Studia Romanica de Debrecen
Series litteraria
Directeur : Tivadar Gorilovics
Fasc. XXV

George Sand
Entrées d'une œuvre

par
Anna Szabó

Presses Universitaires de Debrecen
2010

Maquette: József Varga
Mise en page : Tivadar Gorilovics

La publication a bénéficié du soutien
de l'École doctorale en sciences de la littérature
de l'Université de Debrecen

ISBN 978-963-473-367-6
HU ISSN 1588-6492

© Anna Szabó
©Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított Magyar
Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató
Terjedelem: 38 A/5 ív
Készült Debrecenben, 2010-ben.
A nyomdai műveleteket
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme végezte.
10-46



Je n'ai pas gravi l'Himalaya, mais j'ai vu sa tête dans mes rêves, et, loin de blâmer ceux qui l'ont touchée, j'écouterais leurs récits jusqu'à demain matin.

George Sand, Lettre sur *Salammbô*

Avant-propos

Ce que les éventuels lecteurs trouveront dans ce volume, ce n'est pas une monographie au sens traditionnel du terme, puisque la matière que j'y traite ne s'organise pas autour d'un problème central dont on étudierait systématiquement les divers aspects. Les textes que je réunis ici (le premier a paru en 1986) représentent à mes yeux un certain nombre d'*entrées* qui donnent accès à cet édifice monumental qu'est l'œuvre de George Sand, caractérisée par Françoise van Rossum-Guyon comme une œuvre « multiforme ». Au temps de mes premiers contacts, ce qui m'avait frappée d'abord (comme tant d'autres lecteurs, je pense), c'était le destin à bien des égards exceptionnel de l'écrivain, dont j'ai pu connaître, au fur et à mesure de mes lectures, les qualités liées à sa personnalité, telles que l'altruisme et l'esprit de solidarité que respire chacun de ses écrits.

C'est seulement plus tard, une fois franchie pour ainsi dire cette première étape de la connaissance, que j'ai découvert, peu à peu, ses qualités d'écrivain : la poésie dans ses descriptions de paysages, son habileté dans la transposition romanesque, ses efforts pour trouver les meilleurs procédés narratifs, y compris en ce qui concerne le choix des personnages et des types de narrateurs. J'ai été fascinée par la diversité même de son œuvre romanesque. George Sand nous offre en effet tout l'éventail des variétés génériques en vigueur au 19^{e} siècle : je ne citerai qu'à titre d'exemples le roman sentimental, entièrement ou partiellement épistolaire ; le roman dit social, utopique, champêtre, historique, métaphysique ou fantastique ; le roman bourgeois, sage et moralisateur ; le roman à thèse, dialogué ou non ; le roman d'aventures et/ou de formation, lesquels trouvent leur place dans son

œuvre, avec tout ce que ces différentes manières comportent de nécessaire dans leur réalisation[1].

Ce qui m'intéressait surtout, c'était l'œuvre narrative, avec notamment son environnement paratextuel : préfaces, correspondance, articles, autobiographie – autant de lieux où se lit le discours sur la littérature et sur le roman. À ce point de vue, la correspondance de Sand, en tant que « laboratoire de l'écriture », mérite, bien sûr, une attention toute particulière. C'est

> un des lieux où s'effectue la recherche de l'expression et où s'élabore le travail du style. [...] parce qu'elle est le creuset où s'éprouve la personnalité de l'écrivain, le lieu où les matériaux bruts de la vie quotidienne sont soumis à une première transmutation, l'espace où se déploient, au cours des jours et des années, les étapes d'une tranformation.[2]

Il ressort de ce qui précède que dans les écrits que, non sans hésitation, j'ai réunis dans ce volume, bien des aspects de l'œuvre sandienne n'ont pas été abordés ou seront tout juste effleurés. Avant de me décider à les rassembler, je me suis interrogée (et je m'interroge encore) sur l'utilité d'une telle publication. Je me demande, en effet, à quoi peut servir de rééditer des textes qui, du moins en principe, ne seraient pas tout à fait inconnus, pour ajouter une pièce de plus à l'abondance de la critique sandienne. Si j'ai revisité finalement mes publications consacrées à George Sand, y compris ma seule monographie qui prend maintenant de l'âge (*Le Personnage sandien. Constantes et variations*, Debrecen, 1991), je l'ai fait à vrai dire pour me

[1] Ne voit-on pas Claude PICHOIS lui-même, qui n'a pourtant rien d'un admirateur inconditionnel, estimer néanmoins que pour le 19e siècle, « le microcosme sandien fournirait les premiers éléments d'une étude systématique du genre romanesque » ? *Littérature française, Le Romantisme II, 1843-1869*, t. XIII, Arthaud, 1979, p. 290.

[2] Françoise van ROSSUM-GUYON, « La Correspondance comme laboratoire de l'écriture. George Sand (1831-1832) », *Revue des Sciences Humaines*, no 221, 1991/1, p. 99. Béatrice DIDIER (« Correspondance et création romanesque et théâtrale (1851-1853) », in *George Sand écrivain*, PUF, « Écrivains », 1998, pp. 539-554) étudie dans une autre perspective cette problématique et, tout en insistant sur la nature *consubstantielle* du lien entre roman et lettre, elle invite à la prudence dans l'utilisation de la *Correspondance* à des fins de simple documentation.

rendre compte à moi-même de ce qu'elles pouvaient représenter et pour me donner en même temps une chance de les reprendre pour les corriger, les compléter, les remanier parfois. Pour les ordonner, j'ai tenté de les regrouper autour de certains thèmes – non sans quelque difficulté, car tel article pouvait aussi bien trouver sa place dans une autre section. J'ai fini par me persuader que l'ensemble ainsi organisé, malgré ses lacunes et ses imperfections, donnerait néanmoins une idée plus ou moins juste de l'œuvre, dans la mesure en tout cas où elle exprime une manière de voir, la mienne, qui n'a guère changé au cours de ces vingt-cinq dernières années qui me séparent de mes premiers pas dans les études sandiennes.

Tout en étant attentive aux différents acquis de la critique, je n'ai privilégié aucun courant théorique. Est-ce un défaut ? Peut-être. Quant aux méthodes, j'ai puisé là où j'ai pensé trouver des moyens efficaces pour répondre aux questions que je m'étais posées, suivant mes goûts et mes curiosités, des moyens qui pouvaient m'aider dans mes recherches, dans l'interprétation des textes en particulier.

Une bonne partie de ces articles doivent leur naissance à des colloques surtout sandiens ; je ne les ai que très peu modifiés, sinon pas du tout. Il n'en va pas de même des références que j'ai réactualiées chaque fois que cela me paraissait nécessaire, ce qui n'a pas manqué d'entraîner des conséquences sur certains textes plus anciens, sans qu'il se soit agi pour autant d'une réécriture proprement dite. Et pourtant, dans un ouvrage de cette sorte, la réécriture serait tout à fait justifiée, ne serait-ce que pour enlever, çà et là, des citations répétitives, ou de trop fréquents rappels d'exemples. Si (sauf quelques cas trop gênants) j'ai fini par y renoncer, c'est que ces récurrences entrent d'habitude dans la logique d'une réflexion ou de quelque chose qui, pour une raison ou pour une autre, m'avait particulièrement frappée dans mes lectures.

J'ai donc préféré, dans la plupart des cas, garder ces textes tels qu'ils étaient conçus à l'époque de leur rédaction, reflets aussi d'un moment de pensée, tributaires de bien des circonstances de leur réception. Quant à la monographie sur le personnage sandien qu'il serait impossible de reproduire ici – et cela d'autant moins que certaines de ses parties auraient sûrement besoin d'être sérieusement

retravaillées –, j'en donne ici une version considérablement abrégée. Pour ce qui est de mon édition des préfaces de roman de Sand, j'en ai repris l'introduction, mais à la fois abrégée et complétée par quelques brèves réflexions concernant notamment les préfaces de théâtres et les préfaces allographes qui ne figuraient pas dans l'édition originale. Le seul véritable avantage de ce volume n'est autre, peut-être, que de permettre à d'éventuels lecteurs de retrouver ces écrits dispersés dans des revues, actes de colloque, ouvrages collectifs ou ailleurs, devenus difficilement accessibles.

On trouvera en fin de volume les références bibliographiques des textes.

Abréviations utilisées :

Corr. : *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Garnier, 1964-1991, 25 vol. ; Vol. 26 (Suppléments, 1821-1876), Tusson, Du Lérot, 1995 ; *Lettres retrouvées*, éd. Thierry Bodin, Gallimard, nrf, 2004.

OA : *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol.

QAL : *Questions d'art et de littérature*, Calmann Lévy, 1878 ; réédition (partielle), par Henriette Bessis et Janis Glasgow, Des femmes, 1991.

RDM : *Revue des Deux Mondes*

L'UNIVERS ROMANESQUE
OUVERTURES – CLÔTURES – DYNAMISME

Phrases de réveil – les incipit

Tout en sachant combien les frontières d'un texte sont mouvantes, notre champ d'étude sera limité à l'incipit proprement dit des romans, c'est-à-dire à la première phrase, à ces « phrases de réveil » ou « phrases initiatrices » dont l'importance, à en croire le bel essai d'Aragon, tient précisément en ceci, qu'elles commencent et ne prolongent pas[1]. Toutes les expressions métaphoriques qui servent à désigner la première phrase, suggèrent ce statut particulier dans la mesure où, par ce « choix de matériaux de départ », effectué dans l'incipit, on « quitte le domaine infini des possibles »[2], pour franchir un seuil d'où l'on entrevoit, comme par une toute petite brèche, les premiers fragments de l'univers romanesque. Comme l'a fait remarquer Max Andréoli, « c'est là [...] que se trouvent rassemblés (le plus souvent) un maximum d'éléments significatifs destinés à amorcer le mouvement du texte, et à lui conférer sa tonalité singulière »[3]. Ce qui peut s'appliquer aussi à la seule première phrase, dans la mesure où c'est là que percent les premiers signes de la stratégie d'ouverture, stratégie presque codifiée par ailleurs et que l'on connaît si bien grâce aux

---

[1] ARAGON, « Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit », *Les Sentiers de la création*, Genève, Éd. Skira, 1969, p. 85.

[2] Claude DUCHET, « Idéologie de la mise en texte », *La Pensée*, oct. 1980, p. 101.

[3] « Sur le début d'un roman de Balzac. *Une ténébreuse affaire* », *L'Année balzacienne*, 1975, p. 89. Sur l'incipit romanesque, voir surtout Cl. DUCHET, *art. cit*. et « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, pp. 5-14 ; Jacques DUBOIS, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, 1973, n° 16, pp. 491-498 ; Raymond JEAN, « Ouverture, phrases-seuil », in *Pratique de la littérature*, Roman/Poésie, Seuil, 1978, pp. 13-23 ; Jaap LINTVELT, « L'ouverture du roman : procédures d'analyse », in *Recherches sur le roman II*, textes réunis par Charles GRIVEL et Frans RUTTEN, Groningen, CRIN 11, 1984, pp. 40-48.

diverses analyses faites à partir notamment de textes du 19e siècle. À première vue, les incipit de Sand semblent conformes à la pratique de l'époque, avec des topoï, des points d'ancrage nécessaires à toute ouverture plus ou moins réaliste, permettant de répondre aux questions fondamentales du récit : *Qui* ? *Où* ? *Quand* ?

L'application systématique d'une grille de lecture justifie en effet cette impression, tout en laissant percevoir quelques écarts discrets mais significatifs par rapport à la formule canonique.

Cette approche a donc un objectif limité : au lieu d'embrasser la problématique des expositions pour en voir le fonctionnement dans l'ensemble du récit, elle n'en aborde qu'un seul aspect et ne constitue tout au plus que la première étape d'une analyse.

Ce qui saute aux yeux dès une première lecture, c'est que l'incipit sandien est surtout narratif (ou narratif-descriptif) : 54 cas sur 76 d'analysés, et qu'il annonce d'habitude un récit où la fable, même simple et pas nécessairement dramatique, aura toujours une assez grande importance.

À côté de rares incipit purement descriptifs (7) comme dans *Valentine*, *La Comtesse de Rudolstadt* ou *Le Péché de Monsieur Antoine*, on remarque quelques premières phrases réflexives dont le choix représente autant d'options fonctionnelles et qui, par leur capacité d'ouverture parfois exceptionnelle, forcent pour ainsi dire la porte de l'univers romanesque pour y faire entrer un lecteur qui, sans préparatifs ni détour aucun, se trouve ainsi confronté à la problématique centrale de l'histoire. On pense ici aux phrases interrogatives qui ouvrent *Lélia* (« Qui es-tu ? »), *La Ville Noire* (« Pourquoi es-tu triste, mon camarade ? ») ou *Marianne* (« à quoi penses-tu, belle endormie ? »). Ces incipit, en renvoyant à quelque énigme dont la solution sera fournie par le récit, et en éveillant par là la curiosité du lecteur, annoncent, tous, d'emblée, l'intérêt principal de l'histoire en question. Mais ce n'est pas tout. On voit encore s'y esquisser une situation analogue à celle du lecteur, un personnage, dont on ignore absolument l'identité, se faisant pour ainsi dire l'instrument de son ignorance. Une voix d'origine inconnue formule alors la question la plus pertinente peut-être qui puisse se poser à propos du récit. De ce point de vue, le cas de *Consuelo* est cependant un peu

particulier. Sans doute, les premières paroles sont-elles prononcées par un personnage inconnu, mais le contexte aidant, sa position de maître, de celui qui sait, peut être rapidement devinée. La situation de discours, à laquelle le lecteur est ici associé, est cette fois différente, aussi sa place se trouve-t-elle ailleurs : parmi les destinataires. La mise en texte de l'attente du lecteur se fait ici par une phrase initiale elliptique (« Oui, oui, Mesdemoiselles, hochez la tête tant qu'il vous plaira ; la plus sage et la meilleure d'entre vous, c'est... ») qui crée un assez fort effet de suspense. L'élément manquant, remplacé par les trois points de suspension, escamote l'identité de celle qui, par la suite, se révélera en effet « la plus sage », « la meilleure ». La mise en place définitive de l'héroïne, quoique postulée dès le titre, se fait donc attendre, tout comme la certitude à laquelle peut aspirer de bon droit un lecteur dont on a éveillé la curiosité.

D'autres incipit, à caractère également prospectif, pourraient servir d'épigraphe dans la mesure où ils résument l'esprit de l'histoire et anticipent sur un des aspects au moins du message romanesque. Tel l'incipit-maxime d'*Horace* qui dit : « Les êtres qui nous inspirent le plus d'affection ne sont pas toujours ceux que nous estimons le plus ».

Un cas particulier de l'incipit réflexif-explicatif est celui qu'on peut appeler métanarratif et qu'on trouve par exemple dans *La Daniella* qui s'ouvre sur une mise en rapport ludique du roman et du voyage[4], ou dans *L'Homme de neige* où le lecteur est prié d'entrer « au cœur du sujet de [l'] histoire, comme il fait quand, au théâtre, la toile se lève sur une situation que les personnages vont lui révéler ». L'incipit de *Valvèdre*, par ailleurs assez conventionnel, où il s'agit de la nécessité où se trouve le narrateur de déguiser les noms propres dans son récit, n'est que le début d'une ample réflexion sur les diverses manières de raconter une histoire, réflexion qui se poursuit pendant tout un paragraphe[5]. Ce type de début est en rapport évident avec d'autres

[4] « Ce que nous allons transcrire sera, pour le lecteur, un roman et un voyage, soit un voyage pendant un roman, soit un roman durant un voyage. »

[5] « Des motifs faciles à apprécier m'obligent à déguiser tous les noms propres qui figurent dans ce récit, le lecteur voudra bien n'exiger de moi aucune précision géographique. Il y a plusieurs manières de raconter une histoire. Celle qui consiste à vous faire parcourir une contrée attentivement explorée et fidèlement décrite est, sous un rapport, la meilleure : c'est un des côtés par lesquels le roman, cette chose si

réflexions de narrateur (ou d'intrusions d'auteur), métanarratives ou pas, lesquelles, à différents niveaux de la narration, mettent parfois singulièrement en valeur un dialogue apparemment conscient et sans cesse repris avec le narrataire.

Le lecteur de Sand est rarement abandonné à lui-même : il peut avoir l'impression d'être guidé de façon plus ou moins directe vers quelque but. Cette impression, qui répond par ailleurs aux intentions mêmes de la romancière[6], la relecture des romans la justifie pleinement. Il suffit même de ne relire que les incipit, pour y découvrir parfois les premières traces d'une attitude pour ainsi dire paternaliste, mais soucieuse surtout de bien nouer l'intrigue et de la mettre en marche le plus tôt possible. En effet, la première phrase contient très souvent quelque indice sémantique grammaticalement et/ou stylistiquement focalisé, annonçant d'une façon ou d'une autre le thème majeur, une situation de conflit ou un élément de l'histoire dont la portée et la signification ne tarderont pas à se dégager. Outre le cas particulièrement suggestif de *Lélia* et de *Consuelo*, je pense à des éléments comme ces « trois personnes rêveuses » au début d'*Indiana*, qui sont « gravement occupées » à regarder « cheminer lentement l'aiguille de la pendule ». Cette scène d'ouverture, avec son atmosphère pesante, fait pressentir l'attente, l'irruption imminente du monde extérieur dans le monde clos du petit castel. D'autres exemples, choisis un peu au hasard : les seize ans d'Angel et son statut de novice, doublement important, dans *Spiridion* ; l'image d'un « vieux château » et d'un autre « en ruine » dans *Simon* et dans *Mauprat* ; le « majestueux et antique manoir », dans *Le Compagnon du Tour de France*, mis en opposition avec le premier signalement ironique de M. Lerebours ; la « colline haute et nue » dans *Jeanne* ; les « papiers » que l'éditeur d'*Isidora* aura à « débrouiller » ; le « petit enfant » que Madeleine trouve « devant sa planchette » dans *François*

longtemps réputée frivole, peut devenir une lecture utile, et mon avis est que, quand on nomme une localité réellement existante, on ne saurait la peindre trop consciencieusement ; mais l'autre manière, qui, sans être de pure fantaisie, s'abstient de préciser un itinéraire et de nommer le vrai lieu des scènes principales, est parfois préférable pour communiquer certaines impressions reçues. »

[6] Voir à ce propos la lettre du 12 janiver 1876 à Flaubert, *Corr*., t. XXIV, pp. 509-515.

le Champi. Dans l'incipit de *Jacques*, c'est le mot vérité qui se trouve mis en relief ; la première phrase de *la Confession d'une jeune fille*, en proposant un programme en quelque sorte narratologique, établit un rapport direct avec le titre : il s'agit de l'intention de l'héroïne de raconter sa vie avec « la plus scrupuleuse sincérité ». Ailleurs, c'est l'annonce d'un événement décisif qui sera le point de départ d'une aventure ou d'une nouvelle destinée. C'est ainsi dans *Tamaris*, dans *Mademoiselle La Quintinie*, *Césarine Dietrich*, *Le Marquis de Villemer*, *Monsieur Sylvestre* ou encore dans *Les Dames vertes*. Ces quelques exemples, choisis parmi les plus représentatifs, montrent combien la stratégie narrative de Sand est « calculée », dirigée vers un objectif dès son premier mouvement.

La plupart de ces éléments focalisés, ainsi que le caractère surtout narratif de ces incipit, coïncident du reste, ou sont en rapport direct, avec le topos de l'entrée, cette figure symbolique de la mise en texte, présente dans presque tous les incipit, soit de façon simplement mimétique comme dans *Teverino* où Léonce entre « dans l'allée tournante et ombragée de la villa » (cas pareils dans *Spiridion*, *La Filleule*, *Les Dames vertes*, *L'Homme de neige*, *Narcisse*, *La Tour de Percemont*), soit de façon plutôt implicite, par le truchement d'autres variantes du même topos. Relevons parmi ces variantes l'image d'un lieu vide ou de l'immobilité, impliquant l'attente de quelque changement et/ou l'entrée en scène d'un personnage (14 occurrences) ; le motif de la rencontre et la figure de l'inconnu ou du novice. Parmi les topoï par ailleurs bien connus de la rhétorique d'ouverture, la description au présent semble avoir parfois une tonalité particulière, bien qu'il s'agisse de la même stratégie que chez Balzac ou Stendhal : le lecteur, guidé par le narrateur, découvre peu à peu un paysage et s'introduit dans l'univers romanesque. Dans *Simon*, « dans un beau vallon de la Marche, on remarque, au dessus d'un village nommé Fougères, un vieux château » ; dans *Mauprat* : « Sur les confins de la Marche et du Berry, dans le pays qu'on appelle la Varenne, et qui n'est qu'une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers » on finit par trouver « un petit château en ruine »[7]. Ce procédé, par ailleurs typique, assigne au lecteur le rôle de témoin qui a

[7] Cas pareils dans *Le Piccinino* et *Jeanne*.

pour fonction, pour parler ici avec Claude Duchet, de « prendre possession d'un espace déjà-là », d'une « re-connaissance des lieux »[8]. Ce qui semble un peu particulier et assez fréquent dans la technique sandienne, c'est que le secret ou l'énigme se trouvent pour ainsi dire mis en espace dans ces premières phrases. Le panorama initial se rétrécit d'abord, tout comme chez Balzac, puis cède la place à une prise de vue de plus en plus limitée pour se fixer sur un objet difficile à voir, à peine discernable, presque caché : tel ce pays « singulièrement pittoresque » de *Valentine*, renfermé dans la « partie sud-est du Berry », ou le vieux château en ruine de *Mauprat*, « tapi dans un ravin », « au plus fourré et au plus désert de la contrée » ; objets et lieux qui, sans les avertissements du narrateur, ne frapperaient guère l'attention, comme il est explicitement dit au début de *Jeanne*. C'est ainsi que l'idée d'une certaine fermeture perce assez souvent dans l'incipit sandien, alors même qu'il présente un tableau en plein air, par définition ouvert.

Dans ce type de passage, on trouve un narrateur-observateur plus ou moins distant, qui sert de centre d'orientation. Ailleurs, une autre variante du même stratagème, le narrateur emploie la première personne pour s'adresser à son narrataire, tout en faisant semblant de participer lui-même à l'action, comme s'il s'agissait d'une narration homodiégétique, alors qu'il n'en est rien, comme dans *Jeanne* ou *Pauline*[9].

Ce type de narration auctorielle prédomine nettement dans la période d'avant 1850, pour devenir plutôt sporadique dans les derniers romans (23 cas contre 7, manifeste dès la première phrase). Le narrateur distant cède la place au narrateur-personnage (6 seulement avant 1850, 20 après cette date, sans compter les romans épistolaires

[8] « Idéologie de la mise en texte », *art. cit.*, p. 103.

[9] « Dans les montagnes de la Creuse, en tirant vers le Bourbonnais et le pays de Combraille, au milieu du site le plus pauvre, le plus triste, le plus désert qui soit en France, le plus inconnu aux industriels et aux artistes, vous voudrez bien remarquer, si vous y passez jamais, une colline haute et nue, couronnée de quelques roches qui ne frapperaient guère votre attention, sans l'avertissement que je vais vous donner. » (*Jeanne*) « Il y a trois ans, il arriva à Saint-Front, petite ville fort laide qui est située dans nos environs et que je ne vous engage pas à chercher sur la carte, même sur celle de Cassini, une aventure qui fit beaucoup jaser [...] » (*Pauline*). Attitude pareille dans *André* et *L'Homme de neige*.

et les cas où la seule première phrase ne permet pas de trancher la question). Il semble que ce changement dans la technique narrative est le signe d'un changement plus profond : le narrateur-personnage de ces romans est l'image d'un individu moins ambitieux et moins sûr de lui. Conséquence probablement de la grande crise qui s'ouvre en 48. Ce narrateur est porteur d'une vision du monde moins confiante et ayant une optique limitée, il se contente d'embrasser tel ou tel secteur réduit de la vie privée. Signe de modestie, mais aussi signe d'un renoncement du moins relatif au panorama social plus ou moins large qui, à l'époque de *Consuelo*, répondait encore à l'ambition de scruter, sinon de prévoir le futur.

L'univers romanesque, pour disposer d'un « passé » et de points d'ancrage dans le hors-texte, commence à se constituer dès l'incipit, à partir de lieux, de moments, de toutes sortes de détails et de codes, précisions et imprécisions mêlées, pour suggérer l'existence d'un réel. La phrase sandienne, même si elle peut revêtir le cas échéant un caractère particulier ou insolite, comme dans *Lélia* ou *Consuelo*, se révèle réaliste dans la mesure où elle indique presque toujours les premières réponses aux questions fondamentales de tout récit.

Les liens entre l'ouverture et le hors-texte s'établissent en général de la même façon que chez Balzac ou chez Stendhal : une volonté de « crédibilité » y mettant ensemble topographie réelle et topographie fictive, temps historique et temps romanesque, « documents », lettres et journaux intimes autant d'imitations du discours non-fictionnel[10], à quoi s'ajoutent toutes sortes d'appels au savoir culturel et d'autres signes référentiels.

L'incipit sandien offre une très grande variété de marques temporelles : marques relatives au moment de l'énonciation (« À cette époque-là » ; « Il y a trois ans »), d'autres faisant allusion à la saison seulement ou au moment de la journée, dates « discrètes », c'est-à-dire elliptiques qui apparaissent surtout dans des lettres ; indications d'une époque historique et même des datations complètes. Les premières

[10] La présence de ces « documents », dès l'incipit, en rapport étroit avec les changements narratologiques, est beaucoup plus importante, dans les romans d'après 1850 : 13 cas ; 3 seulement dans la période d'avant les années cinquante.

phrases de Sand montrent cependant cette particularité qu'elles se définissent davantage par les marques de l'espace que par celles du temps. Il n'y a dans le corpus que 18 incipit sans aucune marque locative alors qu'on constate 35 absences pour l'indication temporelle. Cela ne veut pas dire que le roman sandien n'est pas ancré dans le temps ; chacun sait le contraire. Mais on sait aussi combien la romancière aimait la nature, combien certains paysages lui étaient particulièrement chers et l'importance surtout qu'elle attribuait au cadre de la vie, à sa qualité. Je me demande si cette présence privilégiée de l'espace, au seuil des textes, n'est pas l'expression consciente ou toute spontanée de cette façon de voir et ainsi un signe à la fois signifiant et valorisant. Car enfin tous ces lieux précis et particularisés, ces lieux-milieux et leur atmosphère, seront ensuite transformés par le roman en « espace signifiant », en « espace-valeur »[11], qui n'acquiert son plein sens que dans la partie clôturale où chez Sand les éléments spatiaux sont également très souvent mis en relief et deviennent par là générateurs du sens même de l'œuvre[12].

Les marques temporelles absolues, c'est-à-dire les incipit-dates sont beaucoup plus fréquentes dans les textes postérieurs à 48 (6 cas enregistrés avant cette date et 18 après), comme si George Sand avait mieux senti alors le besoin d'insister dès le début sur la temporalité que dans les romans des années 30-40 où l'univers romanesque s'était intégré de façon organique et plus complexe dans la réalité socio-historique. Après 48, il s'agit en effet d'histoires racontées très souvent par un narrateur-personnage, de romans entièrement ou partiellement épistolaires, où l'accent tombe davantage sur les problèmes de l'individu que sur ceux de la collectivité. Les narrateurs homo-diégétiques comme celui du *Château des Désertes*, *La Filleule*, *Les Dames vertes*, *Narcisse*, *Jean de la Roche* ou *La Tour de Percemont* dont le statut est évident dès la première phrase et qui se portent garant de la véracité, envahissent les derniers romans[13].

[11] Claude DUCHET, « Idéologie de la mise en texte », *art. cit.*, p. 100.
[12] Voir *infra* , « Espaces finals... ».
[13] Avant 48 on n'en trouve que 3, alors qu'après il y en a 17.

Dans l'écrasante majorité des incipit (68), on voit apparaître des personnages dont on n'apprend cependant pas toujours l'identité ; ils prennent assez souvent la parole, alors même qu'ils ne sont pas narrateurs, ce qui n'arrive par exemple jamais dans les incipit de Zola. Grâce notamment à ces personnages, un rapport, soit direct soit indirect, s'établit, dans presque un tiers des cas (23), entre l'incipit et le titre, le plus souvent un nom propre. En lisant la première phrase par exemple de *Lucrezia Floriani* (« Le jeune prince Karol de Roswald venait de perdre sa mère lorsqu'il fit connaissance avec la Floriani »), on ne saurait avoir de doute sur l'identité du protagoniste.

Si l'incipit à capacité d'ouverture socialement forte comme « Je suis un roturier » de *Ma sœur Jeanne*, est unique dans le corpus, l'indication directe ou indirecte du milieu social, à partir de diverses marques référentielles, parfois redondantes – objets, institutions, métiers ou appartenance sociale explicitement signalée, dès le seuil du récit –, n'en est pas moins fréquente ; une telle indication domine assez souvent dès les titres tels que *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Meunier d'Angibault*, *Les Maîtres sonneurs* ou, dans un autre registre, *La Marquise* ou *Le Marquis de Villemer*. Quelque rapport plus ou moins conflictuel entre noblesse et bourgeoisie se signale plusieurs fois dès la première phrase par une inscription parallèle de ces deux sphères sociales. Les allusions à la noblesse ou à la bourgeoisie représentent par ailleurs une proportion presque égale (respectivement 30 et 26 cas) et elles l'emportent sur les signes renvoyant à quelque milieu populaire (12 cas, y compris les indices figurant dans les titres, dont la plupart dans les années 40, époque des romans sociaux et champêtres).

En ce qui concerne l'aspect formel ou grammatical, il est tout à fait naturel et typique que la première phrase sandienne est dans la plupart des cas une phrase complexe (la subordination étant nettement plus fréquente que la coordination ou la simple juxtaposition), structure par définition plus adéquate à organiser les multiples informations qui favorisent l'entrée progressive dans l'univers romanesque. Les entrées aussi immédiates et brusques que celle de *Lélia* ou de *Ma sœur Jeanne*, sous forme de phrases simples, sont en effet extrêmement rares. (56 phrases complexes contre 14 étendues et 6 simples.)

L'abondance du corpus permet de repérer des stéréotypes et d'esquisser des modèles d'incipit selon les isotopies thématiques communes renforçant l'information soit sur le lieu, soit sur le temps, soit enfin sur le personnage. L'élément organisateur du modèle le plus fréquent est le personnage dans les types d'incipit (et dans leurs variantes) comme « La marquise de R... n'était pas fort spirituelle... » (*La Marquise*), « Je suis un roturier » (*Ma Sœur Jeanne*), « Madame Ortolani était une femme charmante » (*Constance Verrier*) ou « Madame de Blossay venait de s'installer dans sa nouvelle résidence... » (*Mademoiselle Merquem*) (35 cas).

L'autre modèle presque aussi important (32) est celui qui est bâti avant tout sur l'isotopie du lieu. Types : « La partie sud-est du Berry renferme quelques lieues d'un pays singulièrement pittoresque » (*Valentine*) ou cette première phrase du *Piccinino* : « La région, dite *piedimonta*, qui s'étend autour de la base de l'Etna, et dont Catane marque le point le plus abaissé vers la mer, est, au dire de tous les voyageurs, la plus belle contrée de l'univers » ; le troisième modèle, avec dominance de l'élément temporel est nettement moins fréquent : une dizaine d'occurrences ce qui répond par ailleurs à ce qu'on a déjà pu observer sous un autre rapport.

Certes, la première phrase pourrait être abordée à partir d'autres points de vue. Il serait intéressant par exemple d'envisager le rôle de certains éléments du paratexte (dédicaces ou préfaces) et d'interroger surtout l'incipit sandien en tant que participant à la socialisation de l'univers diégétique[14], en y repérant notamment les premières traces du discours social. On pourrait également approfondir certains aspects du problème qui n'ont été ici qu'effleurés, comme les liens entre le texte et l'avant-texte ou la fonction apparemment simple et pourtant assez complexe des titres – mais j'y renonce d'autant plus volontiers qu'on renonce facilement à parler de ce qu'on n'a pas encore suffisamment étudié[15].

---

[14] Cf. Cl. DUCHET, « Une écriture de 1a socialité », *Poétique*, 1973, n° 16, pp. 446-454.

[15] Pour une synthèse sur la question de l'incipit, parue bien après la rédaction de mon article, voir Andrea DEL LUNGO, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, avril 1993, n° 94, (avec une ample bibliographie), pp. 131-152 ; voir aussi Jean-Louis MORHANGE, « Incipit narratifs », *Poétique*, nov. 1995, n° 104, pp. 387-410.

Départs et retours – une dialectique

De tous les départs qui puissent se faire dans un roman, l'un des plus significatifs est assurément celui qui, après bien des péripéties, finit par se reproduire en sens inverse : le même personnage qui, en obéissant à des motifs précis, quitte un lieu pour se décider ensuite, en obéissant à d'autres motifs non moins précis, à retourner à son point de départ. À bien regarder ce phénomène, on voit qu'il y a là une vraie dialectique dans la mesure où deux termes contradictoires finissent par se résoudre en une synthèse, une sorte d'unité supérieure. Aussi le voyage, dans le roman sandien, est bien plus qu'un simple déplacement dans l'espace. Ce motif archétypal, élément récurrent et organisateur de l'histoire, se trouve, dans tous les cas, étroitement lié à l'itinéraire spirituel du personnage dont le savoir – sur le monde et sur lui-même – resterait beaucoup moins complet sans ce jeu d'affrontement à autrui et de repliement sur soi – d'action et de réflexion – que lui procurent les aventures et les épreuves d'un voyage.

Rien qu'à faire l'inventaire des variétés de voyage qu'on trouve dans les romans sandiens, on dépasserait largement les cadres d'un article. Il y en a où, comme l'avait dit Sand elle-même, « il ne s'agit pas tant de voyager que de partir », pour se distraire de quelque douleur ou secouer quelque joug[1]. Ainsi dans *La Fille d'Albano, La Marquise, Lavinia, Metella, Leone Leoni, Jacques* ou *Le Dernier amour*, les personnages partent vers l'incertain, l'infini ou vers quelque fatalité ; ils se mettent en route pour éviter quelque faute ou fuir une trahison morale. Le mouvement du départ est ici à lui seul fonctionnel et porteur de signification ; l'idée même du retour s'y avère – et pour cause – impossible. À ce type d'histoire, ayant une partie clôturale essentiellement ouverte, on pourrait opposer d'autres où la présence d'éléments aussi antithétiques que le départ et le retour

[1] *Un hiver à Majorque*, éd. Jean MALLION et Pierre SALOMON, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1985, p. 50.

n'est pas étrangère à la composition plutôt circulaire du récit. Dans cette catégorie, on trouve encore des voyages métaphysiques, comme dans *Laura* où – quoique les aventures « réelles » se trouvent remplacées par un voyage métaphorique, produit du rêve et de l'imagination – le retour au réel (le réveil) est accompagné d'effets pareils à ceux qui s'affirment au bout des voyages « réels ».

Quant à *Consuelo*, avec ses pérégrinations à la fois réelles et métaphysiques, c'est un roman qui semble jouir, sous cet aspect aussi, d'un statut particulier. Si l'épisode final du roman (dans *La Comtesse de Rudolstadt*), à caractère par ailleurs essentiellement ouvert, donne d'abord l'idée d'un voyage sans fin, il n'en suggère pas moins celle d'un retour aux origines. Dans ce cas-là, il ne s'agit bien évidemment pas de retour au point topographique du départ, mais d'un retour à l'état initial qui, du reste, a subi certaines transformations au même titre que le personnage même que son itinéraire a littéralement métamorphosé.

Mais notre propos est ailleurs. Ce qui nous intéresse, ce sont les « vrais » départs et les « vrais » retours liés à ce que Vladimir Propp appelle la sphère des protagonistes, considérés comme fonctions essentielles dans le déroulement de l'intrigue et jouant par là un rôle décisif dans le dénouement même de l'histoire.

Si le départ a rarement lieu dans la partie préparatoire (mais bien plutôt au cœur de l'intrigue, sinon vers la fin de l'histoire, comme dans *Mattea*), c'est que les personnages ne se mettent pas en route par curiosité ou pour le simple plaisir de voyager. Leur départ est décidé dans des circonstances pour ainsi dire mûres et bien précises. C'est tantôt la présence d'un opposant et/ou le désespoir, né plus d'une fois d'un malentendu qui les poussent à partir, tantôt quelque devoir à accomplir[2].

[2] Le départ au début de *Teverino* semble faire exception. En effet, Sabina ne part que « pour passer gaiement la matinée ». On sait cependant, combien ce voyage qui, au début, semble un simple amusement, se révélera à la fin transformateur, une sérieuse leçon sur la vie et sur l'amour.

Rituels du départ

Si la moitié au moins des personnages partent tout seuls, c'est que leur départ est plutôt une fuite : ils fuient une passion, veulent oublier un amour contrarié par un rival ou un parent. Ils croient parfois agir dans l'intérêt ou pour le bonheur de l'autre et accomplir ainsi un sacrifice, comme Caroline (*Le Marquis de Villemer*) ou Sept-Épées (*La Ville noire*). Ces amoureux désespérés partent alors bouleversés et blessés comme Bernard dans *Mauprat* ou Jean, avec, parfois, la « joie amère et farouche de n'avoir plus rien à aimer » et croient même « ne vouloir remettre les pieds » *(Jean de la Roche*, 89) dans un pays où ils avaient tant souffert[3]. Le moment propice à ces départs clandestins est bien évidemment l'aube ou la nuit, car ils quittent la maison sans dire adieu à personne, à moins qu'ils ne laissent ou n'envoient plus tard un billet, dont le destinataire est, du reste, rarement l'objet de leur amour mais plutôt un oncle, une mère ou un ami et dans lequel, par orgueil ou délicatesse, ils n'avouent jamais le vrai motif du départ. S'ils partent la nuit, c'est aussi parce qu'ils n'ont pas le courage de revoir leurs amants : « Je partis avant que personne ne fût levé dans la maison, dit Bernard, je craignais que ma résolution ne m'abandonnât au moindre signe d'amitié » (*Mauprat*, 178). Bernard ne peut cependant s'empêcher de passer devant l'appartement d'Edmée, pour coller ses lèvres sur la serrure. Comme il s'agit de départs brusques, décidés

[3] Éditions utilisées : *Mattea,* in *Nouvelles*, éd. Ève SOURIAN, Des Femmes, 1986 ; *Mauprat*, éd. Claude SICARD, Garnier-Flammarion, 1969 ; *Le Compagnon du Tour de France*, éd. René BOURGEOIS, Grenoble, P.U.G., 1979 ; *Jeanne*, éd. Simone VIERNE, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1986 ; *Teverino*, Michel Lévy, 1869 ; *La Mare au Diable*, éd. Pierre SALOMON et Jean MALLION, Classiques Garnier, 1981 ; *François le Champi*, éd. Pierre SALOMON et Jean MALLION, Classiques Garnier, 1981 ; *Les Maîtres sonneurs*, éd. Marie-Claire BANCQUART, Gallimard, Folio, 1979 ; *La Filleule*, éd. Marie-Paule RAMBEAU, Éd. de l'Aurore, 1989 ; *L'homme de neige*, I-II, éd. Joseph-Marc BAILBÉ, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1990 ; *Jean de la Roche*, éd. Claude TRICOTEL, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1988 ; *La Ville Noire*, éd. Jean COURRIER, Grenoble, P.U.G., 1978 ; *Le Marquis de Villemer*, éd. Jean COURRIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988 ; *Mademoiselle Merquem*, éd. Raymond RHEAULT, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1981 ; *Malgrétout*, Éd. de la Société des Écrivains Ardennais, 1953 ; *Nanon*, éd. Nicole MOZET, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987.

sous le choc d'une vive émotion, il n'est nullement question de préparatifs, sauf dans le cas de Sept-Épées, dans *La Ville noire*, qui est obligé de confier sa fabrique à son associé. On apprend seulement que Bernard reste « enfermé dans [sa] chambre » et que toute la nuit il y marche « avec agitation » (178). Sept-Épées part avec un « mince paquet » et son sac d'outils, Caroline à son tour « enveloppée et voilée jusqu'au menton », porte elle-même son paquet (*Le Marquis de Villemer*, 182). La rapidité de ces départs est soulignée aussi par la vitesse de la narration – quelques lignes dans le texte – et par l'emploi d'expressions hyperboliques, comme dans *Mauprat* où Bernard se met à courir « comme un fou » et ne s'arrête guère que « de l'autre côté des Pyrénées » (178). Si Bernard va en Amérique et Caroline dans les Cévennes où elle espère trouver refuge et consolation auprès de sa nourrice, les autres désespérés de l'amour ne savent pas trop où ils vont : au déséquilibre de leur état correspond l'incertitude de leur destination. Jean de la Roche entreprend une errance à travers le monde et quant à Sept-Épées, lui aussi « incertain de la route qu'il prendrait », il se fixe néanmoins un but plus précis : tout en essayant de se faire oublier, il veut aussi « mettre à profit pour son instruction cet exil volontaire » (*La Ville noire*, 134).

Le rituel du départ change sensiblement dès que ce n'est pas le désespoir d'amour qui pousse les personnages à partir. C'est que, même lorsqu'ils sont tristes ou qu'ils ont le « cœur transpercé » comme Germain, la petite Marie ou François, ils ne se sentent ni abandonnés ni trahis et, dans la plupart des cas, ils nourrissent l'espoir de revenir. Ces personnages ressemblent au héros-quêteur des contes populaires : les uns partent à la recherche d'une « princesse », d'un ami ou d'un savoir, d'autres cherchent du travail ou, plus ambitieusement, la gloire ou l'honneur (Germain, la petite Marie, Jeanne, Joset, Brulette, François, Stéphen, Émilien[4]). Quand on n'est pas chassé comme François, l'initiative du départ n'en vient pas moins d'un autre, le plus souvent d'une sorte de mandateur qui invite ou encourage le personnage à partir. Aussi, ces départs sont-ils moins

[4] Tour à tour dans *La Mare au Diable*, *Jeanne*, *Les Maîtres sonneurs*, *François le Champi*, *La Filleule*, *Nanon*.

brusques que les précédents et rarement solitaires[5] : les personnages partent en compagnie d'amis ou de parents ayant la même destination et/ou le même but[6]. Les préparatifs proprement dits, là non plus, ne sont pas davantage mentionnés, sauf pour Germain à qui son beau-père conseille de prendre ses « habits neufs » et la belle jument pour avoir « meilleur air » aux yeux de la veuve Guérin. Puisqu'il ne s'agit pas de départs clandestins, ces personnages prennent congé de leurs familles et amis, les amoureux ont de longues conversations avant de se séparer, comme Yseult et Pierre ou François et Madeleine ; le départ lui-même se fait parfois à la vue de tous, ou même au milieu de signes d'amitié de tout un village comme dans *La Mare au Diable*. (Si Émilien part en profitant de l'absence de Nanon, il n'en dit pas moins ses intentions à son serviteur.) Il arrive aussi qu'un regard amoureux ou amical accompagne le personnage qui s'en va. Ainsi Madeleine entrebaille sa porte afin de voir encore une fois François (*François le Champi*, 298) ; les jeunes mariés à leur tour, dans *Les Maîtres sonneurs*, montent sur une hauteur pour voir Joset et le grand bûcheux le plus longtemps possible. Cette scène de séparation est par ailleurs pleine de signes inquiétants : les pressentiments de Joset, la façon dont il demande pardon à ses amis ou sa manière de s'en aller « en silence et la tête baissée, comme brisé ou recueilli » anticipent sur son destin tragique (492). Le départ de Jeanne, dans le roman éponyme, n'est pas moins accompagné de funestes présages : sa mère morte, sa maison brûlée, elle part « effrayée » et confusément consciente de transgresser un interdit[7]. Elle est, en plus, escortée par son futur agresseur dont l'adjuvant guette le passage, caché derrière les blocs de rocher. Même le bon curé qui la regarde s'éloigner, se sent à la fois triste et « soulagé d'un grand trouble » après s'être débarrassé de Jeanne (127).

[5] Sauf les deux premiers départs de Joset, artiste « maudit », qui disparaît tout simplement, sans avertir personne.

[6] Germain et Marie, Jeanne, Brulette ; le dernier départ de Joset ; Yseult dans le *Compagnon du Tour de France*, qui est, quoique consentante, « enlevée » en quelque sorte, tout comme Jeanne ; Cristiano Waldo (*L'Homme de neige*), Célie Merquem (*Mademoiselle Merquem*).

[7] « ...ça n'est pas bon de quitter sa famille et sa maison », lui disait sa mère (p. 111). Le souvenir de ces paroles revient à Jeanne lorsqu'elle tente de regagner son pays (p. 234).

Ces personnages ont une destination plus ou moins précise : un village, une région ou quelque but comme celui d'Émilien qui va rejoindre les armées républicaines pour « rentrer en possession de [son] honneur » *(Nanon*, 174) et aussi pour mériter le bonheur qu'il veut se donner « comme une récompense » (176)[8].

Si, parmi ces départs, une place toute particulière doit revenir à celui de Mattea, c'est qu'il est motivé par la ferme volonté de rompre avec un mode d'existence. Analyser ce départ reviendrait à analyser toute la nouvelle dont la majeure partie est consacrée aux préparatifs de la fuite qui n'a lieu qu'à la fin de l'histoire. Le récit sommaire du retour et de la réussite du personnage n'occupe qu'un dixième du récit. Il s'agit d'une fuite préméditée et réalisée en plusieurs étapes dont l'élaboration soigneuse est à la mesure de l'enjeu : la libération d'une jeune fille qui, de « pauvre opprimée » (267), devient « l'artisane » de son propre salut[9].

Voyages

> Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le *sujet*, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent [...][10].

Cette « définition » que George Sand donne dans la X^e^ de ses *Lettres d'un voyageur* pourrait être appliquée à presque tous les voyages qui figurent dans ses romans. La conquête essentielle, la seule qui importe, est la conquête de soi-même.

Si la relation des événements proprement dits du voyage, comme du séjour passé dans un tout autre endroit que le lieu de départ, ne représente, bien souvent, qu'une faible part par rapport à l'ensemble, l'importance du voyage dans la formation du personnage n'en reste

[8] Dans les épisodes de départ, on trouve aussi des motifs archétypaux, comme une bénédiction ou un gage de fidélité reçus. Voir *Mauprat*, *François le Champi*.
[9] Pour l'analyse de *Mattea*, voir la préface de Marie-Jacques HOOG, in *Nouvelles*, pp. 237-46.
[10] *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri BONNET, Garnier-Flammarion, 1971, p. 271.

pas moins évidente[11]. Qu'il s'agisse de romans ayant des affinités avec les contes populaires, les romans de formation ou d'autres types, plus ou moins « bourgeois », le voyage réserve au personnage une série d'épreuves ou du moins une occasion d'affirmer sa personnalité.

Le trajet entre le point de départ et le point d'arrivée est rarement évoqué, sauf dans *La Mare au Diable, Le Marquis de Villemer, La Ville noire* ; les événements ou rencontres décisifs étant à l'origine de la métamorphose du personnage, ont lieu plutôt après l'arrivée ou sur le chemin du retour. Ces personnages affirment d'abord leurs qualités, font preuve de courage ou de persévérance : dans la guerre – où ils deviennent officiers –, ou dans une lutte corps à corps, dans une situation dangereuse ou éprouvante, ou dans le travail (Bernard, Émilien, Germain, Brulette, François, Christian Waldo, Caroline, Sept-Épées). Ces épreuves enrichissent leur savoir sur eux-mêmes, sur les autres, sur un métier, sur le monde. Joset va dans le Bourbonnais pour y « boire à la source » et apprendre la musique qui s'y renouvelle « comme les fleurs de chaque printemps » et qui « fait foisonner des idées pour les pays qui en manquent » (*Les Maîtres sonneurs*, 177) ; Christian Waldo, le seul « voyageur heureux », tout en continuant ses recherches géologiques, découvre les merveilles de la nature, la bonté des gens et devient un « ouvrier extraordinaire », puis inventeur ; Sept-Épées se révèle presque artiste dans son métier, connaît et comprend les perspectives du progrès industriel ; Jean de la Roche à son tour, peut déclarer au bout de son voyage que « rien ne [lui] est tout à fait étranger sous le ciel » (91). Même Stéphen dans *La Filleule*, qui par ailleurs reste étonnamment imperméable aux influences bénéfiques du voyage, apprend au moins une chose, c'est qu'il n'était pas né « pour ce qu'on appelle les grandes choses » (134), car la vie se renferme pour lui là où vit Anicée (142). Ce qui explique que, dans l'histoire de Stéphen, ce n'est au fond que le retour qui compte, aucun renseignement sur les événements du voyage n'est donné, tout comme dans le cas d'Yseult : tous les deux possèdent déjà, bien avant leur

[11] Sur les seize romans analysés, il y en a cinq où la séquence du voyage représente une partie considérable du récit : *Teverino* (presque 100%), *Jeanne, La Mare au Diable* (50%), *Les Maîtres sonneurs* et *Le Marquis de Villemer* (à peu près 30%) ; dans le reste, elle oscille entre 0% et 15%.

départ, un point fixe dans l'existence, celui où vit leur amoureux, en qui ils ont une confiance absolue[12].

Les personnages font aussi des progrès d'ordre moral. Sept-Épées, par exemple, comprend mieux désormais sa propre situation et devient par là plus calme et modeste ; Abel à son tour, dans sa « retraite », découvre en lui « l'homme doux et tendre » dont il espère pouvoir « reprendre possession absolue » (*Malgrétout*, 204).

Quant aux épisodes de voyages, je me contente d'en signaler quelques éléments d'ailleurs bien connus qui existent aussi dans les contes populaires et les mythes, et qui ont un rôle à jouer dans la métamorphose et le retour des personnages[13]. Ceux-ci font quelquefois des rencontres décisives d'adjuvants qui, comme Arthur dans *Mauprat,* « envoyé du ciel » et « frère d'armes », apprennent aux personnages à « se connaître et à réfléchir sur [leurs] impressions » (182), tout en projetant « la lumière de la sagesse dans les orages ténébreux » de l'âme (187). Les personnages trouvent aussi parfois « l'objet magique » des contes qui prend d'ailleurs des formes très diverses : la cornemuse, puis la musique elle-même pour Joset (*Les Maîtres sonneurs*) ; l'héritage pour François (*François le Champi*) ou Didier pour Caroline (*Le Marquis de Villemer*) ; ils reçoivent des « marques » – des blessures – comme Bernard ou Émilien. Ils subissent la tentation de l'amour – ou plutôt de la chair – à laquelle, à l'exception d'Abel, ils finissent par résister grâce au « fantôme de l'amie » qui se lève constamment devant eux[14]. Tôt ou tard s'impose le désir ou la possibilité du retour dont la motivation essentiellement psychologique – le désir par exemple de « revenir pleurer tout bas

[12] Le cas de Jeanne, malgré certaines ressemblances, est tout à fait particulier, à cause surtout du caractère mythique du personnage. Si elle ne change pas, c'est qu'elle possède déjà la perfection. Elle aussi apprend néanmoins ou, plutôt pressent confusément une chose : c'est que ses valeurs à elle n'ont pas cours dans le monde. Voir l'introduction de Simone VIERNE in *Jeanne,* éd. citée.

[13] Sur l'importance des schémas narratifs du conte populaire chez Sand, voir Béatrice DIDIER, « George Sand et les structures du conte populaire », in *George Sand* (Actes du colloque de Cerisy, 1981), éd. Simone VIERNE, Paris, SEDES, 1983, pp. 101-114.

[14] *Jean de la Roche,* 91. Le même motif se trouve dans *Mauprat,* p. 180 et dans *La Ville noire,* p. 140.

dans [son] berceau » (*Jean de la Roche*, 93) – se trouve complétée par une nouvelle reçue, un événement imprévu ou une situation intenable[15].

Retours

Sauf Germain – dont le voyage n'est pas des plus typiques –, tous les personnages rentrent au bout d'une absence plus ou moins prolongée, qui va de quelques mois à six ans, le plus souvent pendant la belle saison, accompagnés de chants d'oiseau, au milieu d'une nature gaie et luxuriante où tout est promesse de vie et de bonheur.

Ceux qui ont subi l'épreuve de la séparation, rentrent seuls (sauf Bernard qui a été entre-temps rejoint par Marcasse ; et Caroline, ramenée par son fiancé et sa famille), après la fin d'une guerre, la disparition d'un obstacle ou après un exploit. D'autres peuvent arriver escortés d'amis ou de parents, comme Christian Waldo, avec sa rentrée triomphale accompagnée d'une « petite caravane » *(L'Homme de neige*, II, 196). Les circonstances du retour ne sont pas toujours aussi faciles ni aussi sans nuages que dans *Mattea* ou dans *L'Homme de neige* ; les personnages ont plus d'une fois à affronter une dernière épreuve : les vicissitudes d'une longue traversée et d'une tempête comme Bernard ; une explication pénible avec la famille comme Germain ou des malentendus comme Sept-Épées. François à son tour trouve Madeleine malade et ruinée, une belle occasion pour lui de la guérir et de la secourir ; Jeanne est agressée et enlevée sur le chemin du retour pour ne pouvoir rentrer que morte. Si la brusquerie du retour se trouve amortie par l'évocation de certaines étapes, ce n'est pas pour dédramatiser le retour mais bien plutôt pour mieux préparer l'arrivée triomphale, voire l'apothéose du personnage (*Mauprat, Jeanne, François le Champi, La Mare au Diable, L'Homme de neige*).

[15] *Le Compagnon du Tour de France, Jeanne, La Mare au Diable, François le Champi, La Ville noire, L'Homme de neige.* Dans *La Mare au Diable*, tous les éléments du voyage suggèrent la nécessité du retour : la conviction de plus en plus forte de Germain que sa princesse à lui ne peut être que la petite Marie, l'attachement de l'enfant à Marie, le cheval qui refuse de suivre la route, la façon dont ils s'égarent pour se retrouver toujours au même endroit, etc.

L'irrésistible désir des personnages, leur impatience se manifestent plus d'une fois par une impression de vitesse que nous donne leur retour. François va « si vite qu'il ne [sent] pas la froidure et ne [songe] ni à boire, ni à manger, ni à souffler » (327) ; Sept-Épées prend la route « léger comme l'oiseau » (148) et marche si vite que « ses pieds [laissent] à peine leur trace sur le sable du chemin » (150). Quant à Jean de la Roche, il arrive à l'insu de tous, aussi brusquement qu'il est parti. Quand le retour est présenté dans l'optique de celui qui l'attend, cette impression de soudaineté est tout à fait naturelle : Émilien arrive à l'improviste, alors qu'on le croyait déjà mort ; quant à Yseult, elle surgit devant Pierre « comme si elle fût descendue dans un rayon de lune » (385).

Les personnages sont rarement aussi complètement heureux que Christian Waldo. Dans la plupart des cas, ils sont partagés entre la joie et la peur comme François ou Bernard ; ce dernier invoque le ciel « avec une sorte de terreur » avant d'aller retrouver Edmée, pour éprouver encore devant sa porte « un nouvel effroi » (204). D'autres sont franchement tristes, pour des raisons par ailleurs très différentes, comme Brulette ou Jean de la Roche[16].

Sauf les cas où les amoureux rentrent ensemble, le bonheur des retrouvailles est précédé d'un moment non moins heureux où le voyageur aperçoit le pays natal dont il connaît tous les coins et dont il respire l'air à « pleins poumons » (*Jean de la Roche*, 93). On retrouve sa patrie, son « nid », son « asile », son « Éden » comme Stéphen (*La Filleule*, 141). À cet instant suprême, le plus humble des paysages se montre le plus beau du monde, étant fait à l'image de l'âme et de l'amour de celui qui arrive. Stéphen, revenu de son expédition, ne regrette ni les forêts vierges, ni les cimes et les cataractes qu'il a vues, il ne veut « rien de mieux, rien de plus que cet horizon de pauvres herbes, ce ruisseau sablonneux [...], cette apathie des bœufs qui [viennent] tremper leurs genoux cagneux dans la vase » (141-142). Sept-Épées, lui, retrouve avec joie un paysage tout différent, sublime et sauvage, des « rocs dentelés en scie » où planent des vautours, des « eaux violentes » et des « bois sombres », bref un paysage qui n'a

[16] Dans le cas de Brulette, le regret du pays et des amis quittés est l'indice certain d'un retour futur.

rien à voir avec les « grandes prairies mornes et les grasses étables de la veuve allemande »[17].

Pour Jeanne, cette « vierge de l'âge d'or », il s'agit moins de retrouver quelqu'un, sinon la mère dans sa tombe, mais de regagner un pays heureux, à la fois lieu natal et lieu des origines. L'épisode de sa première tentative, avortée, de retour dans le pays et celui du vrai retour – la mort de l'héroïne – , se trouvent reliés entre eux par le motif du sacré qui prend la forme du clocher de Toull. Jeanne, en s'approchant du village, n'arrive pas à l'apercevoir, l'image du clocher ne lui apparaissant finalement que dans son délire : « voilà le soleil qui s'en va..., dit-elle avant de mourir, et le clocher de Toull qui remonte. M'y voilà arrivée, Dieu merci ! » (283).

Les retrouvailles se font dans une extase pour ainsi dire religieuse : on s'écrie, on s'élance, on se met à genoux, on reçoit une bénédiction (*Mauprat, Le Compagnon du Tour de France, François le Champi, Jean de la Roche, Nanon*). On doit cependant plus d'une fois endurer l'épreuve de la reconnaissance : si le personnage risque d'abord de n'être reconnu que par un vieux chien ou un cheval, il le sera par contre toujours et immédiatement par l'être aimé (Bernard Mauprat, François, Christian Waldo, Jean de la Roche).

Si parfois le personnage même est obligé de se faire connaître, comme Mattea qui revient habillé en homme, « beau comme le jour ou comme un prince de conte de fée » (315-316), c'est qu'il a subi la métamorphose bien connue du héros. En effet, presque tous les personnages reviennent de leur voyage physiquement et/ou moralement changés. Ils sont plus forts, mieux instruits, plus lucides et mieux équilibrés. Au bout de trois ans, Mattea rentre métamorphosée en une jeune femme heureuse, libre et forte, parlant les langues modernes de l'Orient et connaissant la conduite des affaires. Chez Jean de la Roche, c'est le changement physique qui est le plus spectaculaire :

> [...] je n'étais plus le frêle jeune homme aux mains fines, au cou blanc et aux cheveux bien coupés, [...]. J'étais un homme cuivré par le hâle et endurci à

[17] *La Ville noire*, p. 150 ; voir aussi *Jean de la Roche*, p. 110.

> toutes les fatigues. Ma poitrine s'était élargie et ma voix même avait pris un autre timbre et un autre volume (96)[18].

Si Caroline, Stéphen ou Célie Merquem (son bref voyage à elle est, par ailleurs, d'un ordre tout différent des autres) ne présentent apparemment aucune métamorphose, leur façon de penser n'en a pas moins subi un profond changement : c'est pendant leur voyage qu'ils ont reconnu la véritable force de l'amour. Même Joset – dont on sait pourtant la fin tragique – revient la seconde fois tout transformé : joli et musclé, il a la « même physionomie triste et songeuse, mais il s'y était mêlé quelque chose de décidé et de hardi qui montrait enfin le rude vouloir si longtemps caché »[19].

Tous les personnages rentrent donc à la fois identiques à ce qu'ils ont été au moment de leur départ et néanmoins foncièrement différents, car meilleurs. Ils méritent donc d'être restitués dans leurs droits – au sens propre ou figuré du terme –, comme Christian Waldo, ou comblés de récompenses : la main de leur « princesse » ou de leur « prince », un « royaume », même s'il n'est pas de ce monde, comme celui de Jeanne.

Si le voyage présente d'habitude un bilan positif, la fin de chaque histoire n'en suggère pas moins, parfois de façon tout à fait explicite, un désir de fixation[20]. Après l'équilibre retrouvé, à quoi pourrait-on encore aspirer ? Dans cet univers, pour emprunter ici les paroles de Stéphen, on « a besoin d'être aimé d'abord, et puis de quelques instants de repos absolus après le travail » (*La Filleule*, 142).

---

[18] Chez d'autres aussi (Bernard, François ou Sept-Épée) on observe des changements pareils, plus ou moins importants. Même Abel, personnage pourtant problématique, est plutôt prometteur à la fin de *Malgrétout.*

[19] *Les Maîtres sonneurs*, p. 396-397. Le seul cas où l'on trouve des indices plutôt négatifs est celui de Stéphen (*La Filleule*), pour qui, par ailleurs, le voyage n'était qu'un martyre. Il rentre amaigri et avec des cheveux blancs sur les deux tempes. Il est vrai qu'il apparaît ainsi dans l'optique d'une toute jeune fille.

[20] Il en est tout particulièrement ainsi dans *Les Maîtres sonneurs* où le voyage apparaît surtout comme une tentation, liée à celle de la gloire. Le sens de l'échec final de Joset a été maintes fois analysé. Voir, entre autres, la préface de Maire-Claire BANCQUART, *Les Maîtres sonneurs*, éd. citée.

Espaces finals : une approche de typologie locative des séquences de clôtures

Dans l'écriture réaliste, depuis Balzac surtout, les lieux évoqués sont destinés à spatialiser l'itinéraire des personnages, l'espace romanesque n'étant pas simplement « décoratif » puisqu'il a, entre autres, la fonction d'organiser le récit et, tout comme le temps, de participer du système de valeurs qui le sous-tend[1].

L'opposition ville/campagne est peut-être la plus connue des fonctions spatiales chez Sand. À passer en revue ses romans, on constate une très forte proportion d'histoires se terminant à la campagne[2]. Sur les cinquante-deux romans examinés, dans quarante-deux la romancière conduit ses personnages loin de la ville. L'importance des lieux ainsi choisis, les motivations des personnages sont plus d'une fois mises en relief, très souvent en opposition avec un lieu urbain ou une existence citadine. Si les héros passent par Paris ou d'autres grandes villes, celles-ci ne sont que des *lieux de passage* où l'on fait tout au plus son apprentissage social, mais que l'on quitte bientôt. Il arrive même, comme dans *Le Meunier d'Angibault*, que ce soit un « enfant de Paris », un « rêveur obstiné et incorrigible » qui finit par trouver son bonheur au sein d'une nature paisible, au milieu des terres cultivées. Paris, « mortel ennemi du pauvre et du solitaire », comme le note le protagoniste d'*Isidora,* est « lugubre » ; tout y est

[1] Cf. Henri MITTERAND, « Le lieu el le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », in *Le discours du roman,* Paris, PUF, 1980, pp. 189-212 ; *Espaces romanesques,* études réunies par Michel CROUZET, Univ. de Picardie, Paris, PUF, 1982.

[2] Si notre corpus ne recouvre pas toute l'œuvre romanesque, les romans analysés ne s'échelonnent pas moins sur toutes les périodes, celles-ci représentant les différentes « manières », depuis *Indiana* jusqu'à *La Tour de Percemont.* Au sujet de l'opposition voir, *infra*, « Ville et nature, rapports d'échange ».

privation et souffrance « pour quiconque n'a pas beaucoup d'argent »[3].

La vie parisienne n'est cependant pas bénéfique au riche non plus, car elle compromet sa santé, comme celle de Juliette que la « vie en carrosse » a rendue chétive (*Narcisse*). Mais c'est surtout l'aspect moral de la grande ville qui rebute les personnages sandiens et qui les pousse vers la campagne, lieu par excellence de la vie et du bonheur :

> J'aime mieux vivre dans ce vallon sauvage, dit Fiamma dans *Simon,* que dans ce pandémonium que vous appelez votre capitale, et que vous devriez appeler votre peste, votre abîme et votre fléau.

Une des sources du bonheur d'un personnage, à la fin de *Mont-Revêche*, c'est qu'il n'est pas obligé de vivre à Paris qui incarne à ses yeux tout ce qu'il redoute : riches appartements, loges aux spectacles, équipages de luxe[4].

Si l'action du roman se déroule entièrement ou en grande partie à Paris (fait rarissime chez Sand), la ville est, soit un lieu de malheur, soit celui de quelque aventure douloureuse pour le protagoniste (*La Marquise, Horace, Pauline, Elle et Lui, Césarine Dietrich*). Il est bien évident que la fonction d'une telle mise en perspective géographique n'est pas de produire quelque mimétisme agissant uniquement en surface ; elle s'ajoute à l'effet général des procédés clausulaires, en contribuant à son tour, par l'éclairage rétrospectif et globalisant, à la valorisation définitive de tous les niveaux du récit. Pour parler ici avec Henri Mitterand, « la production de l'espace romanesque est gouvernée, préprogrammée par la pratique sociale »[5] : l'espace, à travers l'image géographique du monde, reflète, non seulement l'état socio-économique d'une époque, mais aussi, sinon avant tout, les rapports entre les éléments géographiques (ou locatifs) et les éléments éthiques, tels qu'ils sont perçus à un moment donné. La nature de ces rapports, si manifeste chez Sand, se passe pratiquement de commentaires : cette vision campagnarde correspond à la fois à une réalité

[3] Réflexions pareilles dans *Indiana* (IV^e^ p., chap. XXIX).
[4] Voir aussi *Le Marquis de Villemer*, *Horace*, la fin des *Deux frères* et l'image de Rome dans *La Daniella*.
[5] *Op. cit.,* p. 197.

socio-économique et à l'expérience d'un auteur dont on sait combien elle est restée fille de sa province[6].

La séquence de clôture (dont l'étendu peut aller de quelques phrases à quelques paragraphes, voire à quelques pages) est, pour ainsi dire, un « lieu stratégique »[7] : c'est là que l'équilibre se rétablit et que la « vérité » romanesque finit par percer. Les dernières phrases (ou pages) donnent ainsi la clé de l'univers romanesque, un sens et une cohérence à l'histoire racontée. René Girard va jusqu'à dire que « la conclusion est l'axe immobile de cette roue qu'est le roman. C'est d'elle que dépend le kaléidoscope des apparences [...] La vérité est partout agissante [...] mais elle habite spécialement la conclusion. La *conclusion est le temple de cette vérité*. »[8]

Une pareille approche semble d'autant plus prometteuse chez Sand que, dans ses romans, la clôture prend souvent la forme d'une conclusion à caractère idéologique[9]. Henry James, à propos du « bon roman », répondant à l'attente d'une certaine catégorie de lecteurs, mentionne celui qui doit « finir bien », avec « une distribution finale de prix, pensions, mariages, bébés, millions [...] et remarques réconfortantes »[10]. On peut se demander si c'est ainsi chez George Sand. Très peu, en tout cas, avant 48. C'est là une période qui admet

---

[6] J'ai laissé délibérément de côté la géographie proprement dite des romans (par ailleurs suffisamment étudiée) ; si l'on trouve parfois des topographies minutieuses dans les romans, c'est en vain que le plus souvent on chercherait à localiser les endroits évoqués. C'est à ce propos que Charles GRIVEL parle de la localisation comme productrice de « discrétion » du texte : le lieu romanesque doit être « vrai » sans être « repérable » (Voir *Production de l'intérêt romanesque,* Paris, Mouton, 1973, p. 108).

[7] Cf. Philippe HAMON, « Clausules », *Poétique,* 1975, n° 24, pp. 495-526 ; sur la distinction *clôture – clausule*, voir encore Othman BEN TALEB, « La clôture du récit aragonien », in *Le point final,* Actes du Coll. international de Clermont-Ferrand, Univ. Clermont II, fasc. 20, 1984, pp. 129-144 et Guy LARROUX, « Clôture – clausules », in *Mélanges Littéraires*, sous la dir. d'Aleksander ABLAMOWICZ, Uniwersytet Sląski, Katowice, 1988, pp. 27-44. Voir aussi Armine KOTIN MORTIMER, *La Clôture narrative*, José Corti, 1985, 246 p.

[8] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, p. 344.

[9] Elle va ensemble avec une « finalité », dans le sens que Philippe HAMON accorde à ce mot. *Art. cit.*, p. 500.

[10] *L'Art de la fiction*, Klincksieck, 1978, p. 21.

des fins tragiques, ambigües, sans conclusion ni panorama final. Il n'en ira pas de même vers la fin de sa carrière, où plus d'un roman répondra au contraire à l'attente d'un public qui préfère les dénouements heureux, cette solution par excellence conventionnelle et facile. Mais même dans ce cas-là, dans les romans dits « bourgeois », ces dénouements s'imposent d'ordinaire, presque toujours comme nécessaires, dans la mesure surtout où ils sont l'expression de ce que la romancière appelait la « vérité idéale ». Le message social ou moral ne s'exprime pas toujours de façon directe, mais à travers une série de signes, dont des signes locatifs[11].

1) *Espaces statiques et clos : tombes, lieux de mort*

La mort d'un personnage, topos c1ausulaire récurrent, suggère toujours l'idée du fini ou du retour à quelque conformité[12]. Son signe locatif, la tombe, lieu clos par excellence, contribue à réaliser un accord parfait entre la fin de l'histoire et celle du récit. La façon cependant dont l'auteur présente l'image de la tombe ou le lieu de la mort n'est pas sans conséquences sur le jugement définitif concernant le disparu et les valeurs qu'il représentait. Ainsi, quand le cimetière marque l'étape finale d'une vie respectable ou tragique, on y voit des enfants jouant près de la tombe ou quelqu'un déposant des fleurs *(Valentine, Mont-Revêche).* Dès qu'il s'agit de personnages dont l'appréciation est plus problématique, les signes accompagnateurs changent aussi. Ainsi la mort violente de Sténio et de Lélia s'inscrit dans un paysage tourmenté, à l'image de leurs vies ; tandis que, dans *Valentine,* les amants ont une double tombe, elles sont, dans *Lélia* (1833) séparées par un lac et Trenmor, avant son départ, baise le marbre où dort Sténio, alors qu'il ne fait que saluer de loin celui qui renferme Lélia.

[11] Chez Sand, il n'existe pratiquement pas de séquences finales sans marques locatives. Il arrive cependant, surtout dans les clôtures à caractère moralisant et conclusif, qu'on trouve des espaces imaginaires ou métaphoriques, notamment quand il s'agit de peindre l'état d'âme ou les perspectives futures des personnages (voir *Metella, Pauline, Isidora, Mont-Revêche, Narcisse, Le Dernier Amour, Césarine Dietrich*).

[12] Cf. Charles GRIVEL, *op. cit.,* p. 203.

Un autre signe valorisant des personnages est la fidélité à leurs origines, laquelle se spatialise, pour ainsi dire, dans les *retours.* Ou on est enterré près de ses parents *(Jeanne),* ou on revient mourir dans sa maison natale, comme Lucrezia Floriani, dans la « chaumière de son père », ou Juliette qui s'assied « avec satisfaction dans le vieux fauteuil de sa mère » (*Narcisse*).

L'endroit où meurt le père Alexis (*Spiridion*), suggère une signification complexe. S'agissant d'un moine, une église serait un endroit tout à fait « normal » mais cette église dont les portes sont « brisées » et « s'ouvrent avec fracas », est envahie par les soldats ivres de Bonaparte qui, avant de tuer Alexis, pillent et saccagent. Le vieux moine meurt pourtant heureux sur la pierre qui cache la dépouille de son père spirituel. Il meurt dans l'espoir que la « mission de ses bourreaux est sacrée » et que ceux-ci, au lieu de profaner, purifient ce lieu sacré qui, selon lui, est depuis longtemps souillé par les prêtres corrompus. Ainsi, grâce à des forces nouvelles, le lieu clos de l'église s'ouvre devant la vie et devant l'espoir d'une religion plus pure.

Parmi les romans analysés, je n'ai trouvé qu'un seul qui se termine par la mort d'un personnage absolument négatif. Orio, le monstre de *L'Uscoque,* n'a droit à aucune tombe, à aucune survie spirituelle, sa disparition est absolue, irrévocable : « la porte intérieure du palais ducal se renferma sur lui ». Sa compagne cependant, à la fois criminelle et victime, bénéficie de l'indulgence de l'auteur qui la fait mourir au bout d'un certain nombre d'années, passées dans la ferveur mystique. Ayant expié ses fautes, elle peut mourir « devant le tombeau du prophète » – signe locatif de son absolution morale.

Par bonheur tout le monde ne meurt pas dans les romans sandiens. Bien au contraire, parvenus à la fin de leur histoire, la plupart des héros marchent vers des horizons nouveaux ou se réfugient dans quelque havre de paix.

2) *Espaces dynamiques et ouverts : routes, départs*

À l'espace statique et clos de la tombe, s'oppose l'espace dynamique que comporte tout départ, ouverture vers l'incertain, le

neuf, l'infini, ou vers quelque fatalité élargissant les perspectives du roman. Cette ouverture est spatialisée par l'image de la route, symbole d'aventure ou de quête de quelque bien, la plupart du temps spirituel. Si la raison du voyage échappe à la volonté propre des personnages, c'est qu'ils sont voués, le plus souvent, à expier une faute. Le départ est alors signe de dénouement tragique, accomplissement d'une destinée de héros solitaire, condamné parfois à une errance sans fin. Ainsi font Moréali (*Mademoiselle La Quintinie*) ou les amants dans *Leone Leoni*, emportés « avec la rapidité de l'éclaire » par un navire[13]. Le cas de Trenmor, dans *Lélia,* est un peu différent : quand il ramasse son bâton de vagabond, il n'est pas au début de son errance. Déjà amendé par le châtiment, son expiation n'est pas pour autant finie : il part avec la certitude qu'il y a « partout des devoirs à remplir, une force à employer, une destinée à réaliser »[14].

D'autres héros se mettent en route pour éviter quelque faute morale. La fidélité à des principes ou le désespoir les poussent à rompre définitivement avec une situation qu'ils jugent dangereuse ou coupable. Leur départ qu'ils accomplissent dans un « état de lucidité désenchantée » est à la fois réussite et défaite[15] ; s'ils se condamnent à la solitude, ils sauvent du moins leurs illusions (*La Marquise*), refusent les compromis (*Lavinia*), fuient une trahison morale (Olivier dans *Metella* et Sylvain dans *La petite Fadette).* Dans *Elle et lui*, Thérèse s'enfuit en Allemagne à la fois pour échapper à une passion fatale et pour « cacher son enfant, son bonheur, son repos, son travail, sa joie, sa vie. » Jacques à son tour, dans le roman éponyme, en prenant « le sentier des glaciers », s'en va vers la mort pour rendre la liberté à sa femme[16].

Il arrive que le départ se révèle vraiment salvateur. Ainsi M. Sylvestre (*Le Dernier Amour*), à mesure qu'il s'éloigne du lieu de son malheur, retrouve de façon irrésistible l'espoir et le goût de vivre,

[13] Voir encore le cas de Bozzo dans *Les Maîtres mosaïstes* : l'errance ne lui apporte aucun bien, aucune purification, son âme étant « incomplète ».
[14] À la fin de *Mauprat,* Arthur est, lui aussi, poussé par le sentiment du devoir, mais il n'est pas coupable et veut simplement servir sa patrie.
[15] Cf. la préface de Tatiana GREEN pour *Lavinia,* in George Sand, *Nouvelles,* éd. Ève SOURIAN, Paris, Des femmes, 1986, p. 97.
[16] On sait qu'on le retrouve « ressuscité » dans *Le Diable aux champs*.

spatialisés par l'image d'une étendue de plus en plus amicale :

> Je marchais sur la glace, et puis sur le gazon des sentiers, et puis sur la première des routes ... Et le jour suivant, je vis lever le soleil éblouissant dans un site sublime, alors, je ne sais quelle vigueur morale et physique rentra dans tout mon être.

D'autres départs suggèrent encore le triomphe de la vie, l'espoir d'un retour heureux. Il ne s'agit alors que d'une séparation provisoire, au bout de laquelle les personnages peuvent revenir guéris, plus sages, plus riches en expériences[17].

Parmi ces séquences de clôture à caractère ouvert, une place privilégiée revient à la fin de l'histoire de Consuelo, dans la *La Comtesse de Rudolstadt.* Les signes locatifs y mettent en relief la joie d'une mission sociale et artistique définitivement retrouvée. La manière dont le départ y est présenté laisse entendre de façon claire que le « couple errant » emprunte une voie royale. Toutes les énergies, les espérances sont, pour ainsi dire, spatialisées dans la séquence finale où l'on voit Albert descendre « la colline d'un pied ferme » et sa fille aînée sauter « les buissons et les rochers » tandis que Consuelo prend un « chemin sablé d'or », « le chemin sans maître de la forêt » et enlève sa fille cadette pour la porter « sur son épaule robuste »[18]. La valeur symbolique du départ est soulignée, de façon redondante, par les commentaires de la lettre qui clôt le roman et dont le destinataire est invité à se tenir prêt au « voyage sans repos » [car] « la vie est un voyage qui a la vie pour but, et non la mort, comme on le dit dans un sens matériel et grossier ».

C'est ainsi que l'idée du voyage sans fin devient l'expression

[17] Parmi ces départs, citons ceux de Cadio dans le roman dialogué éponyme, du peintre dans *Mademoiselle Merquem,* d'Yseult dans *Le Compagnon du Tour de France,* dont le dénouement laissé en suspens accuse le caractère utopique de l'union des classes sociales. Notons à ce propos que la bibliothèque où les deux protagonistes doivent se dire adieu se trouve dans une tourelle. Cette position élevée du lieu du savoir est caractéristique chez Sand. Voir le laboratoire de Bellac dans *Mademoiselle Merquem,* le cabinet de Salcède dans *Flamarande* ou la place du vieux poète dans la clôture de *La Ville noire.*

[18] Le geste d'élever un enfant, avec toutes ses connotations morales, est significatif chez Sand. Voir aussi la fin du *Meunier d'Angibault*.

spatiale d'une pensée, une « route ouverte à l'infini comme le progrès »[19].

3) *Dialectique du clos et de l'ouvert : les retours*

Il arrive que les héros ne partent que pour revenir ; s'ils reviennent plus riches en biens matériels ou spirituels, ils n'en mènent pas moins au retour un genre de vie qu'ils ont voulu fuir. Ainsi Sabina dans *Teverino*, est obligée de retourner dans sa villa, auprès de son vieux mari. Quant à Mattea, cette fille « prodigue », elle aussi revient au bercail, pour vivre « toujours à Venise, dans son magasin », mais heureuse, riche et mariée selon son goût. Le rapport entre le clos et l'ouvert est à peu près le même dans *Les Maîtres sonneurs* (1853), d'une façon plus nettement significative, surtout par rapport à *Consuelo*. On y insiste beaucoup plus « sur les dangers que sur les agréments du voyage, qui n'est plus infini, mais circulaire »[20]. Après la mort de Joset, trouvé gelé dans un fossé, le « grand bûcheux » revient auprès de ses enfants pour ne plus repartir. Ce triomphe de la fixation, dans un espace géographiquement et socialement restreint, ne signifie pas seulement le renoncement à la mobilité, mais surtout l'impossibilité de communion entre le grand artiste et le peuple. C'est ainsi que le créateur, voué à sa mission sociale, disparaît de l'œuvre.

4) *Espaces statiques et ouverts : les scènes en plein air*

Si les scènes finales en plein air suggèrent une évidente ouverture fortement spatialisée, elles n'en restent pas moins statiques, étant toujours associées à un équilibre retrouvé. L'image du laboureur recueilli, à la fin de *La Mare au Diable,* « à genoux dans le sillon qu'il allait refendre », non seulement n'implique aucune idée de changement, mais reflète le désir de multiplier à perpétuité le même

[19] Voir la préface des *Maîtres sonneurs* par Marie-Claire BANCQUART, Gallimard, Folio, 1979, p. 28. Départ semblable mais moins pathétique et moins explicité dans *Flavie* ; si la route que prend le savant Emilius n'est pas forcément le symbole de quelque espoir universel, elle n'en est pas moins celui de la conquête et de la liberté.
[20] M.-Cl. BANCQUART, *op. cit.*, p. 29.

moment de plénitude heureuse à la fois terrestre et divine, symbolisée par l'alouette qui chante et monte vers les cieux. Dans *François le Champi,* le caractère statique, voire circulaire du dénouement se trouve souligné par le fait que l'ouverture et la clôture romanesque s'y recoupent : les héros se retrouvent au même endroit (la fontaine) où ils se sont vus pour la première fois. Parmi ces scènes de clôture, c'est celle de *La Ville noire* qui est le mieux élaborée du point de vue spatial. Le message social s'y exprime aussi à travers une série de signes locatifs traduisant l'opposition dialectique des contraires[21]. La fête champêtre célébrant la noce de Tonine et de Sept-Épées, se transforme en une grande fraternisation entre pauvres et riches, ouvriers et bourgeois. Le « banquet général » a lieu sur les gazons entourant un petit bassin, tandis que les jeunes époux, en compagnie de leurs intimes, déjeunent discrètement séparés des autres, « sous les lilas de la petite île ». Ils font cependant le tour du bassin pour « recevoir les caresses et les félicitations de tout le monde ». La consécration de cette union générale, ainsi que celle du travail, fondement de tout, vient d'en haut : c'est du « haut du grand rocher » que le vieux poète met en marche « les eaux et les rouages de l'usine » avant de descendre « jusqu'à une roche surplombante » qui le rapproche de l'auditoire pour y diriger un chœur d'ouvriers qui chante l'épithalame. C'est encore du haut de la montagne que descendent les bourgeois de la ville haute pour que les « deux villes rivales mais toujours sœurs » puissent « se mêler cordialement dans une fête improvisée »[22].

5) *Espaces à la fois ouverts et clos*

a) *Maisons à la campagne*

La majorité des histoires de Sand se terminent par le mariage, cet autre topos fixant et valorisant la destinée. Le signe locatif de l'installation heureuse est la *maison,* ce lieu clos où, trouvant enfin sa

[21] Voir la Présentation de *La Ville noire* (Jean COURRIER, P.U.G., 1978 et Éd. de l'Aurore, 1989).
[22] Une fête pareille mais nautique termine *Mademoiselle Merquem.*

place, on se sent protégé. La protection, cette valeur symbolique par excellence de la maison, est toujours présente dans les textes sandiens et elle est plus d'une fois particulièrement mise en relief. Ainsi la « case simple mais jolie » d'Indiana et de Ralph résiste à la tempête, comme la « jolie maison rose » dans *Monsieur Sylvestre* est située de façon à échapper au vent du nord. Si ce lieu romanesque est par définition clos, il ne s'ouvre pas moins vers l'extérieur : le bonheur n'est jamais égoïste chez Sand. Ces maisons sont accueillantes, les amis, les voyageurs fatigués, les pauvres y reçoivent l'hospitalité. Il n'est pas rare que plusieurs générations vivent ensemble et que la petite maison rustique devienne le théâtre des utopies chères à l'auteur. C'est là que se réalise, par les mariages « mixtes », la réconciliation sociale.

La présentation extérieure de la maison est toujours succincte, voire schématique : elle est jolie, plutôt petite que grande, blanche ou rose mais toujours propre[23]. La simplicité des demeures est à l'image des mœurs de leurs habitants, ce qui revient à dire que – condition spatiale et morale étant en accord – l'espace romanesque « double » en quelque sorte le personnage.

Semblable est la fonction du paysage environnant : beaux sites, doux et paisibles, un peu monotones mais charmants, avec leurs terres cultivées et leurs pâturages ; on y est tout content de « faire pousser le blé » et de ne pas abattre « les beaux ombrages du bon Dieu » (*Les Maîtres sonneurs*) – autant de signes de vie laborieuse et sereine. Le cas d'*Indiana,* avec sa « chaumière indienne » dans le décor romantique de l'anti-société, est particulier[24]. L'éloignement de la civilisation y est géographiquement marqué, l'histoire se terminant dans les « bois sauvages de l'île Bourbon », dans un paysage tourmenté, aux contrastes « sublimes ». Et pourtant tout y respire la vie : les gros bourgeons résineux des arbres, les boutons de fleurs aussi bien que les oiseaux et les insectes ; la luxuriance de la nature

[23] Voir *Indiana*, *Le Meunier d'Angibault*, *La Petite Fadette*, *Les Maîtres sonneurs*, *La Daniella*, *Monsieur Sylvestre*, *Cadio*, *Les deux frères*.

[24] À la fin du *Marquis de Villemer,* l'image d'une « pauvre cabane » réapparaît, symbole d'une vie heureuse « dans l'oubli du monde entier ».

fait ressortir que c'est un *lieu de vie* pour les exilés de la civilisation, à quoi s'ajoute le caractère panthéiste de la représentation.

b) *Châteaux à la campagne*

C'est à ce genre de petites maisons que succèdent les châteaux, de plus en plus nombreux à partir des années cinquante. N'est-ce pas signifier de façon symbolique que les grandes utopies d'avant 48 ne sont plus de mise, même si des traces en subsistent dans un certain nombre d'idées morales, essentiellement humanitaires, dont plus d'un personnage restent les fidèles dépositaires ?

Si les châteaux sont rares dans les clôtures des romans antérieurs à 48, certaines de leurs particularités méritent d'être signalées. Dans *Valentine,* de riches paysans vaniteux achètent la propriété de leur ancien seigneur. Malgré la charge ironique de la narration, ces personnages ne sont pas privés d'une certaine bonté qui fait que « nul voisin n'y réclame vainement un service ». Ainsi, tout comme la petite maison, le château s'ouvre sur l'extérieur et cesse d'être un lieu absolument clos.

Dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, le parc du marquis « communiste » s'ouvre encore pour accueillir à la même table pauvres et riches, nobles, bourgeois et paysans. Cette joyeuse fête réalise, le temps d'une soirée et en petit, le grand rêve du marquis sur une « commune » qu'on organisera un jour dans sa vaste propriété. La grande vision finale du marquis sur l'avenir heureux s'inscrit à son tour dans une structure fortement spatialisée : les signes locatifs traduisant la richesse, la beauté, le caractère à la fois ouvert et sacré de cet avenir utopique.

Ce qui est intéressant ici, et qui changera dans les romans d'après 1850, c'est la position du bourgeois face au château. Cardonnet se trouve « fort petit au milieu de ce majestueux mélange d'opulence et d'austérité » ; « la tristesse imposante du château, la beauté intéressante du mobilier, la magnificence du parc et le grand air de bonne maison » – tout y contraste avec le goût douteux du parvenu.

Les bourgeois des romans ultérieurs seront déjà « dignes » des valeurs que représente le château : leur esprit, leur goût et leurs

habitudes ne laissant rien à désirer, ils transformeront les anciennes demeures qui n'en seront pas moins respectables. Ces châteaux sont encore plus peuplés que les petites maisons ; les vastes habitations peuvent accueillir plus de monde, abriter au moins trois générations et souvent même des amis. Des individus d'origine et de condition diverses y vivent en parfaite entente. Lorsque les habitants sont obligés de tout vendre, ils tiennent à garder le château, comme il arrive dans *Mont-Revêche* pour conserver le « nid commun ». La vie « de château » n'est pas oisive, on y travaille, on y étudie, on s'occupe d'affaires ou d'industries, on cultive les arts, on s'adonne au théâtre[25]. Le dernier roman, *La Tour de Percemont* traduit de façon « spatiale » l'idée d'un compromis social. Le protagoniste, un riche avocat, hostile au début au château, finit, comme il le dit, par lui pardonner car c'est là que le bonheur de ses enfants s'est décidé. Aussi fait-il la navette entre la maison de campagne où il préfère vivre et le vieux donjon où il a aménagé plusieurs pièces pour y accueillir sa nombreuse famille en mêlant nobles, bourgeois, paysans. À la fin du roman, toute la famille se trouve réunie dans la belle salle à manger du château.

Si la plupart de ces châtelains vivent dans l'aisance, ils n'en ressemblent pas moins aux habitants des « petites maisons » par la simplicité de leurs goûts, la modestie de leurs besoins, leur désintéressement parfois presque absolu. Cet idéalisme n'est, à vrai dire, qu'une manière plus ou moins innocente de dissimuler. Pour parler ici avec Charles Grivel, ce type de roman bourgeois « met en évidence le "bonheur" des personnages et ses instruments (amour, mariage) comme le but *primaire* de la quête ; sous cette apparence, les objectifs de classe (fortune, pouvoir, gloire), présentés comme *secondaires* [...], se trouvent invisibilisés »[26].

Cette remarque est particulièrement pertinente, me semble-t-il,

[25] *Le Château des Désertes*, *Mont-Revêche*, *L'Homme de neige*, *Les deux frères*. Rappelons aussi, avec la même fonction et manière de vivre, l'« habitation simple, mais vaste et riante » de Valvèdre dans le roman éponyme, « en pleine campagne, dans un site magnifique, au bord du Léman ». Dans *Nanon*, il n'est pas question de château, mais dans le grand parloir du moutier (acheté par la jeune paysanne, devenue plus tard comtesse), on voit se réunir bien souvent des parents et amis de tout rang.

[26] *Op. cit.*, p. 306.

dans le cas des romans tardifs de Sand où le message social, au sens propre du terme, est plus ou moins occulté et se trouve pour ainsi dire médiatisé par une certaine image de l'espace, telle qu'elle apparaît dans les dernières pages.

L'espace, dans les clôtures romanesques de George Sand, n'est donc pas le produit d'un simple mimétisme à fonction purement descriptive, puisqu'il en remplit une autre, évidente, nous semble-t-il, dans l'organisation du récit et qu'il acquiert par là une signification idéologique, génératrice du sens même de l'œuvre[27].

[27] Bien après la rédaction de ce texte (1989), Claudine GROSSIR a publié un article important, consacré à la clôture des romans écrits par Sand entre 1832 et 1848 : « Pour une poétique de la clôture : entre récit et discours », in *George Sand : Une écriture expérimentale*, Nathalie BUCHET-RITCHEY, Sylvaine EGRON-SPARROW, Catherine MASSON, Marie-Paule TRANVOUEZ (Eds.), New Orleans, Presses Univ. du Nouveau Monde, 2006, pp. 207-227.

Le personnel romanesque[1]*.*
Représentation et fonctions.

Si l'œuvre narrative de Sand – avec ses soixante-dix romans et presque autant de récits, nouvelles et contes – se prête à une analyse de ce genre, c'est qu'elle réserve aux personnages une portée non négligeable et propose surtout au lecteur des histoires de destinée ou de quelque parcours exemplaire illustrant, dans la plupart des cas, une quête et une conquête : l'acquisition d'un bien, l'accomplissement d'un être.

Les personnages poussés à l'action par leurs désirs et leurs intérêts, remplissent ainsi une importante fonction dans le déroulement de l'intrigue et deviennent indispensables à la structuration du message narratif. Même leur fonction mimétique (sociologique, idéologique ou autre) ne prend tout son sens que dans la perspective de « l'agencement des rôles » narratifs[2].

En faisant le choix de n'aborder qu'un seul aspect de l'œuvre romanesque, c'est-à-dire le système des personnages et son fonctionnement, je n'ai nullement voulu « sacraliser » le personnage comme « élément central, focal de tout récit » ou comme personne psychologique « vivante »[3]. Je me suis proposé de montrer les modifications de son statut, à la fois graduelles, progressives et lentes, à considérer

[1] Je renvoie à ce sujet à mon *Avant-propos*, pp. 7-8. Il serait impossible de mentionner ici tous les ouvrages parus ces dernières années où, d'une manière ou d'une autre, il est question de la problématique du personnage. À signaler pourtant : Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, PUF, « Écrivains », 1998 ; *George Sand et ses personnages, 1804-2004*, sous la dir. de Dominique LAPORTE et David A. POWELL, *Études littéraires*, vol. 35, n^{os} 2-3 été-automne 2003, Université Laval ; Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand mythographe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahier Romantique » n^{o} 13, 2007.

[2] Claude BREMOND, *Logique du récit*, Seuil, « Poétique », 1973, p. 133.

[3] Voir Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 18.

comme autant de reflets, parfois à peine perceptibles et rarement spectaculaires de la profonde transformation que connaît le roman de ce point de vue particulier au cours du 19e siècle.

Cette façon d'aborder les personnages et leurs fonctions est loin d'être un point de vue étranger à la conception que la romancière elle-même s'en fait, à en juger d'après les nombreuses réflexions qu'elle a consacrées à ces problèmes, soit dans sa correspondance, soit dans ses préfaces. Sand, sans avoir jamais vraiment élaboré une théorie proprement dite du roman, en a pourtant forgé une au cours de sa longue pratique et l'a suivie, pour ainsi dire, sans s'en rendre compte. Selon cette théorie, le roman serait « une œuvre de poésie autant que d'analyse », avec « des situations vraies et des caractères vrais, réels même, se groupant autour d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre »[4]. Au milieu des tentatives et des efforts continuels de l'écrivain pour équilibrer les divers modes de représentation de la réalité, on observe une constante, agissant aussi bien au niveau de la création qu'à celui de la réception. Malgré son refus, maintes fois exprimé, de vouloir prendre le « rôle de pédagogue » et de « conclure », Sand a toujours pensé que le roman devait avant tout véhiculer des valeurs d'époque, susceptibles d'en exprimer les aspirations et les souffrances : « soulever des idées » et cela dans l'objectif, comme elle écrit en 1832, dans la préface d'*Indiana*, d'« intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ramener, les malheureux qu'il veut guérir ». Dans sa préface-testament, en 1875, elle dira au fond, la même chose :

> Le roman [...] obéit, avant tout, à la préoccupation du moment qui l'inspire. Je crois donc que si l'auteur a quelque talent, il part rarement d'un parti pris quelconque, et que s'il a quelque bon sens, il ne se propose jamais de soutenir une thèse ; mais s'il a quelque fond et si sa morale est vraie en lui, il lui arrivera fatalement de soutenir une cause ou de combattre une erreur[5].

[4] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. II, p. 161.

[5] Préface générale destinée à l'édition de ses *Œuvres complètes*, chez Michel Lévy, dont le projet fut abandonné. Ce texte fut publié d'abord dans *La Revue de Paris*, 15 janvier 1896 (pp. 225-228). Réédité dans mon édition des *Préfaces de George Sand*, ainsi que dans l'édition en cours des *Œuvres complètes*, sous la dir. de Béatrice DIDIER, *George Sand avant* Indiana, vol. 1, Honoré Champion, 2008, pp. 51-55.

Sand, en bonne idéaliste, est persuadée du pouvoir des idées et des sentiments. Avant de transformer la nature et la société humaines, elle entend d'abord *convaincre* ; elle cherche « à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs »[6]. Dans une telle perspective, il est bien évident que le personnage devient un vecteur privilégié d'idéologie, mais aussi d'investissement affectif pour le sujet producteur tout aussi bien que pour le sujet récepteur. Sand caractérise volontiers le personnage romanesque, comme le représentant « d'une idée qui circule dans l'air »[7], ou « d'une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e^ siècle », « aux prises avec ses idées ou avec ses passions »[8]. La fonction des personnages consisterait ainsi à incarner la « conscience universelle » qui « peut fort bien se résumer dans un exemple, se concentrer dans une figure, devenir un personnage de roman », pour « demander au monde sérieux comme au monde frivole la solution du problème posé dans tous les cœurs, dans tous les esprits »[9]. Même si, en général, il vaut mieux se méfier des déclarations d'auteur plutôt que de les prendre à la lettre, de pareilles définitions laissent entrevoir une fonction spécifique du personnage, en accord d'ailleurs avec celle que s'assignait l'auteur. N'a-t-elle pas déclaré – et sur ce point, elle ne variait guère – dès 1842, dans la préface d'*Indiana*, que « le romancier est le véritable avocat des êtres abstraits [...] devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion » ? Dans cet esprit, interprète de ses personnages auprès du lecteur, elle espère s'emparer de quelque vérité, en questionnant ses contemporains tantôt sur la « moralité du mariage », tantôt sur la religion ou sur « le droit social et le droit humain » (Préface générale, 1842).

---

[6] Lettre à H. de La Bigottière, fin décembre 1842, *Corr*., t. V, p. 827. Idée reprise dans la préface générale de 1875 : « J'ai essayé, dans tout le cours d'une vie laborieuse, non de réformer les idées, au moins d'adoucir les sentiments de mes contemporains. La douloureuse histoire de ce siècle ne prouve pas que j'aie eu sur eux la moindre influence, mais c'est raison de plus pour continuer, tant que j'aurai un souffle de vie, car n'eussé-je persuadé qu'une seule âme, je n'aurais pas perdu mon temps. »

[7] Lettre à Anténor Joly, 13 août 1845, *Corr*., t. VII, p. 56.

[8] Préface de *Lélia* (1839) ; Notice de *Jeanne* (1852).

[9] Préface de *Mademoiselle La Quintinie* (1863).

Il est évident que dans l'exercice de ce métier d'interprète ou d'avocat, Sand ne saurait ignorer l'importance du plaidoyer bien construit. Dans la plupart des cas, on constate chez elle un effort certain pour bien choisir ses narrateurs, bien distribuer les rôles de « questionneurs » et de « répondeurs » (s'il y en a), toujours en fonction du public visé par le message. La romancière semble être très consciente des difficultés techniques de la narration. Dans ses préfaces et ses articles, aussi bien que dans sa correspondance ou dans les métadiscours intégrés au texte de ses romans, elle s'interroge souvent sur le problème des types, le rôle des personnages idéalisés et des figures socialement ou psychologiquement exceptionnelles, ainsi que sur la fonction du narrateur (avec toutes les répercussions de sa vision sur l'ensemble du récit) et, tout particulièrement, sur le langage que les personnages doivent tenir pour ne pas « choquer l'oreille », pour bien exprimer leur caractère – bref, pour être efficaces dans la transmission du message romanesque[10].

Si certaines de nos démarches s'inspirent de la narratologie ou de la sémiologie, notre approche se veut avant tout *descriptive*, en vue de saisir, à travers la technique de la représentation du personnage, la part de l'expression des intentions littéraires à la fois esthétiques et idéologiques.

Modes de (re)présentation des personnages

Les titres et les noms

Par ce moyen, dans un premier temps, on finit par constater comment certains signes et procédés orientent le lecteur dès le seuil

[10] Voir, entre autres, les préfaces et les notices suivantes : *François le Champi* (1847), *Le Compagnon du Tour de France* (1851), *Teverino* (1852), *Jeanne* (1852), *Leone Leoni* (1853), *Lucrezia Floriani* (1846, 1853), *Le Piccinino* (1853), *Mauprat* (pièce, 1853), *Jean de la Roche* (1859), *Nouvelles* (1861), *Cadio* (1867) ; les lettres à É. Regnault, 27 févr. 1832 (*Corr*., t. II, pp. 47-48), à F. Buloz, 15 sept. 1841 (*Corr*., t. V, p. 421), à J. Hetzel, 4 déc. 1844 (*Corr*., t. IV, p. 725), à A. Joly, 13 août 1845 (*Corr*., t. VII, pp. 54-55), à J. Hetzel, 15 nov. 1845 (*ibid*., p. 164), à Ch. Poncy, 24 nov. 1845 (*ibid*., pp. 186-187). Quant aux articles, voir *George Sand critique 1833-1876, Textes de George Sand sur la littérature*, sous la dir. de Christine PLANTÉ, Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente, 2006, 804 p.

des romans vers le personnage, support par ailleurs traditionnel de la narration. Les protagonistes font le plus souvent leur première apparition dès la page de titre. En effet, les titres sont presque toujours des noms propres ou d'autres termes désignant des personnages. Si George Sand se plaint plus d'une fois dans sa correspondance des difficultés qu'elle éprouve à trouver un « malheureux titre »[11] et qu'elle demande conseil, c'est qu'elle est consciente de l'importance de la fonction *séductive* du titre, sans ignorer pour autant celle de bien désigner le thème du roman en chantier[12]. Le plus souvent elle finit par opter pour des noms propres qui, du moins en principe, excluent toute connotation idéologique, et ses raisons ne sont pas uniquement de facilité ou de convention. Si le titre « le plus bête », comme elle écrit à Hetzel, lui paraît toujours le meilleur, c'est qu'elle juge bien de la nature de ses romans qui sont, en effet, presque sans exception, centrés sur la destinée d'un personnage[13]. Les titres sont, pour ainsi dire, des plus simples : *prénoms* surtout féminins mais aussi masculins, titres avec une pointe d'héroïsation qui laissent pourtant entendre que l'histoire racontée pourrait arriver à n'importe qui ; des *noms de famille* ou des *noms complets* ; des titres-symboles, délibérément parlants ou ayant d'évidents effets connotatifs comme *Indiana*, *Spiridion*, *Consuelo* ou *Francia*. On trouve aussi chez Sand des titres qui désignent le métier d'un seul personnage ou de tout un groupe (*Le Secrétaire intime*, *Le Meunier d'Angibault*, *Les Maîtres sonneurs*, etc.) ou qui font allusion au statut social ou familial (*La Filleule*, *Le Marquis de Villemer*, *Ma Sœur Jeanne*). Parfois le nom, figurant dans le titre, reçoit un qualificatif destiné à frapper d'emblée la sensibilité du lecteur (*La Petite Fadette*, *Le Beau Laurence*). Les

[11] À Louis Véron, 6 juillet 1844, *Corr*., t. VI, p. 577.

[12] Sur ce point, Sand est prête à céder aux conventions. Le meilleur exemple est le cas du *Péché de Monsieur Antoine*. Elle pense d'abord à des titres comme *Hier et aujourd'hui*, *Aujourd'hui et demain*, *Après l'orage*, *L'amour et l'argent*, *Jeunes et vieux* (lettre à A. Joly, 23 juillet 1845, *Corr*., t. VII, p. 28) pour retenir finalement un titre typiquement accrocheur.

[13] Lettre du 3 décembre 1846, *Corr*., t. VII, p. 546. Voir encore, à ce propos, ses hésitations avant de choisir un titre pour le roman qui sera *Le Piccinino* : lettres du 12 et du 14 novembre 1846, à Hetzel, *Corr*., t. VII, p. 527 et 530. Voir aussi la lettre du 12 juillet 1844, à L. Véron, *Corr*., t. VI, p. 581.

autres types de titre, désignant surtout le lieu de l'action, avec très souvent une valeur connotative, ne sont pas non plus étrangers à quelque trait marquant des personnages[14]. Bref, même en tenant compte de tout ce qui relève, dans le choix des titres, du conventionnel, leur fonction descriptive, avant tout thématique, oriente le lecteur d'une certaine façon vers cet élément majeur de l'univers diégétique qui s'appelle le personnage.

Quant au choix de noms : on sait que le nom propre est, à l'intérieur d'un texte, un signe dont la gratuité n'est qu'apparente et qu'il exprime avant tout « ce rapport qu'il établit entre le porteur et les hiérarchies prévues par le système »[15]. Qu'un personnage porte un nom roturier ou noble, est d'autant moins neutre qu'il est plutôt rare chez George Sand que le personnel romanesque soit sociologiquement homogène : l'intrigue et les parties « opposantes » étant conçues, dans la majorité des cas, en vue d'éliminer si possible tout antagonisme social. C'est encore vrai dans les romans tardifs où pourtant l'ancienne opposition des classes a beaucoup perdu de sa vigueur[16].

Ce qui semble très caractéristique, c'est la fréquence des noms purement et simplement parlants comme Théophile, Consuelo, Gottlieb, Patience ou Angel. Bien souvent, le nom fait partie intégrante du personnage, comme en témoigne Consuelo qui explique ainsi son nom et sa naissance à Haydn :

> Il me semble que le nom que ma mère m'a donné au baptême m'impose ce devoir et cette destinée. Je n'ai pas d'autre nom Beppo ! La société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir ![17]

[14] *Le Château des Désertes*, *Mont-Revêche*, *La Ville Noire*, *Malgrétout*. Les titres « rhématiques » ou « génériques » sont presque absents chez Sand : le seul cas que j'ai relevé est la *Confession d'une jeune fille*, mais là encore, l'allusion au protagoniste l'emporte.

[15] Charles GRIVEL, *La production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 130.

[16] La valeur plus que symbolique du nom est mise en relief, de façon il est vrai assez conventionnelle, dans *Les deux frères* (1875) où Gaston, l'aîné du comte Flamarande, renié par son père, refuse de porter le titre et le nom de celui-ci, préférant garder le nom du paysan qui l'a élevé.

[17] *Consuelo*, éd. Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1983, t. II, p. 307.

Remarquons ici combien le nom de Consuelo est un *signe signifiant*, un *résumé* du personnage : ce seul prénom, riche en connotations multiples, sans le soutien d'aucun nom de famille, assigne au personnage un statut autrement suggestif que celui d'une simple bâtarde. Avec l'obscurité des origines, en elle-même significative, l'absence du patronyme annonce une *héroïne* chez qui on voit aller de pair l'identité retrouvée, l'émancipation et le refus d'asservissement à tout ce qui relève d'un système social discriminatoire.

Rappelons encore, dans un autre registre tout à fait différent, *Le Piccinino*, où le narrateur, tout en s'expliquant sur la nécessité de baptiser ses personnages, donne aussi les motivations de son choix :

> [...] le choix des noms est ce qu'il y a de plus embarrassant pour un romancier qui veut s'attacher sincèrement aux figures qu'il crée. D'abord, j'ai besoin d'une princesse qui ait un beau nom, de ces noms qui vous donnent une haute idée de la personne [...] ma princesse se nommera la princesse de Palmarosa [...] Quant à son prénom, il est temps d'y songer ! nous lui donnerons celui d'Agathe, parce que sainte Agathe est la patronne vénérée de Catane. Mais je prierai le lecteur de prononcer *Agata*, sous peine de manquer à la couleur locale, quand même il m'arriverait par inadvertance d'écrire tout bonnement ce nom en français[18].

La perception du personnage – le rôle du narrateur

L'image que le lecteur peut se faire d'un personnage, se réalise au fur et à mesure, à partir des informations dispersées dans le texte et structurées par l'acte narratif. Le(s) point(s) de vue adopté(s), la nature du savoir (omniscience ou non), le choix entre plusieurs discours possibles orientent, voire déterminent dès le début le processus de la perception. Chez George Sand, on retrouve les quatre types fondamentaux du narrateur, distingués par Gérard Genette[19]. Le plus fréquent et le mieux étalé sur l'ensemble de l'œuvre semble être celui du narrateur hétérodiégétique au premier degré ; il règne, avec toutes les conséquences qui en résultent pour l'ensemble du récit et, en parti-

[18] *Le Piccinino*, prés. par René BOURGEOIS, Grenoble, Éd. Glénat, Coll. de l'Aurore, 1994, t. I, pp. 25-26.
[19] Cf. *Figures III*, Seuil, 1972.

culier, pour la représentation des personnages, surtout dans la période d'avant 1850. Ce narrateur plus ou moins omniscient et omniprésent n'est pas qu'un simple conteur, il est aussi observateur, informateur et surtout *guide*, placé hors et, en quelque sorte, au-dessus de l'histoire, bénéficiaire d'une perspective narrative lui permettant d'embrasser et, partant, de mieux présenter et de mieux juger l'histoire racontée. Cette perspective narrative peut être comprise aussi, surtout dans le cas d'un auteur comme George Sand, comme une prise de position idéologique et cognitive à l'égard de l'univers représenté dans lequel les personnages, aussi bien dans leur *être* que dans leur *faire*, sont les lieux privilégiés de l'évaluation, supports « anthropomorphes » de normes idéologiques[20].

Après 1850, les romans à narrateurs à la fois extra- et homodiégétiques ou à d'autres techniques narratives plus variées, l'emportent et d'assez loin. Ce changement dans la technique narrative semble correspondre à celui, plus général, de l'esthétique sandienne qui s'oriente de plus en plus, selon du moins les intentions de l'écrivain, vers la « stricte représentation » et par là vers l'effacement du narrateur et sa diégétisation[21]. Dans ces romans, l'écart entre le temps de l'histoire et celui du récit est assez considérable ; cette distance temporelle n'est pas sans influencer la façon dont les narrateurs-personnages saisissent et racontent les événements. Leur perspective – malgré tout ce qu'il y a de subjectif dans leur manière de juger – est proche de celle des narrateurs hétérodiégétiques omniscients : une histoire présentée comme déjà accomplie favorise la formation d'un monde clos et transparent. Aussi les personnages apparaissent-ils à la fin plus ou moins sans mystère, ayant trouvé leur place, et comme fixés dans leur destinée qui, en principe, ne saurait plus leur réserver aucune surprise.

---

[20] Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, PUF, 1984, p. 104.

[21] Voir à ce propos Françoise van ROSSUM-GUYON, « Les enjeux d'*Indiana* I, Méta-discours et réception critique », in *Recherches novelles*, Groningue, C.R.I.N., 1983, pp. 1-31. Ce changement s'annonce de façon très discrète dès la seconde édition d'*Indiana* (1833), où Sand a supprimé la plupart de ses intrusions d'auteur et, de façon plus spectaculaire, dans *Lélia* (1833), *Leone Leoni* (1834) ou *Jacques* (1834) où les réflexions d'auteur sont transmises par la bouche des personnages narrateurs ou épistoliers.

Dans d'autres romans, où il s'agit de récits encadrés, on observe deux types de rapports entre les narrateurs au premier degré et les narrateurs principaux, ceux-ci intradiégétiques et racontant le plus souvent leur propre histoire. Dans le premier cas, il s'agit d'une relation toute fraîche, née d'une rencontre cherchée ou non par le narrateur de l'histoire-cadre qui n'est aucunement mêlé à l'histoire principale (*Mauprat*, *Laura*, *Le Dernier Amour*). Dans le second cas, en revanche, les narrateurs au premier degré, pourvus d'une certaine individualité, mais sans être pour autant des protagonistes, ont un rôle à jouer dans l'histoire racontée par le narrateur intradiégétique (*Leone Leoni*, *Pierre qui roule*, *Le Beau Laurence*). Les narrateurs de l'histoire-cadre ébauchent dès le début le portrait du protagoniste, plus élaboré lorsque celui-ci a déjà un certain âge, ce cas de figure annonçant toujours une histoire édifiante. Le portrait est alors conçu de façon à inspirer de la sympathie ou de l'intérêt chez le lecteur. Mais, malgré tout ce qu'il y a de conventionnel, on y observe une variété certaine ; le stratagème dans la présentation des personnages est assez complexe[22]. Ce qui est cependant caractéristique dans les romans à narrateur homodiégétique, c'est que la parole, source d'information plus importante que l'action, est très souvent cédée à d'autres personnages. Le récit de Bernard par exemple, dans *Mauprat*, est une suite de débats, destinés non seulement à convaincre l'autre, mais aussi, sinon avant tout, à se faire connaître.

Dans la dernière catégorie de romans, ce sont surtout des lettres et d'autres documents qui fournissent les informations. Ces romans – depuis *Lélia* (1833) jusqu'à *Monsieur Sylvestre* (1865) – fonctionnent en général selon le schéma bien connu du roman épistolaire. Cette forme convient parfaitement à George Sand, la moraliste : elle permet non seulement tous les épanchements et toutes les analyses, mais aussi les confrontations d'idées, ce terrain favori des personnages sandiens. Ici, c'est la *parole* qui caractérise presque exclusivement les personnages. Dans certains romans (*Isidora*, *La Filleule*[23]), à côté des

[22] À comparer, par exemple, la stratégie narrative de *La Marquise*, de *Mauprat* ou des romans vénitiens.

[23] La structure narrative de *La Filleule* est peut-être la plus complexe. Voir Franciska SKUTTA, « Formes narratives dans *La Filleule* », in *George Sand et l'écriture*

lettres, ce sont des journaux intimes, des mémoires ou quelque ouvrage en chantier qui informent sur les sentiments et les préoccupations philosophiques des protagonistes. Dans *Isidora*, comme l'a noté Pierre Reboul,

> au niveau du récit, cet artifice technique permet ou provoque des effets particuliers : [...] la vérité n'est pas dite, mais cherchée, au travers des erreurs. Le point de vue du scripteur s'impose et relègue l'auteur dans la présentation, dans les rectifications. L'œuvre entière se fait *suspense* et le *métier*, image de l'humaine condition. L'auteur renonce à ses privilèges. Il se dé-divinise. Le récit s'humanise. L'écriture devient une phénoménologie existentielle. Les disparates et l'inachevé sont le présent des hommes – l'état de guerre sociale, le déchirement des âmes dans l'absurdité des conduites, cependant que la générosité des cœurs réconciliés prépare la paix finale qui unit, dans la troisième partie, journal et correspondance monodique[24].

Ces premiers points de repère permettant de saisir le personnage, paraissent significatifs dans la mesure où ils révèlent d'emblée une des intentions majeures de l'écrivain qui, malgré sa méfiance à l'égard de ce qui est trop didactique ou édifiant, veut avant tout orienter le lecteur, le faire réfléchir, puis le convaincre (si possible) et pour qui, dans ce travail de « propagande », les principaux agents sont précisément les personnages. En ce sens, quelque soit le statut du narrateur, l'objectif narratif paraît toujours le même : souligner le caractère exemplaire d'une histoire dans laquelle l'élément focalisant est le personnage, véhicule d'idées, de sentiments et de valeurs surtout morales.

Le personnage, cet effet de réel

Le portrait

L'analyse de la description physique du personnage, du portrait proprement dit, avec d'autres procédés de présentation plus ou moins

---

du roman, éd. Jeanne GOLDIN, « Paragraphes », Université de Montréal, 1996, pp. 219-225. Cf. Annabelle REA, « *La Filleule* : un roman "exclusivement littéraire" », in *George Sand - pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI, Caen, 2006, pp. 285-294.

[24] « Avez-vous lu *Isidora* ? », in *Errements littéraires et historiques*, Presses Univ. de Lille, 1979, pp. 106-107.

indirecte, s'impose tout naturellement : le personnage, par son anthropomorphisme immanent, est un élément constitutif essentiel de l'illusion réaliste. L'accord du physique et du moral, n'ayant rien de surprenant chez un écrivain de cette époque-là, la structure générale du portrait, à quoi s'ajoute la description du milieu avec ses traits d'harmonie multipliés qui surdéterminent et doublent en quelque sorte le personnage, tout ce système fortement cohérent exprime de façon particulièrement frappante ce qui est le plus constant dans l'imagination sandienne : le désir d'équilibre et d'unité.

Les procédés de la mise en scène du personnage sont assez variés chez Sand. Le premier signalement du personnage, au début des romans, est plus d'une fois annoncé par la voix plus ou moins neutre du narrateur et laisse, pour ainsi dire, le portrait se présenter tout seul, mais les personnages typiques de la mise en scène, les « fonctionnaires de l'énonciation réaliste »[25], ne tardent pas à apparaître pour produire un « effet de réel » nécessaire à ce type de récit. C'est ainsi, parmi de nombreux exemples, dans l'ouverture d'*Indiana* ou dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Si le portrait apparaît très souvent dès l'exposition, à sa place traditionnelle et naturelle, on en trouve aussi et plus d'une fois en fin de récit, surtout lorsqu'il s'agit d'histoires embrassant une longue période ou toute une vie (*Cora*, *Metella*, *Consuelo*, *Lucrezia Floriani*, *Nanon*). Il arrive cependant qu'un portrait prospectif du protagoniste qui le représente en fin de parcours, soit donné dès le début, surtout dans les récits encadrés (*La Marquise*, *Mauprat*, *Le Dernier amour*, etc.). Ailleurs, et le plus souvent, les portraits sont insérés selon les nécessités du récit, répondant à une attente, à l'intérêt suscité par l'apparition du personnage. C'est dans ces cas-là que le portrait est le plus fonctionnel et le plus motivé : il éclaire les événements dans la mesure où le moral s'explique par le physique.

Quand on sait le retentissement de la physiognomonie de Lavater tout au long de la première moitié du 19e siècle, on ne s'étonnera point de voir George Sand s'intéresser passionnément à cette « science », dont elle devait espérer le plus grand profit pour son travail de romancier. Son intérêt ne s'explique pas cependant par les seules

[25] Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, éd. citée, p. 69.

commodités qu'un tel système pouvait offrir à un « faiseur de personnages ». Il suffit de lire la *Lettre à Franz Liszt sur Lavater et sur une maison déserte* pour mesurer l'affinité que l'écrivain a cru découvrir entre sa propre pensée et sensibilité et celles du pasteur zurichois. Si le « vaste coup d'œil de Lavater qui embrasse tout l'être et l'interroge dans ses moindres mouvements » fascinait Sand à ce point, c'est qu'elle a cru y trouver non seulement « une connaissance [...] approfondie des mystères et des contradictions de l'homme moral », mais aussi, un « élan de bonté » et un « besoin de tendresse et de sympathie », autant de qualités primordiales qui, à ses yeux, devaient gouverner tout rapport avec autrui[26]. Si l'on rappelle en plus le goût de Lavater pour « le beau, le noble, le parfait » qu'il voulait de préférence découvrir dans la nature[27], on comprend encore mieux les raisons de l'admiration de la romancière.

Si l'on aborde le personnel romanesque sous cet aspect, il faut bien reconnaître qu'il possède une certaine cohérence. En effet, dans la représentation des personnages, Sand est guidée par une idée qu'elle partageait avec Lavater : « l'image visible » de l'homme sera chez elle de préférence belle, le corps humain étant une « harmonie de la variété, grâce, accord, symétrie de ses membres et ses contours »[28]. La norme, c'est donc la beauté ; la laideur n'y apparaît que comme un écart et une déviation et, du reste, rarement absolue. L'idée d'harmonie préside à l'élaboration des portraits, le mot même y apparaît bien des fois, pour donner une impression globale sur la physionomie du personnage[29].

Si l'harmonie pour ainsi dire négative se produit rarement sous la plume de Sand, c'est que les méchants sont relativement peu nombreux, et pour le cas où ils seraient présentés irrémédiablement incorrigibles, la romancière, sauf quelques cas plutôt rares (comme celui d'Isidor dans *Le Compagnon du Tour de France*), préfère les

[26] *Lettre à Franz Liszt*, in *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri BONNET, Garnier-Flammarion, 1971, p. 217 et 218.
[27] *Essai sur la physiognomonie*, Première partie, La Haye, s.d., p. 13.
[28] *Ibid*., p. 7.
[29] Ralph, à la fin d'*Indiana*, Olympe (*Mont-Revêche*), Love (*Jean de la Roche*), Constance Verrier, Mlle Merquem, Cadio, etc.

priver du privilège d'un vrai portrait, comme si elle se refusait à les mettre trop en vedette.

De vrais monstres – dont le physique est toujours le reflet d'une âme noire –, on en trouve aussi quelques-uns dans cet univers, mais l'écrivain ne manque presque jamais de faire allusion à leur propos à quelque dons exceptionnels. Ainsi, par exemple, Jean Mauprat, maigre, pâle, hideux, le regard infernal, le plus détestable de sa race, n'en est pas moins doué de facultés supérieures. Le cas de Trenck « à la gueule brulée », un « ennemi de l'humanité » dans *Consuelo*, est présenté comme extraordinairement brave[30].

Si l'on prend « monstre » dans un sens plus large, comme Lavater, chez qui la difformité, alors même qu'elle influe sur le moral, ne conduit pas nécessairement à la méchanceté, on constate que ces personnages sont traités avec la même indulgence que George Sand a tant admirée chez son maître. Les imperfections morales qui accompagnent la difformité physique sont très variables et pas toujours graves (Juliette dans *Narcisse*). Il est inutile de dire que la présentation la plus contrastée est sans doute celle de Zdenko, le « fou » extatique de *Consuelo*.

Parmi les personnages âgés, il y en a plusieurs qui souffrent de quelque infirmité innée ou consécutive à l'âge. Il y en a dont le physique signale un moral réellement et irrémédiablement négatif (l'abbé Cignola dans *La Dernière Aldini*, le grand père de Gabriel, la mère tyrannique de Pauline dans la nouvelle éponyme ou la marquise d'Estelle dans *Antonia*). Chez d'autres, l'écrivain essaie au moins d'adoucir une image initiale trop négative, en laissant entrevoir quelque changement ou quelque qualité jusqu'alors cachée (la chanoinesse dans *Consuelo* ou le cardinal Palmarosa dans *Le Piccinino*).

Mais le vieillard typique de l'univers sandien n'est pas l'infirme méchant et repoussant, bien au contraire. Tout au long des romans, on voit défiler de superbes vieillards, beaux, robustes et sages, riches

[30] Pour une présentation analogue, voir Saint-Gueltas, dans *Cadio*.

d'expériences, dévoués au bonheur de leurs enfants (naturels ou spirituels), donc à l'avenir[31].

On peut dire que, dans la plupart des cas, George Sand a réussi à éviter l'écueil des portraits trop schématiques (surtout en « noir »), elle a même fait de réels efforts pour varier l'image de la beauté, la rendre intéressante, voire problématique. Sa technique préférée était de mêler des indices en principes négatifs à d'autres, positifs selon le système et de constituer ainsi des figures plus originales. Cela dit, les éléments du paradigme n'étant pas bien nombreux, une certaine monotonie, un certain schématisme même étaient la rançon presque inévitable de cet effort, d'autant plus que ces portraits, beaucoup moins précis et détaillés que ceux de Balzac, étaient destinés avant tout à l'expression du moral des personnages.

* * *

Dans la structure générale du portrait sandien, on trouve les mêmes constantes que celles qui gouvernent l'observation chez Lavater dans l'étude des rapports du physique et du moral. Le portrait est focalisé sur quelques particularités du visage, dont une des plus importantes le *front*, siège conventionnel de l'intelligence (front large, grand, élevé, pur *vs* étroit, bas). Mais ici aussi, on observe un certain souci d'éviter l'emploi trop stéréotypé de cet indice : ainsi un front bas peut être une notation tout simplement réaliste, comme chez Jeanne dans le roman éponyme, et en parfait harmonie avec la façon dont le personnage a été conçu. Il est évident que dans ce cas-là, il ne s'agit pas de dévalorisation, bien au contraire. À côté d'autres parties du visage (la bouche, le nez, le menton), une place privilégiée revient à l'œil et au regard qui sont dans l'esprit lavaterien, « le centre et le sommaire de tout ». Là encore, les éléments des deux séries (les yeux vifs, sereins, pleins de feu ou le regard ferme, profond, doux et franc des caractères forts et autonomes ; et le regard de faucon, dur, terrible, insolent ou oblique des personnages méchants ou grossiers) peuvent se combiner, pour marquer un état de malheur ou quelque imperfection morale.

[31] Le vieux Mauprat et Patience ; le père Alexis (*Spiridion*), le marquis de Boisguilbault (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Pier-Angelo (*Le Piccinino*), Jeanne Féline (*Simon*) ou Wanda (*Consuelo*), etc.

Dans les descriptions, il est aussi question de la « carnation » des personnages (encore un point de vue lavaterien), la norme c'est évidemment la blancheur, signe de pureté et de distinction, dont une variante, la pâleur annonce des organisations maladives, fines et trop sensibles comme celles des artistes (Aldo le Rimeur, Albert, Lucrezia Floriani, La Daniella, Lélia, etc.) À l'autre bout de l'axe, on trouve le rouge, le cramoisi, le violâtre – signes de vulgarité ou, celui d'intempérance (tels, par exemple, Isidor dans *Le Compagnon du Tour de France*, Nasius dans *Laura*, Trenck le Pandour dans *Consuelo*). La santé physique et morale « permet » cependant à certains personnages – contre norme et mode – de prendre un teint bronzé, signe distinctif surtout des savants ou des gens menant une vie laborieuse, en bonne enente avec la nature.

Outre la couleur et la qualité des cheveux, il est très souvent question des mains des personnages – comme dit Lavater, « autant de mains que de physionomies »[32] – et, bien sûr, de leur taille, leur constitution et leur allure. Tous ces éléments sont pour ainsi dire mis en accord et s'ajoutent à l'harmonie du corps, dans le cas surtout des personnages valorisés.

Le langage, le timbre de la voix, ses inflexions, la facilité ou l'embarras de s'exprimer sont encore des indices significatifs, toujours dans l'esprit de Lavater. Quand on sait l'importance de l'acte verbal (et de la question du savoir) dans l'univers sandien, on doit trouver plus que naturelle la présence de ce que Philippe Hamon appelle un « discours d'escorte évaluatif » qui vient apprécier la parole, la compétence verbale des personnages[33].

* * *

Ces éléments conjugués du portrait se surdéterminent et non seulement entre eux, mais encore par les habitudes vestimentaires. Le rapport du corps à l'habit trahit bien des choses quant à l'appartenance sociale, la culture, le goût, voire l'éthique dans la mesure où, dans le personnel romanesque de George Sand, l'un des axes oppositionnels

[32] *Op. cit.*, t. III, 1786, p. 342.
[33] *Texte et idéologie*, p. 25.

fondamentaux est celui du naturel et de l'artificiel, de l'être et du paraître, le naturel étant l'un des mots-clés valorisants du texte, qu'il s'agisse de l'expression du visage, de l'enroulement naturel des cheveux, du rapport du personnage aux autres ou de ses manières. L'habillement des personnages valorisés se caractérise donc par la simplicité, le naturel et le bon goût. C'est ainsi que sont présentées les héroïnes dignes de ce nom, telles que Lavinia dans la nouvelle éponyme, Laurence (*Pauline*), Lélia, Yseult ou Consuelo qui ne se sent vraiement elle-même que dans la « petite robe de soie noire ». Chez les personnages populaires, c'est la propreté qui est signe de distinction, symbole aussi du refus de la déchéance et de la misère morale. Le luxe, la parure sont l'indice des mondains, des coquettes ou de jeunes filles, victimes de leur éducation[34].

Dans le domaine vestimentaire, les parvenus et les bourgeois ridicules d'avant 1850 sont les plus mal traités. S'ils ont le pouvoir (ou croient l'avoir), il leur manque encore le savoir et surtout le goût – tout ce que les bourgeois de la dernière période possèderont déjà. Le meilleur exemple est peut-être celui de Galuchet, dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, type de petit bourgeois borné et sournois. Il est présenté « en habit noir, pantalon et gants noirs, cravate et gilet de satin noir » – vêtements tout à fait inadéquats aux circonstances et au milieu, ce que souligne encore une longue intervention d'auteur :

> Si le costume bourgeois de notre époque est le plus triste, le plus incommode et le plus disgracieux que la mode ait jamais inventé, c'est surtout au milieu des champs que tous ses inconvénients et toutes ses laideurs ressortent. [...] cette mouche parasite, le *monsieur* aux habits noirs, au menton rasé, aux mains gantées, aux jambes maladroites, et ce roi de la société n'est plus qu'un accident ridicule, une tache importune dans le tableau. Que viennent-ils faire à la lumière du soleil, vos vêtements de deuil [...] ? Votre costume génant et disparate inspire alors la pitié plus que les haillons du pauvre ; on sent que vous êtes déplacés au grand air et que votre livrée vous écrase[35].

[34] Pour la manière de s'habiller d'une catégorie de personnages, socialement hétérogène et particulièrement valorisée, celle des savants, voir, *infra*, « La figure du savant ».

[35] *Le Péché de Monsieur Antoine*, éd. Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, Meylan, Les Éd. de l'Aurore, 1982, p. 261 et 262.

Ces commentaires d'auteur ne sont pas sans rappeler les propos de Baudelaire sur l'habit noir, « livrée uniforme de désolation », expression d'une époque « souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel »[36].

Le milieu

Reste à savoir quelle place George Sand, contemporaine de Balzac et de Stendhal, attribue au milieu dans la présentation des personnages. Par rapport à ses belles descriptions de paysages, celle des habitations et des intérieurs est en général moins riche en détails, parfois même très sommaire. Elle est cependant toujours fonctionnelle : on y trouve une multiplication de traits d'harmonie qui surdéterminent le personnage, tout comme les signes vestimentaires. La technique est toujours pareille : condition spatiale et condition morale étant en parfait accord, l'espace romanesque « double » en quelque sorte le personnage. Et cela est ainsi dès *Indiana*. Pour cette peinture du milieu, on appréciera, par exemple, dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, la description par ailleurs tout à fait balzacienne du manoir de Châteaubrun ou celle, non moins riche en détails, de la demeure du marquis Boisguilbault. (Il est significatif que le château moderne de Cardonnet, personnage dévalorisé, est à peine signalé et son intérieur n'est même pas présenté : la vie privée a très peu de place dans la maison « militairement gouvernée » par le riche industriel.) Dans la richesse et variété des milieux « parlants », il y a au moins un autre exemple qui mérite une attention particulière, cette fois dans le registre vulgaire. Il s'agit de la maison de Bricolin, ce riche fermier du *Meunier d'Angibault*, dont la cour est « d'une saleté repoussante », avec d'« énormes monceaux de fumier » et des « ruisseaux immondes ». La cuisine est sale, pleine de mouches, le salon « vierge » est « décoré avec le luxe grossier des chambres d'auberge », les rideaux voyants et de « goût détestable » ; tout dans cette maison exprime ce qu'il y a de grossier et de borné dans l'âme de ces paysans parvenus. Cet espace triste, prosaïque, « cette grossière et repoussante

[36] *Salon de 1846, De l'héroïsme de la vie moderne*, in *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 678.

opulence agricole » s'oppose « au poétique bien-être du meunier », à sa petite maison propre, située en pleine verdure, ayant pour seul luxe la beauté de la nature[37]...

Le réseau des portraits

Mais le personnage, une fois « campé » avec ses traits distinctifs, ne prend évidemment tout son sens que si on le replace dans le réseau de ses relations multiples avec d'autres personnages, lesquelles font ressortir tantôt sa ressemblance, tantôt sa différence parfois antagonique, tantôt enfin un état de dédoublement intérieur où la conscience individuelle est le théâtre de son conflit avec le monde. Si les présentations contrastées ou parallèles sont à tel point inhérentes à la technique sandienne, si l'effet de contraste joue un rôle aussi fondamental dans la mise en valeur des personnages, c'est que cet univers romanesque a un double support : l'idéal et le réel, comme la romancière elle-même s'en est expliquée plus d'une fois. Si tout porte George Sand vers l'idéalisme, les sentiments aussi bien que sa conviction d'artiste, elle n'ignore pas pour autant l'importance des effets de réel dans un récit, puisqu'elle entend, explique-t-elle en avril 1843 à Eugène Sue, « incarner un monde idéal dans un monde réel »[38]. C'est encore elle qui disait :

> On peut idéaliser, je crois, une réalité dont la grandeur ne s'est présentée à nous que sous des formes vulgaires ; c'est le rôle de ce qu'on appelle la poésie. Mais la poésie n'a pas le droit de filer sa toile dans le vide. Il lui faut quelque branche où s'attacher.[39]

C'est cette mise en contact du réel et de l'idéal qui éclaire la fonction des portraits parallèles où deux physiques contrastés préfigurent ou

[37] *Le Meunier d'Angibault*, éd. Marielle CAORS, Grenoble, Les Éd. de l'Aurore, 1990, p. 68-69 et 73.
[38] *Corr*., t. VI, p. 108.
[39] Au docteur Ange Guépin, vers le 20 sept. 1840, *Corr*., t. V, p. 136. Voir aussi, *Histoire de ma vie*, *OA*, t. II, p. 161 et suiv.

rendent « visibles » des différences, voire des antagonismes autrement importants que ceux de deux visages[40].

Ailleurs, la présentation parallèle non contrastée fait ressortir la similitude de deux personnages, en positif aussi bien qu'en négatif. C'est le cas de Lansac et de la comtesse de Raimbault qui apparaissent ensemble au début de *Valentine* ou celui de Consuelo et Albert, rayonnant de bonheur devant les Invisibles.

La différence – ou plutôt le chagement – s'accuse cependant très souvent dans les portraits successifs d'un seul et même personnage, procédé qui en lui-même n'a rien d'original mais dont l'usage est fréquent et quelquefois particulier chez Sand, vu que ses histoires embrassent très souvent un laps de temps considérable. Si le rôle le plus banal de ces portraits « en diachronie » est simplement mimétique – montrer l'effet du temps sur le personnage –, ils n'en mettent pas moins en relief ce qui ne change pas : à savoir le rapport corrélatif du physique et du moral. Ainsi le bonheur, l'équilibre intérieur, la sérénité conservée ou acquise ne restent jamais cachés : leur effet bénéfique se manifeste sur le visage et sur le corps entier, même à un âge avancé, comme chez Albert, dans *Consuelo*[41].

Il y a des personnages auxquels George Sand veut particulièrement épargner les ravages du temps, des héroïnes, qui, tout en changeant avec les ans, ne perdent pas pour autant leur beauté. Un regard d'amoureux ou d'ami, ou même le regard d'un simple spectateur les fait voir plus belles que dans leur jeunesse. Ainsi, par exemple, Bianca, dans *La Dernière Aldini*, malgré la perte de sa beauté première, passe pour belle aux yeux de Lélio ou Edmée que Bernard trouve nettement plus belle et plus proche de la perfection que dans sa première jeunesse : « au lieu d'avoir perdu de sa beauté, je trouvai qu'elle avait complété l'idéal de la perfection »[42].

---

[40] Le physique de Delmare, par exemple, dans *Indiana*, jure dès le début avec celui de Ralph. D'autres portraits conrastés : Bénédict – Lansac (*Valentine*), Lélia – Pulchérie, Bianca – Alézia (*La Dernière Aldini*), Isidora – Alice (*Isidora*), Karol – Salvator (*Lucrezia Floriani*), Sarah – Mlle d'Ortosa (*Malgrétout*), etc.

[41] Éd. citée, t. III, p. 298 et 438-439. Pour d'autres portraits successifs, voir ceux de Nanon (*Nanon*), Laura (*Laura*), Salcède (*Flamarande*, *Les deux frères*), Pierre Laurence, Impéria (*Pierre qui roule*, *Le Beau Laurence*).

[42] *Mauprat*, éd. Claude SICARD, Garnier-Flammarion, 1969, p. 205.

Il y a cependant une condition nécessaire pour que la beauté se conserve ou s'affirme d'avantage : c'est d'accepter franchement la vieillesse comme le fait Metella qui descend tranquillement la « pente des années » :

> Quand elle ne cacha plus ses beaux cheveux blancs, quand les pleurs et l'insomnie ne creusèrent plus à son front des rides anticipées, quand l'effacement du marbre antique se fit calme, lent et rationnel, on y vit d'autant plus reparaître les lignes de l'impérissable beauté du type. On l'admira encore dans l'âge où l'amour n'est plus de saison [...][43]

La dynamique de l'univers romanesque. Les personnages en action

Les permanences actantielles laissent apparaître, au fond, le même désir d'unité, comme une constante de la structure profonde, sans accuser pour autant un système tout à fait transparent et sans problème. Si la définition des forces agissantes, auxquelles obéissent les personnages, comme celle, du reste, des valeurs liées à telle ou telle catégorie d'actants, est encore relativement simple, il n'en va plus de même dès le moment où l'on envisage l'ensemble des déterminations différentielles du personnage (individualisé, faisant partie d'un groupe socio-professionnel ou présenté comme un oxymore vivant, lieu d'intégration de catégories contradictoires). On se heurte alors à des difficultés – autant de nœuds de divers paradigmes – qui viennent, du moins en partie, d'un dilemme que Sand devait plus ou moins constamment éprouver : allait-elle suivre son penchant au « beau idéal » ou, au contraire, son sens du réel qui la poussait, malgré tout, à insérer ses personnages dans une réalité socio-historique qu'elle ne pouvait ignorer. Pour résoudre ce dilemme, la romancière a choisi d'*idéaliser* les protagonistes (héros, héroïnes ou un couple), tout en les situant dans une *réalité* socio-historique bien des fois assez fortement décrite[44]. Quant aux personnages secondaires,

---

[43] *Nouvelles*, éd. Ève SOURIAN, Des femmes, 1986, p. 233. Le malheur, on s'en doute, produit des effets contraires. Voir entre autres : Argiria et Giovanna (*L'Uscoque*), Amélie de Prusse (*Consuelo*) ou Alida (*Valvèdre*).

[44] Voir à ce propos Béatrice DIDIER, « George Sand écrivain réaliste ? », in *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, éd. citée, pp. 672-699. Une des

ils font plutôt partie de la seule réalité. D'où un système de rapports globalement plus complexe que ne le laisseraient supposer quelques-uns de ses romans, pris isolément, ou certaines de ses déclarations[45].

* * *

Si une telle description du personnage, faite à partir d'une lecture « tabulaire », met avant tout en relief les constantes du système, tributaires en dernier ressort de ce que Georges Poulet appelle le « synthétisme spontané » de Sand[46], elle permet en même temps de saisir le même système dans sa diachronie et d'y détecter les indices de quelques variations qui, tout en laissant les constantes presque intactes, n'en portent pas moins atteinte à leur visibilité et leur fonctionnalité. Des glissements d'accent, accompagnés d'une certaine redistribution des valeurs, deviennent particulièrement sensibles dès les années cinquante, pour aboutir par la suite à un nivellement plus ou moins général de l'univers romanesque.

Notre analyse, faite pour ainsi dire dans une perspective globalisante (et forcément réductive, car visant *le système de l'ensemble*), risque de paraître un peu simplificatrice dans la mesure où les détails, les indices parfois à peine perceptibles, néanmoins pertinents, n'ont pas toujours une présence assez forte et *visible* dans l'interprétation finale. Et pourtant, dans toute recherche de ce type, ils constituent le point de départ et la *base*[47].

---

conclusions de l'auteur : « Cette articulation entre réalisme et idéalisme [...] est peut-être un des points les plus originaux de l'art de George Sand. » (p. 687)

[45] Dans la préface de *Maître Favilla* (1855) par exemple, à propos des critiques qui lui reprochent de « rêver des personnages trop aimants, trop dévoués, *trop vertueux* » [souligné par G. S.], Sand se demande si elle est « le bon et l'absurde don Quichotte, incapable de voir la vie réelle, et condamné à caresser tout seul des illusions trop douces pour être vraies ». Sa réponse : « le mal est un fait très amer et que l'on ne cueille pas sans beaucoup de peine : aussi faut-il beaucoup de science pour l'expliquer et beaucoup d'art pour le peindre. J'avoue que cet art me manque et que ma paresse ne le cherche pas beaucoup. » *Théâtre complet*, Michel Lévy Frères, 1866, t. III, pp. 226-227.

[46] *La Pensée indéterminée*, PUF, « Écriture », 1987, t. II (*Du romantisme au XX^e siècle*), p. 39.

[47] Pour les détails, voir *Le Personnage sandien*, éd. citée, pp. 21-121.

Il me semble qu'il n'y a pas de contradiction entre mes conclusions et celles de la plupart des recherches plus récentes (d'approche psychanalytique, féministe ou autre) qui favorisent une image de plus en plus problématisée que le lecteur de nos jours peut (ou devrait) se faire du personnage sandien et de l'ensemble de l'œuvre elle-même dont l'actualité (voire la modernité) ne fait plus (ou, en tout cas, de moins en moins) de doute. Ainsi, par exemple, Françoise Massardier-Kenney, dans son excellent article, fait une analyse microscopique de *Valvèdre* pour offrir « un exemple frappant de la construction sandienne du personnage comme notion problématique »[48]. À partir d'une étude des appellatifs, elle démontre que

> le sapement de l'autorité du narrateur, ainsi que la présence d'une structure dialogique présentant des versions disparates, voire incompatibles des personnages, ont pour effet de brouiller leur lisibilité en tant que structures identitaires cohérentes, donc d'appeler à l'intervention des lecteurs et de rendre problématiques les processus habituels d'identification avec le personnage[49].

Étant donné que dans ce roman, il s'agit d'un récit rétrospectif assumé par un narrateur-personnage, il va de soi que celui-ci critique lui-même ses actions passées et qu'il remet pour ainsi dire constamment en question son identité. (Quant à la structure dialogique, elle est une constante de la stratégie narrative sandienne.) Le lecteur n'est cependant pas abandonné par l'auteur : Sand, comme remarque Massardier-Kenney, lui laisse « les signes qui vont lui permettre de décoder le texte ». Une de ses conclusions :

> La symbolique des noms qui liait le narrateur et Valvèdre n'apparaît donc plus comme contradictoire, puisque les normes qui régissent les appellations signalent elles aussi un déplacement du personnage du

[48] « Construction et déconstruction du personnage dans *Valvèdre* », *Études littéraires*, *loc. cit.* (voir n. 1), p. 29.

[49] *Ibid*., pp. 29-30. Un peut plus loin, on lit : « la symbolique des noms ébranle la notion du personnage comme entité unique et stable pour souligner les potentialités qui pourraient rapprocher les personnages séparés par des distinctions d'ordre social, racial ou sexuel. » (p. 32) C'est une des manifestations spécifiques d'une tendance constante dans l'univers sandien, celle qui va vers l'équilibre, vers la compréhension, vers l'unité.

> narrateur vers les valeurs représentées par Valvèdre, c'est-à-dire vers le pôle de la masculinité, de la paternité et de l'ouverture au monde.[50]

C'est ce même mouvement, dans bien des variétés, qu'on observe dans presque tous les romans de Sand : les valeurs et les normes représentées par le personnage privilégié (protagoniste « positif ») finissent par s'imposer. Et dans le travail de décodage (des personnages ou du système axiologique), le lecteur, tant soit peu attentif, est suffisamment aidé, ou par le narrateur ou par les commentaires évaluatifs de tel ou tel personnage, sans parler des dialogues (échanges d'idées) et des métadiscours, donc par des indices multiples du texte qui ont pour fonction de faire réfléchir le lecteur, d'agir sur sa raison avant de l'engager à suivre la piste qui mène vers le but recherché.

* * *

Si la population des personnages romanesques n'est pas aussi nombreuse que celle de la *Comédie humaine*, elle est néanmoins représentative non seulement des préoccupations d'écrivain et de l'imaginaire de George Sand, mais de l'époque même avec ses structures sociales et mentales[51]. Mais pour décrire cet univers, il faut aussi chercher à en découvrir les principes moteurs, c'est-à-dire les forces qui poussent les personnages à agir, à se mettre en relation, à entrer dans la vie active ou, au contraire, à rechercher la solitude. Une telle approche du système des personnages s'impose d'autant plus que ceux-ci « existent » beaucoup moins par rapport à quelque niveau référentiel qu'en fonction des rapports – ces forces génératrices d'actions – qui s'établissent à l'intérieur du récit.

L'enjeu des histoires sandiennes, c'est presque exclusivement le bonheur. Mais c'est la *nature* du bonheur envisagé qui permet de trier les personnages pour les replacer dans le système global des récits : les principes au nom desquels ils agissent et les moyens qu'ils emploient dans l'espoir de parvenir à leur fin. Un classement, assez sommaire, il est vrai, pourrait se faire à partir du fait que le roman,

[50] *Ibid*., p. 34.

[51] J'ai relevé 1046 personnages dans les œuvres analysées (76), sans pourtant prétendre à l'exhaustivité ; quelques personnages surtout épisodiques devaient inévitablement échapper à mon attention.

« œuvre de poésie » et « d'analyse » selon Sand, se doit représenter, dans un seul et même récit, l'idéal et le réel[52]. Or, comme nous l'avons déjà signalé à propos des portraits, les personnages ou les couples, si souvent mis en opposition, ont pour fonction d'incarner ces deux aspects de la vie.

À mesure cependant qu'on avance dans l'œuvre romanesque, la frontière des deux sphères (celle du réel et de l'idéal) devient de plus en plus floue ou même s'efface presque complètement. C'est que les personnages de premier plan finissent dans la plupart du temps par passer d'une sphère à l'autre : ils « se corrigent » dans l'espoir d'être admis par ceux qui incarnent l'idéal. Aussi un classement selon les forces agissantes semble-t-il plus opérationnel. Si, dans certains cas, le classement d'un personnage dans une catégorie plutôt que dans une autre, peut paraître arbitraire, c'est qu'il ne s'agit pas toujours d'un seul destinateur, mais de plusieurs[53]. Les personnages obéissent alors à des forces multiples, tantôt confondues, tantôt l'emportant l'une sur l'autre selon la logique des différentes étapes de l'intrigue.

Il n'y a rien de surprenant qu'à ce point de vue, c'est *Consuelo* (avec sa suite *La Comtesse de Rudolstadt*), ce sommet de l'œuvre sandienne, qui offre, du moins à mon sens, l'illustration la plus achevée et la représentation pour ainsi dire condensée des forces motrices – désirs multiples – constituant la base de la dynamique de l'univers romanesque[54].

La figure de Consuelo ainsi que le système complexe des personnages dont elle est le plus puissant ressort, ne sont sûrement pas étrangers à l'effet de totalité et de dynamisme que peut produire la lecture du roman. Si la supériorité du protagoniste s'annonce dès le début comme une évidence, tout comme le sens général (avant tout moral) de l'évaluation normative du système, une classification strictement binaire, simple et mécanique du personnel romanesque ne

[52] Cf. *Histoire de ma vie*, in *OA*., t. II, p. 161.

[53] Quant aux catégories proposées pour le classement des personnages (*l'empire du paraître*, *la quête du plaisir*, *la quête de l'amour*, *la recherche métaphysique*), voir *Le Personnage sandien*, *op. cit*., pp. 67-121. Ce classement repose sur une évaluation de forces dominantes dont la distinction, surtout dans un corpus aussi étendu, n'est pas toujours aisée et comporte bien des risques de se tromper.

[54] Pour l'analyse de *Consuelo*, voir, *infra*, « Synthèse de l'individuel et du social **».**

s'impose pas pour autant, même si, à la fin de l'histoire, chacun trouve sa place plus ou moins définitive. C'est que les rapports de force sont suffisamment diversifiés, alors que les facteurs axiologiques ne sont pas ordonnés et concentrés de façon univoque et concordante (ni dans le négatif ni dans le positif) sur tel ou tel personnage ou groupe de personnages. Il en va de même dans une certaine mesure des personnages tels que Consuelo ou Anzoleto, pourtant antithétiques – l'une fortement valorisée, l'autre déprécié –, qui se définissent selon le jeu capricieux et en quelque sorte discordant de diverses normes (moralité – immoralité, compétance – incompétence, beauté – laideur, etc.)[55]. Grâce à cette technique, le personnage devient, dans bien des cas, ce que Philippe Hamon appelle un « carrefour normatif », créant par là un « horizon d'attente problématique »[56]. Si le système global reste, surtout dans ses finalités, axiologiquement binaire, il n'en est pas moins nuancé et heureusement diversifié par une autre forme d'évaluation, tributaire en partie de la technique précédente, qui s'exprime à travers un ordre sériel de certains types de rôles : amateurs, compositeurs, artistes, conspirateurs ou courtisans devenant ainsi autant d'échelons d'une même échelle. Le caractère conflictuel et dramatique de l'intrigue n'est pas non plus atténué, bien au contraire : les forces opposées étant posées comme à la fois complexes et équilibrées, les jeux ne semblent pas faits à l'avance ; l'intérêt du lecteur peut rester d'autant plus vif qu'il est continuellement soutenu par des éléments affectifs auxquels une certaine ambiguïté n'est pas tout à fait étrangère, due précisément à cette concentration « incohérente » des facteurs valorisants.

C'est cette manière de répartir les personnages qui va changer par la suite dans la mesure où George Sand finira par préférer les formules à la fois simplifiées et plus homogènes, dans un système qui ne sera même pas vraiment binaire, puisque toutes les forces agissantes et tous les éléments évaluatifs y tendent à une sorte de nivellement général. Cela dit, on peut se demander si, en dernière analyse, toutes ces réalisations romanesques ne se ramènent pas à un modèle initial qui

[55] Consuelo est, en plus, intérieurement dédoublée et souvent déchirée par deux tendances contradictoires.
[56] *Texte et idéologie*, PUF, 1984, p. 33.

serait en même temps un modèle global dont on pourrait saisir la permanence à travers toute une multitude d'actualisations.

Le noyau de la structure profonde de l'œuvre romanesque doit s'organiser autour du couple *sujet – objet*, couple de base de tout système actantiel : dans une histoire, l'action, avec son développement et son dynamisme, ne saurait être concevable sans quelque *désir* du sujet, orienté vers un *objet* animé ou abstrait, personnifié ou non, réel, idéal ou imaginaire. Une histoire d'amour peut se réduire à un schéma simple dont le sens se modifie selon le « contenu » des différentes « cases ». Il s'agit cette fois de savoir si le même modèle peut être opérationnel pour l'ensemble de l'univers romanesque et, surtout, s'il est susceptible d'être un facteur de cohérence interne, malgré ces changements d'orientation et de valeurs qui ne sont, parfois, que trop visibles et qui sont (ou plutôt étaient) à l'origine de la dépréciation critique des romans tardifs[57].

Une telle hypothèse n'a rien d'original : les romans de Sand, dans leur écrasante majorité, sont aussi, sinon avant tout, des histoires d'amour[58]. En effet, tout bien considéré, la « phrase de base » du système sandien depuis *Indiana* jusqu'aux derniers romans, pourrait être celle-ci : *Le Sujet amoureux veut l'Objet de son désir*. Sous ce rapport, le roman sandien est d'abord une réaction affective à de profondes transformations sociales, en même temps qu'un écho prolongé du message de Rousseau : le malheur cesse d'être « une idée métaphysique, une fatalité inhérente à la qualité d'homme ». « Le malheur n'est plus une condamnation surnaturelle, il n'est que le produit d'une législation et d'une morale qu'il est possible de changer »[59]. En ce sens, le roman sentimental, selon Pierre Barbéris,

---

[57] Les recherches plus récentes découvrent de plus en plus les qualités de ces romans. Voir, entre autre, Nicole MOZET, *George Sand écrivain de romans* (surtout les chapitres 6 et 7), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997.

[58] Dans les rares cas, où il n'y a pas d'intrigue amoureuse ou qu'elle n'apparaît qu'au second plan, comme dans *Les Maîtres mosaïstes* ou *Carl*, l'idée d'amour n'est pas pour autant absente : que ce soit l'amour du métier, de l'art ou le dévouement à la cause de l'humanité (*Spiridion*), elle est toujours là dans sa fonction de principale force agissante.

[59] Pierre BARBÉRIS, *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, UGE, 1978, p. 361.

est à la fois l'expression de « l'émotivité libérée » et le « meilleur témoignage littéraire sur la formation du nouvel idéal humain qui succède à l'idéal de l'Aristocratie ». Ce type de roman relie ainsi entre elles

> [...] deux grandes tendances bourgeoises : les droits du cœur qui deviennent les droits de l'homme, et les droits de la société, non plus inacceptable pression externe, mais exigence du cœur lui-même et couronnement de ses aspirations. C'est l'équilibre du contrat social, mais auquel le génie du poète et du romancier enlève toute abstraction systématique pour en faire la trame d'une douloureuse et significative histoire d'amour[60].

Cette symbiose des désirs individuel et social est tout à fait manifeste dès *Indiana*, *Valentine* ou *Jacques*, très explicites dans les romans « socialistes » comme, de façon un peu différente, dans les romans champêtres, ou dans *Consuelo*, qui est de ce point de vue encore, le sommet de l'œuvre, ou encore dans les quelques romans plus ou moins utopiques de la période d'après 1850, comme *La Ville noire* (1861) ou *Nanon* (1872). Malgré les changements de modalité, elle est encore présente, à des degrés divers, dans les romans tardifs plus ou moins « bourgeois » où l'histoire cependant, tout en restant significative, devient de moins en moins « douloureuse », la symbiose des désirs n'y remplissant plus un rôle fonctionnel, mais se bornant essentiellement à alimenter le discours des personnages.

Une réflexion sur le rapport du personnel romanesque au référent socio-historique fait en même temps apparaître un trait de caractère significatif dont bénéficient la plupart des protagonistes. Le sujet sandien, en tant que métonymie et/ou métaphore d'un ensemble paradigmatique, est très souvent le représentant des *opprimés* et/ou des *dépossédés* de toutes sortes. Des femmes-esclaves, de « pauvres opprimées », victimes de la condition féminine (Indiana, Lélia, la Marquise, Gabrielle, Metella, Pauline ou Isidora) ; des pauvres, qu'ils soient paysans, ouvriers, artisans ou artistes ; des enfants et des jeunes malheureux, bourgeois ou nobles, pauvres ou riches, mais toujours perdus, privés de perspectives et/ou de culture, souffrant du

[60] *Ibid*., p. 343 et 345.

despotisme notamment paternel qui les entrave et qu'ils rejettent ; des prisonniers du mimétisme social ou du corps – tous sont, à des titres divers des déshérités ou des marginaux[61]. On se rappelle aussi le prêtre persécuté qu'est le père Alexis dans *Spiridion*. Tous ces personnages aspirent à la même chose, au fond : le bonheur, l'élévation morale et sociale, le libre épanouissement de l'individu et de la communauté humaine. Si le programme de chacun n'est pas aussi complexe – il est même plus d'une fois limité à une sphère restreinte et bien circonscrite –, le *désir global* qui anime l'ensemble de l'œuvre n'en vise pas moins cet état idéal. Même les protagonistes qui ne sont pas à proprement parler des opprimés ou des dépossédés, souffrent de quelque malheur ou d'un complexe personnel, à moins qu'ils ne souffrent – lucides, intelligents et dotés d'une très haute moralité – pour les autres, ce qui les oriente dans la même direction[62].

On voit aussi que le vouloir et le choix de certaines catégories de personnages, manipulés le plus souvent par un destinateur collectif (milieu rétrograde, préjugés de classe, opinion publique), finissent par être dévalorisés dans l'œuvre : les vaniteux, les possédés du plaisir et du pouvoir, les amoureux égoïstes et despotiques – que leurs entreprises soient sanctionnées ou non par un échec – restent toujours dans la sphère axiologique négative[63]. Les sujets entièrement valorisés du système sont ceux qui pensent l'amour comme un *échange* et dont le désir, à force de dépasser l'étape individualiste de l'identité du sujet et du destinataire, vise en dernier ressort la fraternité humaine.

Le pouvoir du personnage – sa réussite ou son échec – est la plupart du temps fortement conditionné par ses compétences d'ordre moral, intellectuel ou autre, le *savoir* étant la plus importante modalité du système, très souvent mis en scène dans le roman sandien en tant

[61] Bénédict, André, Jeanne, Nello, Simon, Pierre Huguenin, Consuelo, Émile Cardonnet, François le Champi, Germain, Joset, Francia, etc.

[62] Edmée, Narcisse, le marquis de Villemer, Constance Verrier, Valvèdre ou Sarah Owen. Plus d'un roman de Sand, où la situation des protagonistes est différente, peut être considéré comme une étude sur le difficile art d'être heureux (*Mont-Revêche*, *La Filleule*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Monsieur Sylvestre*, *Le Dernier amour* ou même *La Tour de Percemont*).

[63] Leone Leoni, l'Uscoque, Pauline, Karol ou Césarine Dietrich.

que fonction et/ou thème narratif, et cela non seulement dans les romans d'apprentissage proprement dits, puisque la quête du bonheur est présentée partout comme inséparable de la quête du savoir. Si l'évolution des personnages est souvent parallèle au degré d'acquisition de leur savoir, c'est que la connaissance du monde et de soi-même est la condition première de la réussite. Aussi l'espace cognitif est-il le domaine par excellence convoité par les protagonistes[64]. Depuis *Valentine* jusqu'à *Nanon*, des protagonistes font leur apprentissage, non pas dans le but d'acquérir un savoir livresque – celui-ci, même nécessaire, n'est qu'un point de départ et un complément –, mais à la recherche d'un savoir nourri d'observations et d'expériences. Surtout dans les romans d'avant 1848, le désir de savoir est tout d'abord un élan spontané du cœur, ce qui explique qu'on y voit davatage d'« autodidactes », venus la plupart du temps et pour des raisons évidentes, du peuple. À partir cependant de *Mont-Revêche* (1852) et plus encore dans *La Filleule* (1853), les personnages sont plutôt présentés d'emblée comme suffisamment cultivés, voire savants, comme Stéphen, le marquis de Villemer, Valvèdre, les Lemontier (*Mademoiselle La Quintinie*) ou Célie Merquem. D'autres, en revanche, tels que Jean de la Roche, Francis (*Valvèdre*), Abel (*Malgrétout*) ou Marie de Nives (*La Tour de Percemont*), obéissent davantage aux conseils d'un mentor ou d'un(e) ami(e) qu'à leurs propres pulsions intérieures[65].

Le savoir est à *acquérir* dans les premiers romans, alors que, plus tard, il apparaît davantage comme déjà acquis et, en plus, comme mieux partagé. Mais *ce savoir acquis* n'en ouvre pas pour autant des

[64] On peut voir à quel point l'ignorance et/ou l'incapacité professionnelle sont mises en relief chez les opposants du système (Raoul ou Isidor dans *Le Compagnon du Tour de France* ou Galuchet dans *Le Péché de Monsieur Antoine*). Ceux qui ne sont pas absolument ignorants, n'ont qu'un savoir partiel ou un savoir inutile ou stérile que ces personnages ne peuvent ou ne veulent mettre en pratique. En règle générale, il s'agit dans tous ces cas d'un savoir mal utilisé, comme chez le marquis de Vernes ou le comte de Villepreux.

[65] La seule grande exception dans cette période : Nanon, fille du peuple, qui a le désir spontané et la volonté d'apprendre. Voir à ce sujet, dans l'« Introduction » de Nicole MOZET (*Nanon*, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987), « Apprendre à lire », pp. 20-21.

perspectives plus encourageantes, bien au contraire. Il suffit d'évoquer ici les clôtures de romans tels que *Mauprat*, *Spiridion*, *Le Compagnon du Tour de France*, *Consuelo* ou *Le Péché de Monsieur Antoine*, avec leurs perspectives de progrès et de bonheur *ouvertes* vers un avenir plus ou moins lointain, où, par ailleurs, l'acquisition du savoir est présentée comme un processus à la fois infini et maîtrisable, pour mesurer la différence entre ces romans socialistes et/ou utopistes et ceux, plus sages et apparemment plus optimistes, de la dernière période. Il est vrai qu'à une époque où les romans de Flaubert ne laissent plus de place à l'espoir, à une attente quelconque, George Sand, elle, s'efforce encore de montrer à son lecteur des microcosmes de bonheur. Mais tous ces « happy end » de la dernière manière ne laissent pas de suggérer du même coup l'idée d'une espèce de *fermeture*, sinon désespérée, du moins peu confiante et non dépourvue d'une certaine lucidité. C'est que les chances de perfectionnement et de bonheur de l'humanité, en tant qu'être collectif, y sont à peine évoquées, sinon au niveau du discours obligatoire de quelques savants éclairés, derniers avatars des grandes figures prophétiques des années 30-40. Ce qui revient à dire que l'on a affaire là à des clôtures en un sens réalistes où, toutes les possibilités de l'œuvre épuisées, il ne reste plus rien à dire. Tout se réduit maintenant à la sphère privée, ce qui, soit dit en passant, n'est pas un élément bien neuf dans l'univers sandien, puisque celui-ci n'a jamais présenté ou suggéré une image quelconque de bonheur collectif ou universel sans y joindre celle du bonheur préalable de l'individu. C'est que, d'une part, le progrès de chacun fait partie de celui de l'ensemble et, d'autre part, la perfectibilité de l'être collectif dépend de facteurs beaucoup plus complexes et moins maîtrisables, étant par définition plus incertaine, et surtout plus lointaine[66]. Cette même lucidité de la vision sociale, toute relative qu'elle soit – du moins telle qu'elle apparaît dans l'univers des romans –, se manifeste aussi dans la façon dont la romancière arrange le cadre spatial du bonheur final – si bonheur il y a. Après le décor « anti-société » d'*Indiana*, après ceux, tout hypo-

[66] Le problème est abordé assez différemment par Nicole MOZET, « *Marianne* (1875) comme réécriture de *La Mare au Diable* (1846) », in *Le Chantier de George Sand*, Debrecen, 1993.

thétiques, lointains et comme placés dans l'infini qu'on trouve dans *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Péché de Monsieur Antoine* ou après ceux, idylliques et, pour cette raison, apparemment étrangers dans une certaine mesure à toute réalité socio-historique, des romans champêtres[67], Sand ne cesse pas par la suite de soigneusement installer ses personnages heureux dans une habitation isolée d'une contrée plus ou moins perdue, loin en tout cas des tapages du monde et ce qu'on entend habituellement par civilisation[68]. Ce détail apparemment anodin et conventionnel fait ressortir, me semble-t-il, un élément significatif de la pensée sandienne, un facteur qui est susceptible de nuancer au moins ce qu'on a si souvent reproché à la romancière, c'est-à-dire son prétendu aveuglement naïf à l'égard de la réalité sociale.

On sait, depuis au moins Lukács, que la fin d'une fiction est essentielle à son sens. Par son refus du tragique – qui par ailleurs est loin d'être général –, le roman sandien, axé pourtant sur le désir, semble s'opposer au roman romantique qui, vu sous ce rapport, est avant tout celui du désir inassouvi, du refus même du bonheur[69]. Or, le refus du tragique dans les dénouements sandiens, depuis *Indiana* jusqu'aux derniers romans – à une échelle qui va du *tout à fait manifeste* au *peu perceptible* – laisse apparaître, par la force du contraste surtout, une volonté de subvertir ou au moins de réformer l'ordre social. En ce sens, le « finir bien » du système sandien n'est pas tout à fait synonyme de ce que Henry James entend par là dans son *Art de la fiction* ; le bonheur final chez Sand est plus qu'une « phase de dessert » pour le lecteur, avec « distribution finale de prix, pensions,

[67] Béatrice DIDIER met en question, à juste titre, le caractère *simplement idyllique* de ces romans et, à propos du *Meunier d'Angibault*, elle démontre le « fort contexte économique » où Sand a placé son histoire et grâce auquel son imaginaire « demeure toujours ancré dans la réalité ». *George Sand écrivain*, éd. citée, p. 625. Voir à ce sujet tout le chapitre « Les voies du réalisme », *ibid*., pp. 601-699.

[68] Il est vrai que, dans le roman sandien, la campagne – comme lieu de vie – apparaît toujours préférable à la ville. C'est ainsi, par exemple, dans *Simon* (1836) où le couple heureux reste dans un petit village de la Marche, alors que le protagoniste, un avocat célèbre, pourrait bien vivre dans une grande ville. Voir à ce propos, « Ville et nature, rapports d'échange », *infra*.

[69] Cf. Armine KOTIN MORTIMER, *La Clôture romanesque*, José Corti, 1985, pp. 110-135.

mariages, bébés, millions, paragraphes annexes et remarques réconfortantes »[70]. Certes, les conclusions sandiennes, avec tout ce qu'on y trouve de conventionnel, sont banales. Mais les meilleures d'entre elles ne sont banales que dans le sens que René Girard donne à ce terme quand il écrit que les

> conclusions romanesques sont forcément banales puisqu'elles répètent toutes, littéralement, la même chose [...]. Le dénouement romanesque est une réconciliation entre l'individu et le monde, entre le monde et le sacré. L'univers multiple des passions se décompose et retourne à la simplicité[71].

Avec leurs évidentes faiblesses et leurs schématismes, tous ces romans font triompher, du moins dans la fiction, la cause de l'individu. Plus précisément, c'est un groupe d'individus qui triomphe dans les romans qui vont de *Mont-Revêche* à *La Tour de Percemont* : une famille, entourée souvent d'amis, c'est-à-dire une communauté dont il faut bien reconnaître que ses membres ne sont plus que les pâles reflets des grandes figures d'autrefois. Ces personnages sont au diapason d'un monde où l'action, pour George Sand non plus, n'est plus la sœur du rêve. Les grandeurs sont désormais dissipées et les différences nivelées. Il n'est plus de héros, puisque, comme fait remarquer Pierre Barbéris, « seuls la douleur et le désespoir peuvent vraiment isoler les caractères »[72]. George Sand s'efforce de maintenir au moins l'illusion du bonheur dans un univers de plus en plus fermé et réduit au seul présent, où la souffrance ne saurait plus être – comme autrefois dans *Spiridion* ou dans *Consuelo* – une force régénératrice, sans rompre l'équilibre précaire du système. Ce qui revient à dire que l'on a affaire là à un système qui, tout en conformité avec la vision du monde de son créateur, obéit à ses propres lois.

---

[70] Klincksieck, 1978, p. 21.

[71] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, p. 344. Les deux catégories fondamentales de Girard caractérisent aussi les conclusions sandiennes. En effet, il s'agit ou bien de héros solitaires rejoignant les autres hommes, ou bien de héros « grégaires » conquérant la solitude. Les deux aspects de cette « conversion » finale sont présents, même s'ils ne sont pas également développés. Sand, tout comme Dostoïevski, insiste davantage sur l'aspect intersubjectif. (*Ibid*., pp. 330-331)

[72] *Op. cit*., p. 367.

Ville et Nature, rapports d'échange

En 1842, George Sand écrit à un ami berrichon : « [...] quand on est né campagnard, on ne se fait jamais au bruit des villes. Il me semble que la crotte de chez nous est de la belle crotte, tandis que celle d'ici me fait mal au cœur[1]. »

Un article de 1844, le « Coup d'œil général sur Paris »[2], est du même esprit ; dès le début Sand, la *campagnarde*, dit sa *haine* de Paris, cette « aversion passée à l'état de monomanie » que lui inspire la ville :

> Où aller dans Paris, à moins qu'on n'y soit forcé ? où trouver le ciel qu'on puisse regarder sans heurter les passants et sans se faire écraser par les voitures [...] ? où respirer l'air pur ? où entendre des harmonies naturelles ? où rencontrer des figures calmes et des allures vraies ? (309-310)

Le reste de l'article développe, avec non moins de passion, l'élément social de l'antithèse, ce qui n'a rien d'étonnant de la part de l'auteur du *Compagnon du Tour de France* ou d'*Horace* qui, par sa position en quelque sorte marginale – élevée en province, à la campagne, se sentant à moitié plébéienne et étant, en plus, femme

[1] À Charles Duvernet du 12 novembre, *Corr.*, t. V, p. 801. Dans sa lettre du 13 décembre 1845, à Apolline Vallet de Villeneuve, elle dénonce la manie de « venir s'étouffer à l'étroit dans les grandes villes loin de l'air, du ciel, des arbres et de tout ce qui est beau dans la nature ! » (*ibid*., t. VII, p. 208-209).

[2] L'article, paru dans *Le Diable à Paris*, anthologie de Hetzel, fut repris dans *Ma Sœur Jeanne*, Paris, Calmann Lévy, 1891. Mes références renvoient à cette édition.

écrivain –, était particulièrement bien placée pour porter un regard critique sur la capitale.

L'image de la ville se construit essentiellement de clichés bien connus du mythe de Paris. C'est la ville des contrastes : « tout d'un côté, rien de l'autre » (311) : face aux palais et son « monde d'oisifs qui marche dans l'or, dans la soie, dans la fourrure », les « masures décrépites et puantes » où se traînent des « haillons vivants qu'on appelle la lie du peuple » (310). Sand, à la manière de Rousseau, juge essentiellement les mœurs de la ville, celles surtout de ce qu'on appelle le *monde*, où tout est en contradiction avec les « lois divines et naturelles »[3]. L'auteur n'a rien contre les « demeures vastes, [...] saines et riches », puisqu'elles sont « l'œuvre du travail intelligent » : « l'humanité a droit à ces richesses, à ces plaisirs, à ces satisfactions matérielles et intellectuelles ». Mais elle trouve inacceptable que ce soit le privilège d'un petit nombre, alors que « c'est *l'humanité* [...], c'est tout le monde qui doit jouir ainsi des fruits de son labeur et de son génie ».[4]

Enfin à la question de son interlocuteur – « Pourquoi n'aimes-tu pas Paris, le berceau de ton être intellectuel et moral, le milieu où ton existence gravite mêlée à celle de tes semblables ? » – l'auteur du *Coup d'œil* répond :

> Je hais Paris, parce que c'est la ville du luxe et de la misère [....]. Je ne saurais m'y plaire, parce que je rêve le règne de l'égalité, et que je vois ici le spectacle et la consécration insolente et cynique de l'inégalité poussée à l'extrême.[5]

Outre les préoccupations sociales, des motivations proprement personnelles ne sont pas étrangères à ce rejet de la grande ville. À lire

[3] *Ibid*., p. 312 ; c'est George Sand qui souligne.
[4] *Ibid*., p. 314 ; c'est George Sand qui souligne.
[5] *Ibid*., p. 316. C'est l'expression aussi d'un désir de redéfinir l'espace social, dans le sens que Michel CONDÉ donne à ce terme. Voir son article, « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », *Romantisme*, 1994/1, n° 83, p. 49-58.

Histoire de ma vie ou la correspondance, on voit que si Paris était pour George Sand, en effet, le lieu d'émancipation, elle ne se sentait vraiment bien qu'à l'air libre de la campagne.

L'autre article, entièrement consacré à la capitale, « La Rêverie à Paris », date de 1867[6] et semble apporter d'importants correctifs à la vision du « Coup d'œil ». Rappelons cependant que les circonstances d'énonciation et les visées pragmatiques sont toutes différentes : il s'agit d'un article écrit pour une sorte de guide, destiné par conséquent à un public particulier, auquel l'auteur propose de donner une impression sur « la nature acclimatée » dans ce « monde de moellons et de poussière » qu'est Paris (299).

Si ce texte corrige en un sens la vision négative de la capitale, c'est dans la mesure où les grandes transformations effectuées sous le Second Empire ont rendu Paris plus *vivable*, car plus praticable aux piétons comme aux rêveurs. L'asphalte, les larges trottoirs y apparaissent comme une *bénédiction*, une source de joie et de liberté pour quiconque aime la « rêverie ambulatoire » (300).

Le ton est plutôt badin, même quand il est question de ceux « qui ne songent qu'à la richesse et qui prédominent dans la société nouvelle » (302). L'auteur met surtout en relief les avantages du progrès matériel. Ce Paris moderne n'est plus une ville froide et grise, celle de la boue et de la fumée. Bien au contraire, c'est une ville charmante, pleine de vie et de couleurs, une « ville folle et sage » (304), avec « l'allure aisée de sa population, à la fois active et flâneuse » (303). Dans ses rues, même les « êtres vulgaires ou pernicieux forment une foule bienveillante, soumise aux influences générales, une population douce, confiante, polie, on dirait presque fraternelle » (304-305).

La majeure partie du texte est consacrée à la « nature acclimatée », aux jardins publics nouvellement aménagés qui attirent le promeneur :

> Impossible de marcher, même dans une ville amusante et charmante, sans rêver un espace illimité, les champs, les vallées, le vaste ciel

[6] L'article, écrit pour *Paris-Guide* (Librairie Internationale, 1867, t. II) et paru d'abord dans *Le Soleil* (10-11, 12 avril 1867), fut recueilli dans le volume *La Coupe*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, qui est notre édition de référence.

> étendu sur l'horizon des prairies. Voici de la verdure : on y court, on ouvre les yeux (305).

Si *la campagnarde* conclut que le *jardin paysager*, si beau qu'il soit, ne saurait jamais égaler le charme de la vraie nature, celui de la forêt de Fontainebleau ou de la « plus mince cascatelle de la Gargilesse » (306), l'*artiste* dévoué au progrès et à la cause de tous les défavorisés, saisit un autre aspect des jardins. Ceux-ci sont à ses yeux « de gigantesques herbiers vivants mis à la portée de tout le monde » (309) pour initier l'enfant du peuple « au besoin de connaître, de trouver et d'agir » (313). Les *jardins décoratifs* y apparaissent comme des décors pleins de merveilles, où la « science et le goût [se] sont donné la main » : « inclinez-vous, dit-elle, c'est un jeune ménage » (307)[7]. Les jardins sont donc bien plus que « de puériles et monstrueuses contrefaçons » (315) :

> Combien de pauvres citadins n'ont jamais vu et ne verront jamais les sites pittoresques de l'Espagne, de la Suisse et de l'Italie, et les enchantements de la perspective particulière aux grands accidents de la montagne et de la forêt, du lac et du torrent, qu'à travers les fictions de nos théâtres et de nos jardins ! (315-316)

L'article se termine par une profession de foi bien sandienne où art, science, nature et foi se trouvent réunis. Le soir de sa journée de promenade, l'auteur imagine aller au spectacle :

> [...] nous y verrons les fantastiques effets de la lumière électrique, créer sous nos yeux une nature de convention bien autrement infidèle que celle des jardins [...]. Cette lumière colorée si intense m'emporte plus loin encore que la vue des plantes exotiques. Elle me fait monter jusqu'à ces autres mondes, où des astres, éblouissants et en plus grand nombre que dans le nôtre, embrasent de leurs rayonnements des paysages indescriptibles. (318)

[7] Paris est proposé en modèle pour les petites villes de province, trop en retard sur ce point (*ibid.*, p. 314).

L'appréciation de la grande ville est donc nettement plus compréhensive ici, voire plus confiante que dans l'article de 1844. Reste à savoir comment toute cette problématique apparaît dans l'univers fictionnel, si l'on peut y repérer des indices d'évolution vers une vision moins critique[8].

* * *

Toute l'œuvre de Sand – fictionnelle ou non – est imprégnée d'un sentiment de fusion entre le moi et la nature, manifestation d'abord toute spontanée de ce qui deviendra, au cours des années, une véritable philosophie[9]. Ainsi, l'évocation du monde extérieur – qu'il s'agisse de paysages à la campagne ou d'environnements urbains[10] – apparaît bien des fois dans les romans comme la mise en image d'une *géographie intérieure*. L'expression est d'Annarosa Poli qui observe, à propos de *La Daniella*, que l'itinéraire spirituel du héros ne fait pas l'objet d'une introspection psychologique mais bien plutôt d'une « projection géographico-spatiale[11] ». Le même procédé s'affirme dès le début de la carrière.

Dans *Rose et Blanche* (1831), le regard émerveillé d'une jeune fille qui a dû avoir le regard d'Aurore, fraîchement débarquée dans la capitale, découvre un Paris magnifique, ville de la liberté :

> Pour elle, Paris était la campagne embaumée à l'oiseau qui s'échappe. Tout lui semblait enchanteur [...] ; elle marchait, le pavé fuyait sous

[8] Étant donné la complexité du problème, mon propos est limité à la grande ville et surtout à Paris, en considérant la capitale comme paradigme de la ville.

[9] Un des premiers exemples dans *Lélia* (éd. Pierre REBOUL, Paris, Garnier, 1960, (partie II, XXIX), p. 125) : « Quand tout semblait inanimé, je pouvais m'identifier avec le désert et faire partie de lui comme une pierre ou un buisson de plus ».

[10] Saisis autant par l'imagination que par l'observation : les deux sources faisant également partie du *vécu*. Cf. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, où l'on lit (p. 17) : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester indifférent. [...] Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination ».

[11] « Introduction », *La Daniella*, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1992, t. I, p. 17.

> ses pieds, personne ne prenait garde à elle, elle prenait tranquillement, joyeusement sa part de l'existence agitée de la multitude[12].

Dans les rues de Paris, Rose croit retrouver la vie toujours rêvée, « une vie enthousiaste et forte, avec ses agitations et ses émotions enivrantes »[13]. Il va de soi que l'apprenti romancier (qui, à ce moment-là, n'était pas encore George Sand) a prêté ses propres sentiments et sa propre vision de Paris à son personnage. Comme en témoigne, dans *Histoire de ma vie*, le passage suivant :

> On ne me connaissait pas, on ne me regardait pas ; j'étais un atome perdu dans cette immense foule. [...] À Paris, on ne pensait rien de moi, on ne me voyait pas. [...] Cela valait mieux qu'une cellule, et j'aurais pu dire avec *René*, mais avec autant de satisfaction qu'il avait dit avec tristesse, que je me promenais dans le *désert des hommes.*[14]

Dans une telle perspective, il n'est pas question d'opposer ville et nature, bien au contraire. L'imagination, le rêve et le désir font du paysage urbain un vrai paysage romantique. Rien n'y manque des composantes du mythe du Paris « charmant » : le ciel et ses couleurs, les toits, les jardins, les monuments, les quais et les ponts, les rues et leurs pavés. Ce qui frappe surtout dans cette vision panoramique, c'est la poésie de la perception. Notre-Dame semble « se tenir suspendue par enchantement sur la cité brumeuse » ; l'ensemble de la ville n'est qu'un « pittoresque mélange de blanc, de jaune et de brun, que [parsèment] quelques bouquets de verdure, et que la Seine [coupe] de son écharpe bleue, jetée en plis capricieux sur cette carte géographique ». Le ciel, « toujours fardé », est « vaporeux et riche », avec « ses couleurs multipliées, ses nuances infinies, son jaune safran et son rouge cerise, son fond bleu-lilas et ses nuages gris de perle »[15]. Mais de cette ville enchanteresse, on a aussi une vision plus dynamique : les voitures ébranlent le pavé, les chevaux rapides

[12] G. Sand, *Rose et Blanche*, Nérac, Amis du vieux Nérac, 1993, p. 327.
[13] *Ibid*., p. 331.
[14] *OA*, t. II, p. 135. C'est G. Sand qui souligne.
[15] *Rose et Blanche*, éd. citée, p. 240.

franchissent les ponts comme un éclair...[16] Le soir, « les flambeaux s'allument », « le mouvement augmente, les voitures volent plus vite », le « gaz verse ses flots de lumière blanche et vivace »[17].

Dans la vision non moins subjective que propose *Indiana*, tout est inversé par rapport à *Rose et Blanche*. Le Paris charmant y devient un « dédale inextricable »[18], un lieu de désespoir et de mort, l'espoir et la vie ne renaissant qu'au sein de la nature sauvage et luxuriante de l'île Bourbon.

À Paris, comme à Bordeaux, tout est humide, froid et gris, le bruit est « discord et incessant »[19], la Seine n'a aucune beauté poétique : avec le « froid cuisant » de son eau et sa « masse huileuse », elle est liée à l'idée de la Mort[20] comme plus tard, dans *Francia* ou dans *Césarine Dietrich*. L'anonymat au milieu de la foule n'est plus une source de joie et de liberté : Indiana est perdue et isolée dans la ville, elle y éprouve « un indicible sentiment de terreur et de désespoir », « l'horreur de l'abandon »[21]. Pour emprunter une expression à Simone Bernard-Griffiths, « multitude » y rime romantiquement avec « solitude »[22]. La description d'un hôtel garni est comme l'image de la ville en raccourci : dans une rue sombre et étroite, c'est un « asile mercenaire », sans hospitalité, où on risque de mourir, seul et oublié, dans une des chambres où ne pénètre qu'un « jour terne et humide »[23]. La correspondance entre la réalité matérielle de la ville et son aspect moral est parfaite, le narrateur commentant en ces termes la situation de l'héroïne :

> Pauvre provincial qui avez quitté vos champs, votre ciel, votre verdure, votre maison et votre famille, pour venir vous enfermer dans

[16] *Ibid*., p. 321.
[17] *Ibid*., p. 324.
[18] *Indiana*, éd. Pierre SALOMON, Paris, Classiques Garnier, 1983, p. 305.
[19] *Ibid*., p. 304.
[20] *Ibid*., p. 220.
[21] *Ibid*., p. 296.
[22] Voir « *Indiana*, roman de l'étrangère », in *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, éd. Tivadar GORILOVICS et Anna SZABÓ, Studia Romanica de Debrecen, 1993, p. 212.
[23] *Indiana*, éd. citée, p. 304.

> ce cachot de l'esprit et du cœur, voyez Paris, ce beau Paris, que vous aviez rêvé si merveilleux ! voyez-le s'étendre là-bas, noir de boue et de pluie, bruyant, infecte et rapide comme un torrent de fange ![24]

Les deux premiers romans proposent donc deux images antithétiques du Paris romantique. La première est celle du Paris accueillant, beau et séduisant, le Paris de la liberté, perçu presque comme un beau paysage de la Nature. Ce type de ville-paysage prend corps, petit à petit, l'imagination aidant, sous le regard d'un observateur-rêveur. L'autre visage de Paris, c'est celui du Paris-enfer d'où tout ce qui est naturel est banni, où une fille de la nature comme Indiana ne peut être qu'une étrangère : « être femme et se trouver là repoussée de tous » « est bien pis, dit le narrateur, que d'être abandonné dans l'immensité d'un désert sans eau »[25].

Dans nul autre roman peut-être ne se retrouvent ces deux images antithétiques de la ville à l'état aussi pur. Il reste que Paris, comme l'a rappelé Marielle Caors, s'opposera toujours à un ailleurs[26], et cet ailleurs est toujours en rapport avec la Nature.

Dès 1826, Sand se dit être plus sensible aux beautés de la Nature

> qu'à tous les marbres travaillés de la terre. [...] Le vrai beau est ce qui peut être également goûté par tous. Un amateur tombera en extase devant une belle statue où le paysan ne verra que des bras et des jambes. Mais un ignorant comme un grand homme auront des yeux pour la nature parce que les ouvrages de Dieux portent seuls ce caractère de grandeur qui frappe tous les hommes[27].

Si George Sand trouve une ville plus vivable que Paris, comme par exemple Venise, c'est à cause des rapports organiques que cette ville a su garder avec la nature. Dans une telle ville, les mœurs à leur tour

[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p. 305.
[26] Voir Marielle CAORS, *De voyages en romans*, Paris, Royer, coll. « Saga », 1993, p. 153.
[27] Lettre à J. Bazouin, 17 septembre 1826, *Corr.*, t. XXV, p. 652. Voir aussi la première des *Lettres d'un voyageur*, in *OA*, t. II, p. 652.

sont différentes de celles de Paris[28]. Idée qui va s'énoncer en ces termes dans *Histoire de ma vie* : « Ce qui faisait, pour mon goût, le charme principal de Venise, et ce que je n'ai retrouvé nulle part ailleurs, ce sont les mœurs de l'égalité »[29].

Paris est un lieu de passage obligé pour la plupart des personnages sandiens, mais il n'est presque jamais un lieu d'établissement définitif. Pour citer encore Marielle Caors :

> Paris se trouve [...] connoté de plus en plus négativement : du monde difficile mais exaltant où se révèle le jeune héros, étudiant pauvre, artiste débutant, il devient celui où les aspirations sont brisées et combattues au nom d'un conformisme à la fois hypocrite et puritain.[30]

Quant à la présence de Paris dans l'intrigue et la complexité de son rôle, une place à part revient à *Horace*, d'autant plus que c'est le seul roman dont l'histoire se déroule entièrement dans la capitale. Paris y apparaît comme la ville des sciences et des arts, où on trouve aussi du travail honnête ; c'est un lieu de vie, voire de réussite pour les *forts*, capables de garder ou de sauver leur intégrité morale (Théodore, le jeune étudiant noble dont l'union libre avec une grisette est une véritable idylle ; pour Paul et Marthe Paris finit par devenir un lieu de bonheur et de vocation). Mais ce même Paris, sous ses aspects aussi concrets que le Mont-de-Piété, « ce véritable calvaire de la détresse »[31] ou les mansardes obscures et délabrées[32], ce Paris est aussi cette « *affreuse Babylone* »[33] où les *faibles* s'égarent et se perdent facilement[34]. Mais ces deux visages de la grande ville se trouvent, çà

---

[28] Voir la 2e des *Lettres d'un voyageur*, *OA*, t. II, p. 704-705 et la 3e lettre, *ibid*., p. 730.
[29] *OA*, t. II, p. 216.
[30] *De voyages en romans*, éd. citée, p. 153.
[31] *Horace*, éd. Jean COURRIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 178.
[32] *Ibid*., p. 194.
[33] *Ibid*., p. 224 ; c'est George Sand qui souligne.
[34] L'opposition entre la capitale et la petite ville de province fait également objet de discours (*ibid*., p. 232-233). Ici, comme ailleurs, même si c'est dans des optiques et des interprétations différentes, la supériorité de Paris est indiscutable : il n'y a rien de pire que la petite ville avec son obscurité, ses préjugés, sa laideur et son immobilisme. Voir encore *Pauline* (in *Nouvelles*, éd. Ève SOURIAN, Paris, Des

et là, enveloppés d'une certaine poésie, sans que leur antagonisme soit gommé. Pourtant, c'est un signe qui donne à réfléchir.

Si le panorama qu'on découvre à partir du balcon des petits appartements, peut rappeler l'infini des vastes horizons de la campagne, ce que le regard des deux amis embrasse à partir du balcon de Théophile, dans *Horace*, c'est l'idée d'un autre infini, celui du passé dont on voit partout les marques dans le beau panorama de Paris. C'est

> la plus belle partie du cours de la Seine, toute la longueur du Louvre, jaune au soleil et tranchant sur le bleu du ciel, tous les ponts et tous les quais jusqu'à l'Hôtel-Dieu. En face de nous, la Sainte-Chapelle dressait ses aiguilles d'un gris sombre et son fronton aigu au-dessus des maisons de la Cité ; la belle tour de Saint-Jacques-la-Boucherie élevait un peu plus loin ses quatre lions géants jusqu'au ciel, et la façade de Notre-Dame fermait le tableau, à droite, de sa masse élégante et solide. C'était un beau coup d'œil ; d'un côté, le vieux Paris, avec ses monuments vénérables et son désordre pittoresque ; de l'autre, le Paris de la Renaissance, se confondant avec le Paris de l'Empire, l'œuvre de Médicis, de Louis XIV et de Napoléon. Chaque colonne, chaque porte était une page de l'histoire de la royauté.[35]

Si les deux personnages, Horace et Théophile, en admirant le panorama de Paris, sont tellement sensibles à cet aspect historique de la ville, c'est qu'ils viennent de lire *Notre-Dame de Paris* – leur vision est imprégnée « par une œuvre littéraire en harmonie avec une sensiblité »[36] –, ils sont sous le

> charme de poésie répandu fraîchement par cette œuvre romantique sur les antiques beautés de notre capitale. C'était comme un coloris

---

femmes, 1986, p. 340-342), *Pierre qui roule* (Paris, Michel Lévy, 1870, p. 199-200), ou le même thème dans *Histoire de ma vie* (in *OA*, t. II, p. 135).

[35] *Horace*, éd. citée, p. 45. Quant au plaisir d'avoir une vue sur Paris et de pouvoir prendre de l'air à partir de petits appartements sous les toits, voir aussi *La Filleule* (éd. Marie-Paule RAMBEAU, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989, p. 36) ou *Césarine Dietrich* (Paris-Naumbourg, chez G. Paetz, 1871, t. I, p. 142).

[36] Jeannine GUICHARDET, « La présence de Paris dans *Horace* : George Sand dans le sillage balzacien ? », in *Balzac-mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques » (n° 12), 2007, p. 397.

> magique à travers lequel les souvenirs effacés se ravivaient ; et, grâce au poète, nous regardions le faîte de nos vieux édifices, nous en examinions les formes tranchées et les effets pittoresques avec des yeux que nos devanciers les étudiants de l'Empire et de la Restauration n'avaient certainement pas eus.[37]

Dans sa belle étude, Jeannine Guichardet, en abordant la présence de Paris dans *Horace* sous tous ses aspects, se demande si George Sand est là « dans le sillage balzacien ». Ayant fait le rapprochement entre quelques romans de Balzac et *Horace*, elle met en relief l'importance des souvenirs de jeunesse de Sand dont le Paris d'*Horace* est « par endroits tout auréolé »[38] ; en rappelant, entre autres choses, que l'action du roman est contemporaine de l'installation de Sand dans la mansarde du quai Saint-Michel d'où elle avait le même panorama que Théophile dans la fiction. Elle cite le passage d'*Histoire de ma vie* où Sand évoque la mansarde et le panorama :

> J'avais là trois petites pièces très propres donnant sur un balcon d'où je dominais une grande étendue du cours de la Seine, et d'où je contemplais face à face les monuments gigantesques de Notre-Dame, Saint-Jacques-la-Boucherie, la Sainte-Chapelle, etc. J'avais du ciel, de l'eau, de l'air, des hirondelles, de la verdure sur les toits ; je ne me sentais pas trop dans le Paris de la civilisation, qui n'eût convenu ni à mes goûts ni à mes ressources, mais plutôt dans le Paris pittoresque et poétique de Victor Hugo, dans la ville du passé.[39]

Au termes de ses réflexions fort suggestives, Jeannine Guichardet conclut qu'il est « tentant de lire la jolie parenthèse-panorama d'*Horace* comme une sorte d'avant-texte originel de ces pages d'*Histoire de ma vie* ». Cela dit, elle estime que ce serait néanmoins une erreur que de « déchiffrer [ce roman de Sand] dans une perspective balzacienne » :

> [...] le Paris de George Sand n'est pas et ne sera jamais la "monstrueuse merveille" chère au romancier [...] mais il est

[37] *Horace*, éd. citée, p. 45.
[38] *Art. cit.*, p. 396. Pareil à ce qu'on voit dans *Rose et Blanche*.
[39] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. II, p. 114.

> intimement lié aux souvenirs d'enfance et de jeunesse qui affleurent dans *Horace* avant de s'épanouir dans *Histoire de ma vie*.[40]

Ce qui frappe en général dans les romans, ce sont des détails apparemment insignifiants, qui sont cependant autant d'indices du besoin que le citadin éprouve pour la présence au moins symbolique de la nature : c'est le cas, par exemple, des fleurs dans les plus petites mansardes. On en voit sur le balcon de Théophile, « ombragé de liserons et de pois de senteur » : des orangers en fleur et quelques pots de violettes et de réséda[41]. Il y en a aussi, sous le châssis de la « fenêtre inclinée au penchant du toit » chez Stéphen, dans *La Filleule*[42]. Francia à son tour, fraîchement installée chez le prince russe, ne regrette que son pot de réséda, oublié dans sa mansarde du faubourg Saint-Martin[43].

Les maisons des personnages plus aisés que ceux d'*Horace*, se trouvent toujours au milieu d'un jardin, comme dans *Pauline*[44] ou *La Filleule*[45]. L'hôtel Dietrich, particulièrement exemplaire de ce point de vue, se trouve

> dans un retrait de jardins assez bien choisi pour qu'on n'y fût pas incommodé par la poussière et le bruit des chevaux et des voitures. Au milieu d'une population affolée de luxe et de mouvement, on trouvait l'ombre, la solitude et un silence relatif derrière les grilles et les massifs de verdure de notre petit parc. Ce n'était certes pas la campagne, et il était difficile d'oublier qu'on n'y était pas ; mais

[40] *Art. cit.*, p. 398.
[41] *Horace*, p. 45.
[42] Éd. citée, p. 36.
[43] *Francia*, *RDM*, 15 mai 1871, p. 217. Presque tous les personnages souffrent de l'absence de la nature. Ainsi l'héroïne du *Marquis de Villemer* (éd. Jean COURRIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988, p. 51-52), qui étouffe dans l'atmosphère lourde et oisive des salons ; il lui manque l'air libre, le mouvement, la vie active de la campagne. Jean COURRIER écrit à ce propos dans sa présentation (p. 13) : « la ville et les salons sécrètent l'envie de la campagne, qui cherche à se satisfaire même au sein du milieu parisien ».
[44] Éd. citée, p. 377.
[45] Éd. citée, p. 75.

> c'était comme un boudoir mystérieux, séparé du tumulte par un rideau de feuilles et fleurs[46].

Le jardin est donc un refuge, un espace placé entre l'homme et les agressions de la ville, un lieu de l'intime et du recueillement, le seul endroit dirait-on où l'on peut être ou redevenir soi-même[47]. L'auto-biographe parlera ainsi d'un de ses appartements parisiens :

> [...] les portes donnant sur le jardin avaient été enlevées, et le jardin lui-même fermé, désert et abandonné, attendait une métamorphose. J'eus donc là une solitude complète, de l'ombrage, de l'air et de la fraîcheur. [...]
> Je pense que tout le monde est, comme moi, friand de ces rares et courts instants où les choses extérieures daignent s'arranger de manière à nous laisser un calme absolu relativement à elles. Le moindre coin nous devient alors une prison volontaire, et, quel qu'il soit, il se pare à nos yeux de ce je ne sais quoi de délicieux qui est comme le sentiment de la conquête et de la possession du temps, du silence et de nous-mêmes[48].

Le jardin est plus d'une fois lieu de méditation, comme dans *Isidora* où, au lieu des « vastes horizons bleus » de sa vallée, Jacques doit se contenter de la vue d'un « jardin clos de grands murs »[49]. Le personnage finit cependant par découvrir de la poésie dans les « retraites bocagères que le riche sait créer au sein du tumulte des villes »[50] et une certaine correspondance entre ces jardins et le citadin, cet être privé de son milieu originel :

> Les plantes ici ont un aspect et un caractère propres au terrain chaud et à l'air rare où elles végètent, comme les enfants des riches élevés dans

[46] *Césarine Dietrich*, éd. citée, t. I, p. 7.
[47] Voir aussi le jardin de Mme Blanchemont dans *Le Meunier d'Angibault* (éd. Marielle CAORS, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1990, p. 29-30) ; le petit jardin de Thérèse dans *Elle et lui*, dans le quartier des Champs-Elysées, « moins luxueux et moins habité qu'aujourd'hui » (éd. Thierry BODIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1986, p. 48) ; la maison de Tonine dans *La Ville noire* (éd. Jean COURRIER, Presses Univ. de Grenoble, 1978, p. 173).
[48] *Histoire de ma vie*, *OA*, t. II, p. 347.
[49] Éd. Ève SOURIAN, Paris, Des femmes, 1990, p. 60.
[50] *Ibid.*

> cette atmosphère lourde avec une nourriture substantielle, ont aussi une physionomie qui leur est particulière. J'ai été déjà frappé de ce rapport. Les arbres des jardins de Paris acquièrent vite un développement extrême. Ils poussent en hauteur, ils ont beaucoup de feuillage, mais la tige est parfois d'une ténuité effrayante. Leur santé est plus apparente que réelle. Un coup de vent d'est les dessèche au milieu de leur splendeur, et, en tout cas, ils arrivent vite à la décrépitude. Il en est de même des hommes nourris et enfermés dans cette vaste cité. Je ne parle pas de ceux dont la misère étouffe le développement. Hélas ! c'est le grand nombre ; mais ceux-là n'ont de commun avec les plantes que la souffrance de la captivité. Les soins leur manquent, et ils arrivent rarement à cette trompeuse beauté qui est chez l'enfant du riche, comme dans la plante de son jardin, le résultat d'une culture exagérée et d'une éclosion forcée. Ces enfants-là sont généralement beaux, leur pâleur est intelligente, leur langueur gracieuse. Ils sont, à dix ans, plus grands et plus hardis que nos paysans ne le sont à quinze ; mais ils sont plus grêles, plus sujets aux maladies inflammatoires, et la vieillesse se fait vite pour eux comme la nuit sur les dômes élevés et sur les cimes altières des beaux arbres de cette Babylone[51].

Le jardin, cette « nature acclimatée », est donc à l'image de Paris et de ses habitants, il est une « apparence de vie qui étonne et dont l'excès effraie l'imagination »[52]. Le jardin, comme le vrai paysage romantique, devient ainsi un paysage miroir. En automne, à la mélancolie du personnage répond la « solennité [...] triste et douce » d'un jardin abandonné : la vapeur blanche du soir qui nage autour des troncs noirs, les herbes sauvages, le feuillage écarlate des arbres luttant contre le frimas...[53]

Des scènes décisives ont parfois pour cadre un jardin public ou privé lequel n'est pas alors le cadre banal d'un quelconque rendez-vous amoureux, mais, comme le note Jean Courrier dans sa préface au *Marquis de Villemer* : cette « nature annexée à la grande ville est un lieu idyllique où peuvent se réconcilier les antagonismes », « un lieu de promesse et d'ouverture, où le temps et l'espace favorisent l'accord

[51] *Ibid*., p. 60-61. Voir aussi *Horace*, éd. citée, p. 257.
[52] *Isidora*, éd. citée, p. 61.
[53] *Ibid*., p. 62.

des personnages »[54]. C'est ainsi qu'une entrevue confidentielle de deux frères, dans ce roman, a lieu au bois de Boulogne, « lequel, à cette époque, n'était pas un jardin anglais splendide, mais un charmant bosquet plein d'ombre et de rêverie »[55]. Une autre scène se déroule dans le Jardin des Plantes, un « autre lieu mixte où la nature se goûte au sein de la ville ». C'est là que le marquis laisse deviner son amour à Caroline[56].

On peut rappeler à ce propos une scène idyllique de *Francia*, où les bois de Romainville apparaissent comme un lieu d'entente. Une réelle communication s'y établit entre une fille du peuple et un prince russe. C'est là que le Russe découvre les qualités de la Parisienne :

> Il était étonné de pouvoir causer avec elle, qui ne savait rien, mais qui savait tout, comme savent les gens de toute condition à Paris, par le perpétuel ouï-dire de la vie d'expansion et de contact. Quel contraste avec les peuples qui, n'ayant pas le droit de parler, perdent le besoin de penser ! Paris est le temple de vérité où l'on pense tout haut, et où l'on s'apprend les uns aux autres ce que l'on doit penser de tout. Mourazkine était émerveillé, et se demandait presque s'il n'avait pas mis la main sur une nature d'exception. Il était tenté de le croire, surtout en voyant la bonté de cœur qui caractérisait Francia[57].

L'accord est en revanche rarement possible dans l'espace social, en particulier mondain.

Mais les Parisiens et surtout des provinciaux vivant à Paris, sont souvent à la recherche d'une nature plus vraie que les jardins. Les excursions aux environs de la ville ou l'achat d'une maison dans la verdure, non loin de Paris, correspondent, bien sûr, à une pratique sociale de l'époque, comme l'explique l'héroïne du *Meunier d'Angibault* à une amie :

---

[54] Éd. citée, p. 13.
[55] *Ibid*., p. 66.
[56] « Le Jardin des Plantes, note Jean COURRIER, constitue la réplique symétrique du bois de Boulogne, pour favoriser les rencontres et les épanchements de sentiments » (*ibid*., p. 14).
[57] Éd. citée, p. 219.

> ces habitations sont fort recherchées par les gens de Paris qui s'y établissent, même des personnes riches, plus que modestement, pour quelque temps de la belle saison.[58]

Quoi qu'il en soit, la récurrence du thème chez Sand semble significative. Dans *Césarine Dietrich*, par exemple, un riche bourgeois, personnage valorisé, cherche souvent refuge dans sa propriété à la campagne. Il « s'était réservé ce coin de terre pour se recueillir et se reposer des bruits du monde[59]. Dans le même roman, Paul loue une petite maison, à « une demi-heure de Paris ». Il y arrose « lui-même un carré de plantes qu'il [a] la jouissance de voir croître et fleurir »[60]. Ailleurs aussi, comme partout, l'influence de la nature est toujours bénéfique, ainsi dans le cas du protagoniste de la *Filleule* qui, après avoir beaucoup souffert pour « s'acclimater à l'air de Paris et à la réclusion », se sent renaître dans la belle forêt de Fontainebleau. Il retrouve son énergie physique et sent ses « yeux s'agrandir et [sa] vue s'éclaircir pour embrasser le spectacle des choses éternellement vraies dans l'ordre de la beauté matérielle [...] »[61] On notera à ce propos que, dans le *Marquis de Villemer*, la romancière souligne les avantages du chemin de fer pour la bonne raison qu'il rapproche l'homme de ses semblables[62].

L'opposition entre ville et nature est une des constantes de la vision sandienne qui semble diviser le monde en deux sphères bien distinctes. (On pourrait aussi citer l'exemple de *La Daniella* où, pour des raisons d'une assez grande complexité, Rome est plus dépréciée que Paris[63].) Rien que la pensée de la vie mondaine – un « mauvais rêve » – donne froid dans le dos à un personnage de *Mont-Revêche*[64]. À de rares exceptions près, les *élus* du monde fictif finissent par quitter la ville

[58] Éd. citée, p. 109.
[59] Éd. citée, t. II, p. 100.
[60] *Ibid*., t. II, p. 109.
[61] Éd. citée, p. 51.
[62] Voir éd. citée, p. 149. Même idée dans une lettre à A. Vallet de Villeneuve (13 déc. 1845), accompagnée cependant d'une remarque critique. *Corr*., t. VII, p. 209.
[63] Dans *Le Marquis de Villemer*, Rome est la « ville hideuse » (éd. citée, p. 85).
[64] Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 374.

pour s'installer à la campagne[65]. Comme dans la partie clôturale du *Marquis de Villemer*, Paris cesse d'être un pôle attractif. C'est à ce propos que Jean Courrier fait remarquer :

> Le mouvement dominant du XIX^e^ siècle qui projette vers Paris tous les désirs et toutes les ambitions [...] est ici renversé. Lieu premier, Paris est délaissé pour un retour aux sources rustiques [...][66].

Ce constat peut s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre fictionnelle. Les valeurs dominantes de l'univers romanesque sont celles qui n'ont de cours qu'en dehors de la sphère proprement sociale. La manière dont la romancière arrange le cadre spatial du bonheur final, si bonheur il y a, met davantage en relief ce fait : elle installe soigneusement ses personnages heureux dans une habitation isolée d'une contrée plus ou moins perdue, loin en tout cas de ce qu'on entend habituellement par civilisation. Ce détail apparemment conventionnel fait ressortir, me semble-t-il, un élément significatif de la pensée sandienne. La romancière savait bien que le modèle de vie idéalisé, proposé dans ses romans, était inimaginable dans la ville, dans le soi-disant « monde de la réalité »[67]. Ajoutons cependant, avec Michèle Hecquet, que l'art d'idéalisation artistique chez Sand visait plutôt à fonder une éthique qu'à créer des illusions[68]. Et, sous cet aspect, la nature n'est autre chose qu'un élément structurel de cette éthique. Les paysages environnants de l'installation définitive – beaux sites, doux et paisibles, terres cultivées, prairies et pâturages – sont à l'image des mœurs des personnages, de leur vie laborieuse et sereine. Stéphen, protagoniste de *La Filleule*, après être rentré de son long voyage aux Indes, confie à son journal :

> Me voilà donc enfin dans ma chère vallée, sous mon ciel pâle, dans une atmosphère appropriée à mon organisation physique et moral !

[65] *Simon, Adriani, Jean de la Roche, Monsieur Sylvestre, Malgrétout, Marianne*. On peut quitter cependant Paris pour des raisons bien simples, comme l'humidité de son climat où on se sent tourner « au champignon » (le jeune peintre de *La Daniella*, éd. citée, p. 37).
[66] « Présentation », éd. citée, p. 25.
[67] *Mont-Revêche*, éd. citée, p. 136.
[68] *La poétique de la parabole*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 367.

> Je puis enfin me posséder, moi, et oublier ce monde infini, où je m'épouvante d'être si petit, pour me sentir renaître et pour retrouver mon individualité, ma jeunesse, ma puissance relative dans le monde de mes affections et de mes goûts ![69]

Cette philosophie *spatialisée* n'est pas sans rappeler le jardin d'Isidora, cette mise en images de la sérénité difficilement acquise où la double métaphore – deux paysages antithétiques, liés à deux âges de la vie – exprime de façon suggestive l'évolution spirituelle de Sand depuis les doutes et angoisses de sa jeunesse jusqu'aux certitudes de la paix intérieure de la maturité. Le premier de ces paysages est un paysage des Alpes, « puissant, grandiose », mais « heurté » : « Partout le précipice est au bord du sentier fleuri ». Cette nature sublime est « à l'image de la jeunesse, de ses forces déréglées, de ses bonheurs enivrants, de ses impétueux orages, de ses désespoirs mortels, de ses combats ». L'autre paysage est celui de la vieillesse qu'Isidora imagine « comme un vaste et beau jardin bien planté, bien uni ». Là, il n'y a point de sentiers sinueux, seulement de « belles allées droites », des fleurs « cultivées et soignées, car le sol ne les produit point sans les recours de la science et du goût »[70].

Jean Courrier note à propos du *Marquis de Villemer* que « ces régions à l'air pur, aux traditions préservées » où les personnages se rendent pour *se ressourcer* et *s'oxygéner*, « sommeillent à l'écart des progrès du siècle »[71]. Mais d'autres romans, ceux surtout de la dernière période, apportent à cette image de la campagne arriérée un certain correctif, limité il est vrai à la sphère des seuls protagonistes.

---

[69] Éd. citée, p. 140.

[70] *Isidora*, éd. citée, p. 221-222. Voir Isabelle HOOG-NAGINSKI, *George Sand. Writing for Her Life*, Rutgers University Press, New Brunswick/London, 1991, p. 241. Le « paysage de la jeunesse », accompagné d'intéressantes réflexions sur les rapports organiques que l'âme romantique entretient avec la nature, avait déjà trouvé sa place dans des romans bien antérieurs. Voir à titre d'exemple *Jacques* (Paris, Michel Lévy Frères, p. 322-323) ou certaines pages de la seconde *Lélia*, où le sublime du paysage sandien prend tout son sens. Cf. I. HOOG NAGINSKI, « Les deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », *Revue des Sciences Humaines*, 1992/2, n° 226, p. 65-84.

[71] « Présentation », p. 26. Les personnages eux-mêmes sont « pris entre un passé révolu et un présent qui les ignore » (*ibid.*, p. 25).

La vie à la campagne n'est plus coupée de la civilisation et du progrès. On y travaille, on fait des recherches, on s'occupe d'industrie ou d'affaires, on cultive les arts, bref toutes les activités qu'on rattache habituellement à la ville. Il en va de même pour des avantages et des acquis matériels de la civilisation : à propos de ces habitations à la campagne, plus d'une fois il est question de leur aménagement et de leur confort[72]. Dans le registre *réaliste*, on en trouve un exemple dans *Marianne*, paru un an avant la mort de Sand, où l'héroïne change toute la disposition de sa maison paysanne pour des raisons avant tout d'hygiène : elle fait emmurer, par exemple, les fenêtres avec vue sur le tas de fumier et le bétail, et fait ouvrir une fenêtre et une porte vitrée du côté opposé. Grâce au goût *exquis* de Marianne, l'intérieur aussi change : une pièce avec ses meubles « sales, écornés, sentant la gêne ou l'apathie » du temps de son père, devient un petit salon charmant. Le changement cependant laisse intact tout ce qui est beau, car

> Marianne avait eu le bon goût d'apprécier ces vestiges de l'autre siècle et de les faire restaurer. Le pavé était recouvert d'un tapis à teintes douces. Aucun objet sur les boiseries, mais partout des fleurs splendides s'élevant en buissons, presque en arbres, sur les encoignures et sur la console qui faisait face à la cheminée [73].

Dans le registre de *l'utopie*, on se rappellera, dans *La Ville noire*, la belle maison bien bâtie et saine de Tonine et, surtout, la ville toute entière qui, dans cette vision, devient un vrai lieu de vie, car aménagée selon les besoins de l'homme et gardant un rapport organique avec la nature. C'est un « sanctuaire de travail ardent au sein d'une nature

[72] Ainsi dans *La Filleule* (éd. citée, p. 60), *Le Marquis de Villemer* (éd. citée, p. 93), *Césarine Dietrich* (éd. citée, t. II, p. 98) ou dans le dernier roman, inachevé, *Albine Fiori*, éd. Aline ALQUIER, Tousson, Du Lérot, 1997.

[73] Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 342. Marianne, à la fois sérieuse et portée à la rêverie, se refuse, en revanche, à toucher à un secteur déterminé de son jardin où elle laisse « la nature faire tous les frais de ce petit parc naturel ». L'herbe y pousse à son gré, il n'y a pas de sentier, il y a cependant quelques roches servant de siège à sa rêverie... (p. 344-345). Sur ce roman, voir Nicole MOZET, « *Marianne* (1875) comme la réécriture de *La Mare au Diable* (1846) », dans *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, pp. 125-131.

âpre et sublime »[74]. L'usine nouvelle est « au pied d'un immense rocher bien assis par la nature », d'où on voit « s'ouvrir l'immense vallée avec ses noyers plantureux et ses jeunes blés inondés de lumière »[75]. Il s'agit là non seulement de la fusion de la ville et de la nature, mais aussi de la fusion du progrès technique, de l'industrie et de la nature, de celle de la matière et de l'esprit. On voit ici en œuvre le grand rêve de Sand, un des principes organisateurs de son univers fictionnel, celui de la réconciliation, le principe d'union qui est principe de vie :

> Rien de triste comme un atelier sombre où chaque homme rivé, comme une pièce de mécanique, à un instrument de fatigue, fonctionne, exilé du jour et du soleil, au sein du bruit et de la fumée ; mais quand l'ensemble formidable du puissant levier de la production se présente aux regards, quand une population active et industrieuse résume son cri de guerre contre l'inertie et son cri de victoire sur les éléments par les mille voix de ses machines obéissantes, la pensée s'élève, le cœur bat comme au spectacle d'une grande lutte, et l'on sent bien que toutes ces forces matérielles, mises en jeu par l'intelligence, sont une gloire pour l'humanité, une fête pour le ciel[76].

On observe le même principe d'union dans la création des personnages dans les romans tardifs : les nobles s'embourgeoisent, les bourgeois possèdent toutes les qualités de l'ancienne noblesse : culture, goût, connaissance parfaite des manières et des usages. Ce type de personnage ainsi conçu résume en lui toutes les valeurs d'une humanité idéalisée[77] et, du même coup, les valeurs des deux sphères par ailleurs opposées : celles de la nature et celles de la ville, cette dernière considérée comme sphère de la civilisation. Un personnage de *Mont-Revêche*, ancien industriel cultivé, converti à l'agriculture,

[74] Éd. citée, p. 96.
[75] *Ibid*., p. 166.
[76] *Ibid*., p. 96.
[77] Valvèdre, le père Lemontier (*Mademoiselle La Quintinie*), Chantebel (*La Tour de Percemont*) ou l'héroïne paysanne de *Nanon* qui devient bourgeoise, riche propriétaire (et, par son mariage, *comtesse*). Dans ce dernier cas, une vertu éminemment bourgeoise – le sens et l'intelligence des affaires – se trouve greffée, dans la fiction romanesque, sur les vertus avant tout morales d'une autre classe, la paysannerie.

gouvernant sa famille par le seul pouvoir de l'amour, se prête bien à illustrer ce fait :

> La société l'avait enrichi de toutes les connaissances nécessaires à l'époque et au milieu où il vivait, et, chose étrange ! elle n'avait rien effacé, rien corrompu dans cette organisation admirable. Il avait acquis, dans cette société, la notion de l'*utile*, inconnue au héros de la solitude ; mais, habile à tirer parti des ressources de la nature, il n'en avait pas abusé en vue de lui-même, il en avait largement et sagement usé en vue des autres. Le bien qu'il avait fait était immense, et, dans ses mains, la richesse était un levier pour en faire chaque jour davantage[78].

L'idéalisme (ou l'utopie) du monde romanesque ne doit cependant pas masquer un certain changement de la vision du monde. Par la force des choses, le bon sens et la sérénité de la vieillesse aidant, Sand finit par accepter les réalités de son temps, ce qui ne signifie pas que son regard ait cessé d'être critique, bien au contraire. La fiction lui est à la fois un refuge contre les maux et les angoisses du présent et un terrain où l'action est possible alors même qu'elle ne l'est pas dans la réalité[79]. Il est cependant significatif qu'au lieu de conduire ses personnages vers la ville, elle les en éloigne pour les diriger vers la nature.

La vision plutôt optimiste de la grande ville, telle qu'elle l'a formulée dans son article de 1867, ne s'affirme donc pas de manière évidente dans les romans. L'opposition essentiellement morale entre les deux sphères subsiste, même si le monde fictionnel laisse entrevoir un certain rapprochement. Ce qui est suggéré, c'est que les valeurs de la civilisation urbaine peuvent s'intégrer dans la vie à la campagne,

[78] Éd. citée, p. 300 ; c'est George Sand qui souligne.

[79] Sa correspondance et plusieurs de ses articles le montrent suffisamment. Voir par exemple : « À Charles Edmond » (II), note datée de mars 1860, in *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873. En septembre 1850, Sand écrit ainsi à Mazzini : « Je n'ai pas la force de lui [au peuple] jeter à la face l'anathème qu'il mérite. Alors je m'arrête, je me retourne vers la fiction et je fais dans l'art des types populaires tels que je ne les vois plus, mais tels qu'ils devraient et pourraient être. Dans l'art, cette substitution du rêve à la vérité est encore possible. Dans la pratique, toute poésie est un mensonge auquel la conscience se refuse » (*Corr.*, t. IX, p. 709).

que la ville peut être transplantée pour ainsi dire dans la nature, alors que l'inverse n'est pas possible.

La nature continue d'être, aussi pour des raisons personnelles, un espace privilégié de l'univers sandien. Tout en admettant que Paris ait pu être une moitié de son âme, tout en reconnaissant ses dettes à son égard, George Sand reste une campagnarde jusqu'à la fin de sa vie :

> C'est là [à Paris] que je jouissais de la civilisation avec quelques amis qui l'appréciaient en la critiquant. C'est là que l'imagination se remontait dans une vie de liberté individuelle et de riante excitation qu'on ne trouverait nulle part ailleurs dans le monde. Vous n'avez pas connu Paris. Il faut en être, il faut y avoir vécu d'une certaine manière pour se rendre compte du charme des relations avec toutes les classes de la société. Je n'aimais pas à y rester longtemps, le climat m'était tout à fait contraire et je ne sais pas vivre séparée de la nature et privée de recueillement[80].

« Une ville, fit-elle observer dans son autobiographie, m'a toujours fait l'effet d'une prison, que je supporte à cause de mes compagnons de captivité »[81].

[80] *Corr*., t. XXII, p. 267-268 : lettre à Ch. Poncy, 17 janvier 1871.
[81] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. II, p. 207.

Simon, ***le roman de l'argent***

D'après le prologue de la *Mare au Diable* (1845), l'art « n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale. » Cette conception de l'art était déjà celle de Sand en 1835, au moment de la rédaction de *Simon*[1], où cependant, bien que la recherche de la *vérité idéale* domine, l'étude de certains aspects de la *réalité positive* n'est pas pour autant absente. Si *Simon*, relativement peu connu, peut être lu et considéré comme « l'archétype du roman sandien »[2], il me semble qu'il peut avoir un statut particulier dans l'œuvre – quoique qualifié par son auteur, de « volume sans prétention et sans portée »[3] – dans la mesure où l'argent y joue un rôle central et plus décisif peut-être que partout ailleurs. L'argent, certes, est présent dans plus d'un roman de Sand, sans que son emploi « chiffré », comme moyen de vivre et de survivre du jour au lendemain, soit aussi fréquent que chez Balzac. Un héritage inattendu ou le hasard de la découverte d'un trésor peuvent également faciliter un dénouement heureux (*La Petite Fadette*, *François le Champi* ou *Le Péché de Monsieur Antoine*). Quoi qu'il en soit, dès les débuts de Sand, l'argent dans sa fonction *moderne* est là : la faillite de Delmar dans *Indiana* ou Indiana sans argent à Bordeaux. Les problèmes financiers, en passant par *Valentine*, *Horace*, *Le Meunier d'Angibault*, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Valvèdre* ou *Césarine Dietriche*, jusqu'à *Nanon* ou à *La Tour de Percemont*, de façon plus ou moins discrète, voire importante, sont constamment présents dans l'œuvre, ils sont même

[1] Le roman paraît dans la *RDM*, les 15 janvier, 1er et 15 février 1836, en volume chez F. Bonnaire et V. Magen, en 1836. Pour la rédaction et les circonstances de la publication, voir *Corr.*, t. III. Pour la genèse du roman et son analyse d'ensemble, voir la présentation de Michèle HECQUET (*Simon*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991).

[2] Béatrice DIDIER, « *Simon* », in *George Sand écrivain*, PUF, « Écrivains », 1998, p. 177.

[3] Lettre du 26 déc. 1835, à Emmanuel Arago. *Corr*., t. III, p. 181.

plus d'une fois chiffrés. Il est vrai cependant, comme le fait remarquer Béatrice Didier, que les chiffres « n'ont en eux-mêmes qu'un intérêt limité pour le lecteur », car il lui est difficile d'estimer la valeur de la monnaie de l'époque. Mais, ajoute-t-elle, « l'effet du chiffre demeure : il est un de ces indispensables "effets de réel" »[4].

Dans *Simon*, l'argent par ses fonctions multiples et ambiguës joue un rôle essentiel et particulièrement complexe : nécessaire à la vie, lié à la réalité contemporaine (l'histoire se déroule entre 1824 et le début de la monarchie de Juillet), il est partout présent dans l'histoire, jusqu'à la vie privée des personnages dont il conditionne le parcours à chaque tournant de l'histoire, à chaque moment conflictuel où ils ont à prendre une décision. Outre les discours explicites sur le numéraire, tenus tantôt par le narrateur, tantôt par un personnage, l'argent (sa présence ou son absence), la possession des biens (ou leur manque), la façon de les acquérir avec leurs conséquences sur le plan social et dans la vie privée, remplit une fonction fondamentale dans la structuration du récit.

Le message final de l'histoire – renvoyant à la *réalité positive* d'une époque d'embourgeoisement général où tout parle de l'argent et tout lui est soumis – pourrait se résumer en ces paroles du comte de Fougères, personnage qui a bien compris l'esprit des temps : « Ce qui fait la véritable puissance aujourd'hui, ce n'est pas le parchemin, c'est l'argent... »[5] Sauf qu'une telle vérité, contestée au nom de la *vérité idéale*, n'est pas admise dans l'univers sandien. Néanmoins, l'omni-présence de l'argent dans ce roman donne à réfléchir sur certains clichés concernant l'idéalisme de Sand.

Simon, malgré le thème romanesque assez usé (amour et mariage d'une aristocrate et d'un homme du peuple), fait ressortir d'une manière particulièrement frappante et pour ainsi dire concentrée le fait

[4] « Société rurale, société urbaine », *Op. cit.*, p. 644. Si, par exemple, la misère d'Indiana, à son retour en France (IV[e] partie, ch. XXVIII), n'est pas « chiffrée », l'absence de l'argent y apparaît d'autant plus dramatique et constitue un « effet de réel » puissant.

[5] *Simon*, texte établi, présenté et annoté par Michèle HECQUET, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991, p. 46. Toutes les références, entre parenthèses dans le texte, renvoient à cette édition.

que la romancière, à la recherche de la vérité idéale, est restée attentive aux réalités matérielles de la vie.

À la question de savoir, pourquoi ce roman de l'argent fut écrit justement à cette époque-là et pourquoi pas avant ou après, on peut faire appel à la biographie. Les expériences de la nouvelle vie à Paris, au début des années 30, outre le bonheur de la découverte de l'indépendance, font connaître à la jeune femme, avant même qu'elle ne devienne Sand, les *difficultés* de vivre : « J'arrivai donc à Paris [...] avec des idées très arrêtées sur les choses abstraites à mon usage, mais avec une grande indifférence et une *complète ignorance des choses de la réalité*. »[6] Même si le contexte laisse entendre que ces *choses* renvoient à une sphère plus large que celle de l'argent, quand on connaît l'histoire de sa « gestion » à Nohant, durant la première année de son mariage, et les raisons de son échec[7], on peut mesurer la gravité des difficultés qu'elle devait nécessairement affronter à Paris, y compris le rôle concret et bien quotidien de l'argent[8]. Rien de tout cela cependant n'apparaît directement dans *Simon*, l'histoire n'a rien à voir avec la vie parisienne de Sand. Mais on ne se trompe peut-être pas trop en supposant que sans ces années d'apprentissage de la vie matérielle, la romancière n'aurait pas accordé la même place à l'argent. Rappelons cependant que pour l'idée générale du roman, l'élargissement de sa vision du monde est plus important, dû en grande partie à la rencontre toute récente (printemps 1835) avec Michel de Bourges et Lamennais[9].

---

[6] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. II, p. 97. C'est moi qui souligne.

[7] Voir *ibid*., p. 102-103.

[8] Les lettres de cette période (1831-1835) en témoignent largement ; le numéraire est là partout : ses dépenses, ses dettes, ses demandes d'argent sont le plus souvent chiffrées. Rappelons aussi un trait de la nature de Sand qui n'a pas facilité sa vie : « Mon mari a fixé ma dépense particulière à 3.000 f. Vous savez que c'est peu pour moi qui aime à donner et qui n'aime pas à compter. » Lettre du 12 févr. 1831, à Boucoiran, *Corr*., t. I, p. 801. Il est aussi à mentionner que c'est en octobre 1835 que Sand a déposé la demande de séparation judiciaire.

[9] Tous les deux trouvent leur place dans le roman : le grand avocat est le modèle de Simon, lui-même devenu avocat (voir la lettre du 25 janv. 1836 à Buloz et du 4 févr. 1836 à F. Girerd. *Corr*., t. III, p. 258 et 890) ; quant à Lamennais, son esprit anime un personnage absent mais important, le bon prêtre mort, l'abbé Féline.

Dès l'ouverture du roman – lieu stratégique du point de vue à la fois du récit et de la réception – toutes les informations traditionnelles sont fournies : le lieu (la campagne : « un beau vallon de la Marche »), le temps (1820, légère rétrospection temporelle), enfin la mention de deux personnages importants de l'histoire (un émigré, le comte de Fougères qui veut rentrer dans la possession de ses biens, l'avoué Parquet qui s'occupe de ses affaires). Tout cela, solidement ancré dans le contexte d'une réalité soumise au changement, avec bien des rappels au hors-texte historico-social (l'achat des biens nationaux, les spéculations, le retour des Bourbons).

La description de l'état du vieux château reflète aussi l'époque : les bastions et « de larges pans de murailles » formant « une dentelure imposante autour du château » sont devenus des « débris encombrant les cours de la ferme » des nouveaux propriétaires (cultivateurs enrichis) qui en vendent les matériaux. Les « vastes salles du manoir féodal », délabrées, remplissent la fonction de « greniers à blé » (25). Avant que l'argent proprement dit n'apparaisse, tous les signes de la possession sont là, pour en venir enfin aux « derniers deniers » du pauvre dont s'engraisse le propriétaire.

Il est question de négociations avec les acquéreurs du château, de « spéculations commerciales » du comte en Italie, mais aussi du rapport à l'argent des diverses couches sociales, selon leurs intérêts respectifs, le tout accompagné de commentaires (moralisants et explicites) du narrateur sur l'esprit corruptible et corrompu des notables, ainsi que sur les paysans, faciles à tromper. Si ces derniers préfèrent de loin les « hommes aux mains blanches » aux « fermiers enrichis », c'est que ceux-là connaissent peu ou pas du tout la réalité du travail et « paient selon les convenances plus que selon le tarif », alors que ceux-ci sont « mauvais seigneurs », car trop économes, « rudes et parcimonieux » quant aux jouissances... (26-27) Le pauvre bénit les riches aristocrates

> pourvu qu'il lui soit accordé de gagner, au prix de ses sueurs, un mince salaire. Le bourgeois les salue et les honore, pour peu qu'il obtienne une marque de protection. Leurs égaux les soutiennent de

> leur crédit et de leur influence, pourvu qu'ils fassent un bon usage de leur argent. (26)[10]

Dès le premier chapitre, le lecteur entre dans un monde gouverné par l'argent qui y apparaît comme le « nerf de la guerre sociale »[11], moyen de réaliser les désirs, modifiant sans cesse et déterminant les rapports humains. On y lit une analyse brève mais non moins pénétrante de la mentalité des villageois. Sauf quelques vieux paysans patriotes, « partisans de la liberté » (29), les autres – convaincus par « toutes les autorités civiles et religieuses » (tressaillant de « ces estimables dîners qui leur revenaient de droit si la noble famille recouvrait son héritage ») qui leur ont expliqué que cela « était un bonheur inappréciable pour la commune » – désirent le retour de l'ancien seigneur. Les « vieilles femmes dirent des prières », « la jeunesse du village se réjouit à l'idée des fêtes champêtres qui auraient lieu pour célébrer son installation », les journaliers pensent tout de suite à demander « l'augmentation d'un sou par jour dans le salaire du travail agricole ». (27)

Le comte, en homme d'affaire rusé, comprend vite le parti qu'il peut tirer des « dispositions de ses ex-vassaux » et promet une augmentation de deux sous par jour. Suit le récit d'une série de « vexations sourdes et perfides » (27) de la part des villageois contre les frères Mathieu, propriétaires du domaine ; mais ceux-ci, paysans eux-mêmes, sachant « les ruses de la guerre », se promettent de faire payer cher leur déficit momentané au comte. La ruse paysanne aura raison du stratagème du comte qui, finalement, sortira perdant de cette guerre : au bout de quatre ans de négociations, « M. de Fougères dut s'estimer heureux de payer sa terre cent mille francs au-dessus de sa valeur » (28). Ainsi la critique de Sand vise à la fois l'aristocrate et les paysans riches qui ne considèrent que leur propre intérêt[12]. Les journaliers et en général les villageois ne sont pas épargnés pour

[10] Quant aux mœurs du paysan marchois, le narrateur en parle ainsi : « économe, laborieux et frugal [...] ; il aime l'argent plus que le bien-être ; la chicane est son élément, le commerce tant soit peu frauduleux est son art et son théâtre. » (p. 40)

[11] Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel*, Seuil, 2000, p. 182.

[12] On n'a aucune précision sur la fortune des Mathieu, mais ils doivent être assez riches. Ils ont aussi une autre ferme (p. 28).

autant, même si la misère et l'ignorance leur servent d'excuse. La tendance à l'idéalisation du peuple n'excluait donc pas chez la romancière le regard critique[13].

La démarche de Sand met aussi en relief – sur un ton parfois ironique – les raisons de l'inégalité sociale : ceux qui possèdent le savoir ont aussi le pouvoir et l'emportent sur ceux qui ne l'ont pas et qui sont inévitablement dupés, comme les pauvres illettrés qui, dans leur ignorance, attendent leur salut d'un système fondé sur leur exploitation. La lettre de demande d'augmentation des journaliers, écrite d'ailleurs par le garde-champêtre, est « revêtue, en guise de signatures, d'une vingtaine de croix » (27). Leurs défauts ne sont pas cependant passé sous silence : ils sont les plus satisfaits pour avoir « leurs deux sous d'augmentation de salaire », et aussi, sinon surtout, parce que « chaque fois que le comte venait donner un coup d'œil aux travaux, ils avaient copieusement pour boire. Il eût pu avoir tous les vices, on l'eût porté en triomphe s'il l'eût voulu. » (56)

Les informations explicites sur la situation matérielle des personnages, sur leur rapport à l'argent, sont aussi complétées, dès le début, par d'autres procédés, notamment par la description des logements. Les descriptions sandiennes, sauf celles des paysages, sont en général moins détaillées, moins représentatives que celles de Balzac. C'est particulièrement vrai pour *Simon* où, en ce sens, il n'y a pas de vraies descriptions. Il y a cependant quelques signes descriptifs qui, eux aussi, permettent de situer socialement les propriétaires. Il est à signaler par exemple l'organisation verticale dans la disposition des trois habitations, situées sur une colline : le château se trouve en haut, la chaumière des Féline en bas et, entre les deux, la maison de

[13] Max ANDRÉOLI, en comparant la démarche de Balzac et celle de Sand dans la présentation des paysans, rappelle, entre autres, dans *Mauprat*, « une page d'étonnante et "réaliste" analyse de la psychologie paysanne, à faire pâlir, par sa finesse et son souci d'adhérer à la vie quotidienne, le plus "observateur" des romanciers. », in *Lectures et mythes*, Les Chouans *et* Les Paysans *d'Honoré de Balzac*, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 1999, p. 218. Dans la page en question (éd. Claude SICARD, Garnier-Flammarion, 1969, p. 200), il s'agit, entre autres, du rapport du paysan à l'argent.

campagne de Maître Parquet[14]. Il va sans dire que l'espace géographique des personnages est en même temps un espace social et que la valorisation (morale) se fait en sens inverse. Il n'est pas sans intérêt non plus que les trois terrains, quoique séparés, se touchent, comme pour symboliser l'interdépendance des couches sociales :

> L'ancien parc du château [...] descendait jusqu'aux confins du jardin symétrique de M. Parquet, et le mur crépi de ce dernier n'était séparé que par un sentier de la haie qui fermait le potager rustique de la mère Féline. (32)

Quant à l'extérieur ou l'intérieur des habitations, il y a très peu d'indices mais chacun est fort significatif. Au bout des grands travaux de réparation,

> on réussit à faire du château un logis assez laid, fort incommode encore, très froid, mais vaste, et meublé avec une richesse apparente. Comme on vit passer beaucoup de dorures et d'étoffes hautes en couleur, on ne manqua pas de dire d'abord que M. de Fougères déployait un luxe éblouissant ; mais un connaisseur eût facilement reconnu que, dans tous ces objets de parade, il n'y avait aucune valeur réelle. (55)

La maison du village de Parquet[15] est à l'image du personnage, bourgeois honnête, à la fois bon vivant et peu exigeant : elle est très

[14] Personnage important (parfois assez burlesque) dont le rapport à l'argent est adéquat à son rôle de médiateur. Ses ancêtres étaient « tous procureurs de père en fils, tous bons vivants, laborieux, et s'étant [...] fait une règle héréditaire de gagner beaucoup, afin de beaucoup dépenser sans ruiner leurs enfants. » Lui-même vit dans l'aisance, trouve « dans ses ressources assez de temps et d'argent pour bien profiter et pour bien user de la vie » (p. 31). Malgré sa fortune, il est honnête et généreux, non moins rusé que les paysans mais doué du sens de l'équité : « Quand il avait affaire aux fripons ou aux lardes, c'était le plus fin matois et le plus impitoyable écorcheur qu'eût jamais enfanté son ordre. Autant il se montrait modeste et généreux envers les pauvres, autant il rançonnait les riches. À l'égard des avares, il était sardonique jusqu'à la cruauté. » Il dit du comte de Fougères : « cet homme devait avoir les poches pleines de sequins de Venise, dont il ne lui serait pas désagréable de connaître l'effigie. » (pp. 52-53)

[15] Il possède aussi une autre maison dans la ville (signe de son aisance), exigée par l'exercice de sa profession.

petite mais très confortable, « comme tout ce qui devait contribuer à embellir l'existence de M. Parquet » qui est content quand il a « les pieds bien chauds, un fauteuil bien mollet, une table bien servie, de bon vin dans un large verre » (51).

La cabane de Jeanne Féline, entourée de feuillage, est propre et d'une agréable fraîcheur. Quant au mobilier, il n'est mentionné qu'un vieux fauteuil, un rouet qui marche toujours, une botte de pois secs (sur laquelle on voit assise Fiamma, hôte de la maison) et une petite table (75-76).

Si la présentation très sommaire de l'espace des personnages rend pour ainsi dire visible leur état de fortune, elle ne les caractérise pas moins. En haut, le luxe apparent, sans valeur d'un châtelain sans goût ; au milieu le confort sans luxe d'un bourgeois aisé et, en bas, la chaumière, dont l'atmosphère et tous les éléments connotent la simplicité et la pureté de sa propriétaire. C'est ainsi que les signes spatiaux participent au système axiologique de l'ensemble : la pauvreté honnête, érigée en valeur, s'oppose à la richesse égoïste[16].

On a vu que le début du roman laisse prévoir une histoire soi-disant réaliste, racontée par un narrateur attentif aux détails, à la fois évoquant l'avant-texte et renvoyant au hors-texte. C'est dans le chapitre II que l'univers de la « vérité idéale » fait son apparition – un petit monde à part dont les mœurs ne ressemblent en rien à celles de la majorité des villageois – sans être coupé cependant de la « réalité positive ».

L'argent est là aussi et pour cause : par son manque d'abord (la famille est naturellement pauvre), ensuite par son rôle positif de soutien qui permet à Simon, fils de Jeanne, faire les premiers pas vers l'ascension sociale. Le désir, le vouloir-vivre, l'ambition – éléments indispensables de tout départ romantique – ne suffisent pas. Sans argent, il n'y a pas de réussite. On a quelques renseignements chiffrés sur les ressources de la famille : d'abord le « mince héritage de douze cents livres de rente » laissé par l'abbé Féline. Mais ce qui est mince pour le narrateur, est une véritable fortune aux yeux de Jeanne (29),

[16] Pour la vraie misère, matérielle, dans le village, il n'y a qu'un exemple concret, celui du pauvre Mion qu'on voit entrer « avec ses enfants sous sa misérable hutte, où l'on ne peut se tenir debout » (p. 112).

ignorant tout des « besoins de la civilisation » (31). Voilà un bel exemple de la relativité de la richesse, appréciée selon tel ou tel contexte social. Si la moitié de ce revenu suffit à la première éducation de Simon et l'autre moitié procure « une douce aisance à la sobre et rustique existence de Jeanne » (31), il s'avère vite que, dans un autre contexte, ce revenu est bien peu : Simon, après deux ans de séjour, s'endette à Poitiers. Ensuite, c'est le prêt généreux de M^e^ Parquet, parrain de Simon (dix mille francs), qui permet au jeune homme de continuer ses études à Paris ; cette somme, d'après Parquet, doit lui suffire pour y passer plusieurs années (32). Avant de partir, Simon paye ses dettes (mille francs).

Son séjour à Paris est résumé en quelques lignes : travail dur, retraite et privations, lutte contre sa nature passionnée « sous la terrible loi de la conscience » ; son « existence de sacrifices et de mortifications fut un véritable martyre » (33). Il revient dans le pays avec son diplôme, en 1824, au moment du retour du comte de Fougères. Leur rencontre, le premier affrontement de deux sphères antagonistes ne se fait pas attendre : c'est le début de l'intrigue proprement dite, avec l'entrée en scène de Fiamma (qui passe pour être la fille du comte), l'héroïne de l'histoire romanesque. Dès sa première apparition, quoi qu'elle ne prononce qu'un seul mot, elle est particulièrement mise en relief : à *l'argent*, l'unique valeur, la « véritable puissance » selon le comte, elle oppose *l'honneur*... (46).

Par la suite, l'argent, dans ses divers rôles et diversement apprécié par chacun de ces personnages, reste au cœur de l'intrigue. Il détermine à la fois les rapports entre eux et leur sort respectif pour contribuer, de façon apparamment paradoxale, à l'heureux dénouement de l'histoire d'amour. Cependant, du même coup, il discrédite l'aristocrate embourgeoisé, dont il occupe totalement la pensée. Il va sans dire que le rapport des personnages à l'argent marque leur place dans la hiérarchie des valeurs morales de l'auteur.

Le comte de Fougères

Ce personnage est le seul dans le roman qui incarne la richesse, bien qu'il n'y ait aucune précision sur le montant de sa fortune. Mais

on suppose à bon droit qu'il est vraiment riche : il possède un château, des terres, on a aussi des informations sur ses dépenses et ses spéculations fructueuses, comme sur le fait que « la moitié et même le quart » de l'héritage éventuel de Fiamma serait assez considérable de la rendre riche (117). Représentant de la *réalité positive*, il se situe au pôle axiologique négatif du personnel romanesque, ce qui est particulièrement mis en relief par les informations redondantes et de multiples sources : il est présenté par le narrateur, par ses faits et gestes, par ses propres discours et, dès le début, dans l'optique (relativement diversifiée) des autres personnages. Il apparaît comme quelqu'un de bien adapté à l'époque, un noble qui a compris que la seule chance pour lui (et pour sa caste) c'est d'oublier les anciens privilèges, c'est-à-dire d'entrer dans le monde nouveau en choisissant un métier et en travaillant. Il parle ainsi de ses années d'émigration :

> J'ai pensé que travailler était plus noble que mendier. [...] j'achetais un petit fonds de commerce, et je me fixais dans une ville où le négoce commençait à fleurir. Les affaires de Trieste prospérèrent vite, et les miennes par conséquent. [...] maintenant, Trieste est une ville de commerce d'une grande importance. J'en revendique ma part de gloire [...] (44).

Mais on apprend très tôt que ce choix n'est pas sans ambiguïté, ne repose sur aucune conviction et que le personnage ne veut que jouer à la fois sur deux tableaux ; il joue un « rôle amphibie entre la roture et le patriciat » (46), comme dit de lui Simon qui est frappé par l'« absence de dignité » du comte : « Il lui semblait toujours voir, dans les concessions libérales de son langage [...], la peur d'être maltraité dans une nouvelle révolution et d'être forcé de retourner à son comptoir de Trieste »[17]. S'il s'est fait commerçant en émigration, sous le nom de *signor Spazetta*, il n'aspire pas moins, au moment venu, de redevenir *comte de Fougères*, dans l'espoir d'obtenir un jour la pairie.

[17] P. 58. D'après Fiamma, il : « n'a point d'opinion politique » ; voir aussi la suite où elle essaie d'expliquer le comportement du comte par la situation politique en France, sous la Restauration (p. 64).

S'il est plus vaniteux que cupide, comme dit M^e^ Parquet (50), il n'empêche que, une fois redevenu châtelain, il continue d'être un commerçant rusé :

> Il achetait, il revendait, il spéculait sur tout ; il étonnait ses fournisseurs par sa finesse, sa mémoire et sa ponctualité dans les plus petites choses. On s'aperçut bientôt dans le pays qu'il n'y avait pas tant à gagner avec lui qu'on se l'était imaginé. Il était impossible de le tromper ; et quand il avait supputé à un centime près la valeur d'un objet, il déclarait généreusement que le gain du marchand devait être de *tant*. Ce *tant*, tout équitable qu'il était, la plume à la main, était si peu de chose au prix de ce qu'on avait espéré arracher de sa vanité, qu'on était fort mécontent.[18]

Le narrateur va encore plus loin dans la présentation du personnage :

> M. de Fougères était de la véritable race des avares. Son intelligence n'était développée que sous la face de l'habileté et de l'activité en affaires, et la seule vanité qu'il eût, c'était celle d'être riche. Il n'appliquait pas trop cette vanité aux menus détails de la vie, et l'économie se faisait remarquer dans toutes ses habitudes. Son point d'honneur était d'avoir toujours à sa disposition des sommes considérables pour tenter des coups de fortune, et de savoir doubler à point son enjeu dans les calculs de la finance. C'est ainsi qu'il n'avait pas hésité à abjurer son patriciat lorsque les chances de la destinée lui avaient fait entrevoir le succès dans le négoce ; c'est ainsi qu'il venait d'abjurer le négoce pour reprendre le patriciat en voyant la fortune

[18] P. 56. Souligné dans le texte. Voir aussi, entre autres, les p. 69, 82, 84. L'avocat – qui « appartient, comme écrit Michèle HECQUET, plutôt qu'à la bourgeoisie, au Tiers-État », car « il s'allie au peuple et non à la noblesse » (« Présentation », éd. citée, p. 18) – mentionne à ce propos un phénomène caractéristique de l'époque : l'attachement à la terre (des paysans aussi bien que des nobles). Il dit sur le comte : « ...à présent il va faire le commerce des bestiaux. [...] Cependant ces gens-là s'imaginent que la propriété d'une terre les relève, surtout quand il y a quelque vieux pan de muraille armoriée qui croule sur le bord d'un ravin. Jolie habitation, ma foi ! que celle du château de Fougères ! Avant de la rendre supportable, il lui faudra encore dépenser cinquante mille francs. Je parie qu'il avait là-bas une bonne maison bien close et bien meublée, sur la vente de laquelle il aura perdu moitié, dans son empressement de revoir ses tourelles lézardées et ses belles salles délabrées, où les rats tiennent cour plénière. » (p. 49) Pour la même raison, un peu plus loin, il qualifie de « sottise » que le comte a racheté son fief (p. 50).

> sourire de nouveau à cette classe disgrâciée. Il avait compté qu'un titre et un château le mettraient à même de briguer toutes les faveurs de la nouvelle cour de France. Ensuite il calcula qu'une belle fille étant un fonds de commerce, c'était bien longtemps le laisser dormir, et qu'un gendre influent par sa naissance pourrait l'aider dans son ambition. (93)

À condition, bien sûr, que « son gendre futur eût assez de fortune ou assez d'amour pour ne pas lui demander une dot considérable » (94). Chez ce personnage, homme de l'époque, tout tourne autour de l'argent : son deuxième mariage (comme le premier, d'ailleurs) est bien sûr un mariage d'intérêt (135), ses affections pour sa nouvelle famille s'épuisent dans son « orgueil et sa joie à ménager une grande fortune à ses héritiers » (146). Si sa nouvelle femme a « un tort grave » à ses yeux, c'est encore à cause de l'argent : un testament en faveur de la comtesse, rédigé dans des circonstances douteuses, est attaqué et l'issue du procès menace une grande partie de ses biens, il risque de perdre « cinq cents mille francs, peut-être plus » (137). Quant à se débarrasser de Fiamma (dans l'espoir qu'elle va se faire religieuse), ce n'est pour lui qu'une question d'argent : « Il avait regardé Fiamma comme morte, et il avait eu la politesse de lui offrir une vingtaine de mille francs de dot pour épouser le Seigneur, à peu près comme il eût réservé cette somme à des obsèques dignes du rang de la famille » (146).

Fiamma, dans le dernier chapitre, pour expliquer son comportement jusqu'alors peu compréhensible, finit par révéler le crime du comte (on y reviendra encore) : la passion de l'argent, la cupidité l'ont poussé à transgresser les lois à la fois morales, sociales et juridiques. C'est ce qui discrédite le comte sans retour.

Simon

Simon, personnage antagoniste au comte, fait aussi partie, du moins en principe, de la « réalité positive » : sa naissance (fils d'un paysan massacré par les chouans, 35), ses idées politiques, sa pauvreté au début (liée à celle de sa classe), le mal du siècle dont il est frappé (34-35), tout le rattache à la société contemporaine. Son ascension sociale, sa réussite est liée à l'argent, facteur de mobilité, sous la forme

d'abord d'un héritage, puis d'un prêt qui lui permettent de faire des études. Cependant, le statut de Simon dans le personnel romanesque, est tout différent de celui du comte : il est entouré d'adjuvants, alors que le comte n'en a pas un seul. C'est un homme de principes, sans cynisme ni égoïsme, représentatif d'une « époque de transition entre les beaux rêves de l'adolescence contemplative et les expériences tristes de la vie d'action »[19], aussi a-t-il besoin d'être conseillé pour trouver son chemin. Souffrant à la fois du mal du siècle et d'un mal d'amour, il rechigne à admettre que seul l'argent lui permette de sortir de l'impasse. Néanmoins, il finit par écouter Maître Parquet qui lui explique :

> Si tu n'as pas de talent, il faut en acquérir ; si tu en as, il n'y a plus qu'un peu de patience à prendre, un peu d'argent à gagner [...]. ... tu as du talent, j'en suis sûr. [...] tu seras un jour célèbre, et par conséquent riche et puissant. C'est assez reculer, il faut sauter [...] (107).

Là encore, la différence est grande d'avec le comte de Fougères : Simon refuse toute concession à quelque intérêt que ce soit, politique ou autre. Il ne doit sa réussite et sa richesse qu'à son travail. L'argent est donc toujours là, mais l'argent honnêtement gagné, nécessaire à la vie[20]. Simon est un des personnages chers à George Sand, puisque chez lui les sentiments et les convictions morales ou politiques, l'emportent sur l'esprit de gain. Ayant perdu l'espoir d'obtenir la main de sa bien-aimée, il est repris par son indifférence à l'argent. Il « plaidait en artiste plutôt qu'en praticien, c'est-à-dire selon que l'occasion lui semblait belle pour faire un grand acte de justice ou de talent, sans s'occuper beaucoup de ses profits personnels. » À la remarque de Parquet que sa générosité « pouvait s'accomoder d'une volonté active et soutenue de faire fortune », il répond que « l'ambition était morte dans son cœur, qu'il n'aimait son métier que

[19] P. 54. Son désenchantement (relatif et transitoire) le conduit à une certaine lucidité. Voir comment il juge les hommes de la campage (p. 54), ce qui montre encore une fois que l'idéalisation de George Sand dans cette matière n'était pas absolue.

[20] Bien plus tard, dans *Mademoiselle La Quintinie*, on lit que la richesse est nécessaire, dans la mesure où elle permet de « conserver une indépendance absolue ». Calmann Lévy, s. d., p. 29.

sous la face de l'art, et que peu lui importait l'avenir. »[21] Il n'empêche que plus tard, plongé dans un désespoir extrême, par suite d'un habile stratagème de Fiamma, il agira en sens contraire :

> Il abandonna les rêves de l'amour, et conservant l'amertume du regret au fond de ses entrailles comme un cadavre qui reste enseveli sous les eaux, il se jeta tout à fait dans la vie active. [...] Il se rendit aux conseils de M. Parquet, et s'occupa exclusivement de son état. Sa renommée grandit, et son crédit devint tel en peu de temps qu'il put compter à coup sûr sur une fortune considérable pour l'avenir et sur une haute carrière politique. (118)

Le succès de Simon, « né homme de génie », comme dit Parquet au comte, est fulgurant ; il devient « une grande puissance devant laquelle les titres et les fortunes baissent pavillon » (136). Il va sans dire qu'il est une des figures emblématiques du peuple : son ascension dans la hiérarchie des personnages préfigure une solution visionnaire de la question sociale. Ce qui frappe ici, c'est que l'argent participe à cette ascension : mais dans un emploi tout autre que chez le comte de Fougères.

Fiamma

La jeune fille énigmatique, au nom éloquent, avec ses convictions républicaines, vit d'abord sous les contraintes de la loi et des convenances qu'elle semble accepter mais contre lesquelles elle affiche un comportement inhabituel, parfois choquant ou du moins incompréhensible pour son entourage. Orpheline de mère (une Italienne aristocrate), elle vit sous le toit du comte de Fougères qui passe pour être son père. Très tôt cependant, sans en connaître la raison, le lecteur apprend qu'elle n'a rien de commun avec ce père ; sauf les apparences, elle fait tout pour éviter de partager la vie avec lui[22]. L'argent, comme partout ailleurs dans cette histoire, sinon davantage, joue un rôle capital dans son cas. Bien des fois elle insiste sur le fait que son modeste héritage maternel lui suffit et qu'elle n'a

[21] P. 114. Sur Simon, en tant qu'artiste, voir Béatrice DIDIER, *op. cit*., p. 181.
[22] Voir, entre autres, p. 58, p. 68, p. 81, p. 98, p. 115.

aucun besoin du luxe que lui assurerait la fortune du comte[23]. Elle tient, par exemple à Simon, des propos fort critiques concernant l'argent, lesquels, dans sa condition, peuvent paraître surprenants :

> [...] je suis convaincue qu'il n'est pas bon de faire fortune, et j'ai vu souvent perdre en mérite ce qu'on gagnait en argent. Restez donc pauvre le plus longtemps que vous pourrez, monsieur Féline, et ne vous pressez pas de faire servir votre intelligence à votre bien-être (64)[24].

Fiamma est placée en quelque sorte entre la *réalité* et l'*idéal* : elle, qui rêve de l'idéal, est condamnée à vivre selon les lois de la réalité. Mais là où le refus de l'argent prend tout son sens, c'est autour de la problématique de la dot qui apparaît – malgré tout ce que révèle le secret de Fiamma – comme le prix d'une fille à marier, considérée comme une marchandise. Les propos de Fiamma là-dessus, lors d'une conversation avec Parquet, laissent aussi deviner son désir d'émancipation ou du moins sa volonté de libération de l'autorité paternelle, imposée par la loi :

> Conduite [...] dans le monde, destinée à faire un mariage d'argent ou de convenance, il fallait, ou apporter de l'argent, et je n'en voulais pas recevoir de mon père ; ou en trouver, et je n'en voulais pas recevoir de mon mari. Je ne me souciais [...] ni d'un jeune homme qui m'eût prise à la condition d'une fortune que je ne pouvais accepter, ni d'un vieillard qui eût daigné me donner la sienne en apprenant que je n'avais rien[25].

---

[23] Elle dispose de quinze cents livres de rente [1500 francs à l'époque] (p. 98 ; voir aussi p. 116). Dans son cas, le numéraire apparaît aussi quand il est question de son cheval qui « dans le pays a coûté cinquante écus » [150 francs] (p. 117). Rappelons ici que Sand, au début de son séjour à Paris, ne disposait que de 1500 francs (250 par mois d'absence). Voir *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. II, p. 108.

[24] La pauvreté apparaît, ici aussi, comme une valeur. Fiamma parle d'ailleurs d'un vœu de pauvreté qu'elle aurait fait « en entrant dans l'âge de la raison » (p. 124). Pourtant, au moment de l'explication décisive avec le comte, elle qualifie ce vœu de « pieux mensonges » (p. 150), inventé probablement pour cacher ses motifs et pour tromper le comte et son entourage.

[25] P. 124. Voir aussi ce qu'elle dit au comte : « vous m'avez laissée vivre avec mon modeste héritage jusqu'au moment où, pensant acquérir des protections par mon

À la fin, on finit par apprendre la raison profonde de l'attitude de l'héroïne : elle refuse d'accepter un seul sou qui viendrait de quelqu'un qui n'est pas son père[26] et, ce qui plus est, d'une personne malhonnête dont une partie au moins de la fortune est d'origine odieuse et criminelle : le comte a vendu sa femme (la mère de Fiamma) pour une somme assez considérable. À la question du comte, à « quelle impure source de calomnie » elle puise ses informations, Fiamma répond :

> La voici cette source impure ! [...] c'est celle de votre fortune, signor Spazetta. Voici les preuves de votre infamie, écrites et signées de votre propre main ; voici les pièces du marché que vous avez conclu avec un seigneur autrichien pour lui vendre votre femme ; voici votre première espérance de racheter le fief de Fougères, monsieur le comte ; car voici la quittance de l'à-compte que vous avez reçu sur l'espoir du déshonneur de ma mère. (148)

C'est ce qui explique que Fiamma, outre son idéalisme et ses convictions égalitaristes, considère l'argent essentiellement sous ses aspects repoussants, une valeur absolument négative[27]. Elle n'en reconnaît pas moins, à l'occasion, sa fonction réelle, indispensable dans la vie, ce qui montre que George Sand a tenu aussi à doter son personnage d'un certain bon sens et à l'ancrer par là dans la réalité[28].

établissement, vous m'avez arrachée à ma retraite [...] pour me jeter dans un monde où je n'ai pas voulu servir d'échelon à votre fortune. » (p. 149)

[26] Son véritable père est un « paysan des Alpes, défenseur et martyr de la liberté » (p. 148), libérateur de sa mère.

[27] Rappelons cependant que, grâce à son héritage maternel, malgré son mépris de l'argent, elle n'est pas réduite à la misère...

[28] Elle dit, par exemple, au comte, il est vrai pour éviter un conflit : « Vous êtes habitué, Monsieur, [...] à mettre la richesse en tête des causes du bonheur. Je crois que vous avez raison, vivant de la vie d'action et de réalité. Quant à moi, habituée à me nourrir de rêveries et de contemplations, je ne fais aucun cas [...] des biens temporels. [...] Destinée au célibat, [...] j'ai toujours pensé avec regret que ces richesses si précieuses et si nécessaires aux hommes, acquises par vous avec tant de peines et de soucis, deviendraient stériles entre mes mains » (p. 116). Ailleurs, on voit que sa sensiblité sociale n'est pas dépourvue de lucidité ni de sens pratique : « un jour, dit Parquet, elle nous fit un grand discours pour nous prouver qu'il valait mieux soulager peu à peu le pauvre, et l'aider à sortir lui-même de sa misère, que de lui donner tout à coup le bien-être dont il ne ferait qu'abuser. » (p. 112)

À la question de Parquet : « Pourquoi ne pouviez-vous pas épouser Féline ? », elle répond : « Parce qu'il n'avait rien. » (123) Puis elle ajoute : « outre les difficultés que mon père eût faites et ferait encore pour accepter l'alliance d'un fils de laboureur, Féline, n'ayant rien, ne pouvait se charger d'une famille avant d'avoir un état bien assuré » (124). Ensuite, à la question suivante : « pourquoi ne pouvez-vous pas l'épouser maintenant ? », elle dit : « Parce qu'il est riche. » [29] Son explication est peu claire pour le lecteur (on ne connaît pas encore son secret) : « Moi, je n'ai rien ; je ne peux plus vouloir d'un époux qui m'enrichirait du fruit de son travail, quand moi, par un caprice inexplicable, je renoncerais à ma dot » (125).

Si les amoureux peuvent finalement s'unir, c'est en grande partie grâce à une habile et rusée manœuvre de Parquet qui, lors d'une scène comique, finit par prendre au piège le comte, en profitant de l'état du procès en cours dont l'issue est peu prometteuse pour celui-ci. (Ici aussi, c'est l'argent qui est en jeu !) Comme dans toute l'histoire, ce bourgeois jette un pont entre les classes antagonistes, entre deux mondes et aussi entre deux conceptions de l'argent. Fiamma, de son côté, n'accepte le mariage qu'à condition que Simon refuse sa dot, ce qui, bien sûr, ne pose aucune difficulté, au contraire... (134). La jeune fille cède donc à son cœur et dans une scène d'explication orageuse avec le comte, elle est obligée de lui dire qu'elle sait son secret, d'où son refus de rien accepter de lui :

> Vous pouvez donner ma main à Simon Féline sans craindre que je fasse valoir sur votre fortune des droits que j'ai, aux termes de la loi, mais que ma conscience et ma fierté repoussent. La seule condition à laquelle j'ai accordé la promesse de ma main est celle-ci. Pour sauver les apparences et mettre vos enfants légitimes à couvert de toute réclamation de la part des miens [...], M. Féline vous signera une quittance de tous les biens présents et futurs, que votre respect pour les convenances et mes droits d'héritage m'eussent assurés...[30].

[29] P. 123. D'après Parquet, Simon gagne, en ce moment, de vingt-cinq à trente mille francs par an (p. 142).

[30] P. 150. Pour ne pas flétrir la mémoire de sa mère aux yeux de l'opinion publique, elle garde le secret de sa naissance, même devant son mari.

Dans cette situation, le comte n'a plus qu'à céder. L'histoire finit donc bien. Fiamma, sans renier ses convictions et ses idéaux, entre néanmoins dans le monde réel, en en acceptant les lois, accompagnée, il est vrai d'un homme, personnage symbolique dans la mesure où sa réussite annonce l'avènement d'un monde meilleur, mieux organisé et surtout égalitaire. Conclusion : l'idéal et le réel cessent d'être antagonistes. Ce dénouement, avec le thème bien sandien du mariage mixte, est l'expression du rêve d'harmonie d'un écrivain pour qui la fiction est le seul lieu où on peut concilier théorie et pratique. Il est non moins significatif que les héros restent à la campagne, loin du monde et de la capitale, pour vivre selon leurs principes[31]. Le comte est exclu de ce monde sain ; après avoir rompu avec tout le monde, il va à Paris pour « faire sa cour à quiconque lui [donne] l'espoir de le pousser à la pairie » (152).

L'idéalisme de la romancière, dans la présentation surtout des personnges, tels que Fiamma ou Jeanne Féline, est très nuancé, voire contrebalancé par la présence constante du hors-texte, avec l'argent au centre qui agit dans toutes les péripéties de l'intrigue. On peut parler ici, à juste titre, de la *socialité* du roman, dans le sens que donne à ce mot Claude Duchet[32], quoique l'équilibre entre le côté référentiel et le côté fictionnel (trop romanesque et trop idéalisant sur bien des points) est un peu fragile. En tout cas, l'illusion réaliste est là sans être un simple artefact : elle est au service d'une recherche de la vérité sociale[33] même si elle est en même temps la recherche d'une vérité idéale, car, comme l'a si bien dit Jean-Pierre Lacassagne, dans la pensée sandienne, la vérité sociale est définie d'abord comme *absence*[34]. À ce propos, il cite une lettre de Sand à Charles Poncy :

---

[31] Pour Fiamma, Paris est un « pandémonium ». Comme elle dit à Simon : « vous devriez appeler [votre capitale] votre peste, votre abîme et votre fléau », p. 66. L'opposition très fréquente chez Sand, entre ville et campagne, non étrangère au rôle différent que l'argent et les intérêts peuvent jouer dans ces deux sphères, s'affirme également dans *Simon*. Voir, entre autres, *Promenade autour d'un village*, éd. Georges LUBIN, Saint-Cyr-sur-Loire, Christan Pirot, 1987, p. 63.

[32] « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 449.

[33] Cf. Jacques DUBOIS, *op. cit.*, p. 45.

[34] Cf. « George Sand et la "vérité sociale" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1976, pp. 541-552.

> La *réalité* n'est pas la *vérité*, il y a là une grande distinction à faire. [...] La réalité, c'est le spectacle des choses matérielles, c'est changeant, mobile, transitoire, transformable, éphémère comme elles. Ce n'est donc pas la vérité. La vérité est immuable et éternelle. [...] Il est de tristes époques où la vérité n'est pour ainsi dire pas dans ce monde ; du moins elle n'y règne pas, elle n'est réfugiée que dans quelques âmes d'élite qui seules la prouvent par leur propre existence et leur foi invincible.[35]

Or, dans *Simon*, du côté de la réalité on voit une de ces tristes époques, dominée par l'argent ; du côté de la vérité (ou de l'idéal) les quelques âmes d'élite qui refusent l'empire de l'argent. Illusion ? Non. Utopie ? Non plus. C'est plutôt une vision confiante, soucieuse de ne pas perdre de vue les contraintes du réel. C'est une vision du monde, pleine d'espoir que Sand a réaffirmée bien des fois, notamment en 1875, dans sa préface-testament[36].

[35] 26 janvier 1844, *Corr*., t. VI, p. 411.

[36] *La Revue de Paris*, 15 janvier 1896. Rééditée dans *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, n° 2, Debrecen, 1997, t. I, pp. 277-280 ; *Œuvres complètes*, sous la dir. de Béatrice DIDIER, 1829-1831, *George Sand avant* Indiana, vol. 1, Honoré Champion, 2008, pp. 51-55.

Simon, *le roman de la marginalité*

À en croire Sand, *Simon* serait un roman « sans prétention et sans portée »[1]. Une fois de plus, le commentaire de l'auteur sur sa propre œuvre appelle la contradiction du commentateur. J'estime en effet que *Simon*, loin d'être aussi simple et transparent que le prétend George Sand, est une œuvre à multiples facettes, en ce qui concerne en particulier les rapports complexes qui relient entre eux les personnages – chargés d'ailleurs de références à des acteurs historiques, tels que Lamennais, Michel de Bourges ou Marie d'Agoult[2]. D'autre part, les personnages sont différenciés suivant leur condition sociale, leur milieu et les péripéties de leur histoire individuelle, sans parler de la façon dont le récit s'inscrit dans un cadre spatial à la fois géographique et imaginaire non moins significatif.

En arrière-fond d'une histoire d'amour romanesque, entre une jeune aristocrate (mais qui ne l'est qu'à moitié) et un jeune homme d'origine paysanne qui devient un grand avocat, se dessinent les tensions sociales de la Restauration, époque de grandes mutations. Le tout peut être ramené, à mon sens, à la problématique centrale de la marginalité qui traverse l'œuvre et qui lui donne en même temps sa cohérence. On pourrait dire que, dans ce roman, personne n'est à sa place. Tout le système des personnages est construit à partir d'un réseau complexe de marginalités diverses dont les origines remontent dans plus d'un cas dans leur passé[3].

---

[1] Lettre du 26 déc. 1835, à Emmanuel Arago. *Corr*., t. III, p. 181.

[2] Voir la « Présentation » de Michèle HECQUET (*Simon*, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991). Toutes les références, dans le texte même, renvoient à cette édition.

[3] On peut penser, par exemple, à cet ancêtre que Sand a donné à Fiamma (liant ainsi le texte à la fois à l'avant-texte et au hors-texte) qui n'est autre que Marino Falieri, doge de Venise, décapité au 14e siècle (cf. la note 26 de Michèle HECQUET, *op. cit*., p. 45) ou à l'oncle de Simon dont le souvenir et l'exemple jouent un rôle important dans l'histoire.

En ce sens, *Simon* est un des textes représentatifs de la production littéraire des années trente-quarante où la présence du thème de la marginalité, bien souvent transposée en une dimension mythique et / ou utopique, atteint son point culminant[4].

Si le sens de la marginalité est relativement facile à définir dans le cas d'époques dont le système des valeurs est cohérent et pourvu de continuité et d'autorité[5], il en va tout autrement pendant les premières décennies du 19e siècle, où coexistent les anciennes et les nouvelles valeurs, les unes s'efforçant de se maintenir et les autres de s'affirmer. De ce point de vue *Simon*, ce « roman de la Restauration »[6], offre une riche matière de réflexion.

Le meilleur exemple, dans ce roman, pour voir combien la marginalité est malaisée à saisir, est le cas du comte de Fougères, dont Michèle Hecquet dit à juste titre qu'il est la « figure la plus précisément ancrée dans la réalité »[7].

Cet ancien émigré, après avoir fait fortune dans le commerce, en Italie, rentre assez tard en France (en 1824) pour « reprendre ses honneurs et ses titres » (26). Mais, « à peine investi de la dignité de châtelain », il court les foires de bestiaux (69), redevient commerçant et spéculateur redoutable. Il est l'incarnation de la volonté de s'adapter à l'esprit nouveau (seule voie de l'avenir pour la noblesse ; on en voit maints exemples chez Balzac) : « Ce qui fait la véritable puissance aujourd'hui, dit-il, ce n'est pas le parchemin, c'est l'argent... » (46). Il est l'homme de son temps, il n'est donc pas marginal en ce sens. Mais ce noble embourgeoisé, qui fait « en réalité très peu de cas de la noblesse » (94), est un marginal par rapport aux valeurs ancestrales de sa propre classe.

Dès le début, Simon est choqué par les « manières triviales » (44) du comte, par ce

> je ne sais quoi de bourgeois que le châtelain de Fougères avait contracté, sans doute, à son comptoir. Il en était à se dire qu'il valait

[4] Cf. Dietmar RIEGER, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 23.
[5] Cf. Max MILNER, « En marge », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 3.
[6] Michèle HECQUET, *op. cit.*, p. 10.
[7] *Ibid.*, p. 11.

> mieux être ce que la société nous a fait que de jouer un rôle amphibie entre la roture et le patriciat. (46)

C'est dans l'espoir d'obtenir la pairie que le comte entend tirer profit de sa naissance et de sa qualité d'émigré, n'ayant « d'autre titre à la faveur royale » (94). Sans opinion politique (64), sans dignité (58), sans goût (55), sans noblesse aucune – au sens moral du terme, seul en vigueur chez Sand –, sans intégrité morale, sans autorité dans sa propre maison[8], le comte de Fougères n'est, après tout, qu'un misérable et un infâme puisqu'il a vendu sa femme à un seigneur autrichien (148). À la fin de l'histoire, le narrateur, impitoyable, le jugera sans indulgence, en disant que l'établissement de la monarchie de Juillet « vint [...] plier jusqu'à terre [son] épine dorsale » et « sembla effacer tous les vestiges d'orgueil nobiliaire [qu'il] n'avait pas laissés dans la boutique de M. Spazetta[9] » ; il fait d'abord la cour au Tiers-État, puis, n'ayant plus à craindre le parti républicain, il suit « l'exemple de la mauvaise race de courtisans qui ne peut pas perdre l'habitude de servir » et s'en va à Paris « faire sa cour à quiconque lui [donne] l'espoir de le pousser à la pairie » (151-152).

C'est à ce personnage (appartenant au pôle pour ainsi dire négatif de l'univers romanesque), représentant de la noblesse de la Restauration, prête à toutes les compromissions, que s'oppose tout un noyau de marginaux lesquels, malgré leur hétérogénéité apparente, constituent un ensemble cohérent, grâce essentiellement aux valeurs morales qu'ils partagent.

La figure la plus saillante de ce groupe est l'héroïne qui, au début de l'histoire, passe pour la fille du comte. Dès sa première apparition, cette *étrangère* (41), qui porte le *nom étrange* de Fiamma (44) et qui ne prononce alors qu'une seule parole, se démarque immédiatement du comte : quand celui-ci, ayant déclaré que la véritable puissance de l'époque c'est l'argent, lui demande son opinion, elle répond par un

[8] En tout cas, il n'en a aucune sur Fiamma : « Sa fille était la seule personne de son ménage qu'il ne dominât point. » (p. 81). Voir aussi, entre autres, p. 69.
[9] C'est le nom qu'il a pris dans l'émigration, pour exercer le métier d'épicier.

mot qu'ignore le vocabulaire du comte : « *E l'onore* » (46)...[10] Fiamma, cette *Italienne*, cumule toutes les marginalités possibles qui se révèlent et se précisent progressivement pour acquérir leur plein sens à la fin de l'histoire. Dès le début, grâce aux indices particulièrement redondants, elle apparaît différente et mystérieuse[11]. Elle-même insiste sur le fait qu'il y a un mystère dans sa vie et que sa situation est exceptionnelle (80). Le lecteur commence à soupçonner assez tôt que celle qui ne paraît « dans le salon de son père que le temps strictement nécessaire » (58), qui « s'était fait un genre de vie entièrement en dehors de celui que la fortune de son père semblait lui tracer » (68) et qui n'entre jamais dans l'appartement du comte (115), n'est pas à sa place dans un château. Maître Parquet juge ainsi les rapports de la jeune fille et du comte :

> Leurs existences avaient marché côte à côte, s'effleurant tous les jours et ne se touchant jamais. Leurs goûts, en se montrant diamétralement opposés, semblaient consacrer irrévocablement ce divorce de deux êtres que la société avait condamnés à vivre sous le même toit (81).

Ne faisant aucun cas de ce qu'on appelle les « biens temporels », Fiamma se contente d'un modeste héritage maternel, sans domestique particulier, indifférente au luxe, s'habillant avec une « excessive simplicité » (116). Elle ne prend pas la place qui lui reviendrait dans la hiérarchie : dans l'église du village, au lieu de monter à la tribune réservée aux anciens seigneurs, elle préfère se mêler aux femmes de la campagne et finit par céder son fauteuil à une paysanne centenaire... (70-71) N'ayant que du mépris pour les « laquais de la royauté », ses habitudes et surtout ses idées républicaines représentent une constante

[10] C'est dans cette même scène qu'a lieu la première rencontre de Fiamma et de Simon. Leurs yeux se rencontrent ... Le narrateur, en parlant d'« âmes sœurs », anticipe sur la suite de l'histoire (p. 45) et donne tout de suite un allié à Fiamma en la personne d'un autre marginal.

[11] Elle est différente des femmes du pays (p. 41) ; son regard est un mystère (p. 45) ; le timbre pectoral de sa voix la distingue des Françaises (p. 46) ; elle est la « mystérieuse amie de Bonne » (p. 59) ; par la vie étrange qu'elle mène, elle se fait remarquer et blâmer dans le pays (p. 58-59), etc.

menace pour le comte qui la regarde « comme une folle du genre sérieux et spleenétique » (93).

La marginalité a encore d'autres aspects chez Fiamma, dans la mesure même où elle est *femme* ; elle supporte très mal le « détestable accoutrement de femme » qui la « force à rester [...] immobile » (88). Orpheline de mère et de père et, en plus, de naissance illégitime, en exil dans un pays étranger (82), cette *Italienne* de pur sang, fille d'une aristocrate de la « race ducale de Venise » et d'un « paysan des Alpes, défenseur et martyr de la liberté », est fière d'être née de cette « noble alliance »[12].

Plusieurs indices, discrètement semés dans le texte, la démarquent encore des usages et des lois de la société qui l'entourent : elle fuit « les salons pour les bois » (68), elle préfère vivre dans le vallon *sauvage* de Fougères plutôt qu'à Paris, dans « ce pandémonium »[13] ; sa « franchise *sauvage* »[14], sa simplicité, son indépendance naturelle (66) l'opposent à l'hypocrisie du monde, à tout ce qui est artifice et convention. Son cheval même s'appelle Sauvage (65)... Le terme, si manifestement rousseauiste, est associé, dans tous les cas, à des qualités valorisantes, comme l'intelligence, la fierté, l'adresse ou la force physique.

Cette héroïne à marginalité multiple trouvera forcément un allié en la personne de cet autre marginal qu'est Simon. Lors de leur premier tête-à-tête, dans la scène hautement symbolique de la conquête du milan[15], elle signe avec lui un « pacte de fraternité d'opinions » (76). L'alliance des deux personnages, venus des deux extrêmes de la hiérarchie sociale, finit par constituer la force motrice de l'univers romanesque pour mettre en valeur l'idéal humanitaire, utopique du futur auteur de *Consuelo*. Il est vrai que Fiamma n'est d'origine noble

[12] P. 148. Par rapport à sa biographie, Sand inverse le schéma : elle est née d'un aristocrate et d'une fille du peuple. Voir Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain*, PUF, « Écrivains », 1998, p. 178.

[13] C'est une ville « sans physionomie et sans caractère, dit-elle à Simon, que vous appelez votre capitale, et que vous devriez appeler votre peste, votre abîme et votre fléau » (p. 66).

[14] P. 69. C'est moi qui souligne.

[15] Baptisé par Fiamma *Italia*. Voir les commentaires de Michèle HECQUET, *op.cit.*, p. 13 et 17.

qu'à moitié, mais personne ne le sait. Les deux personnages sont reliés par le destin semblable de leur père : celui de Fiamma fut exécuté (pendu, 89), celui de Simon massacré par les chouans (35). Quoi qu'il en soit, si Simon est placé par « des dispositions fortuites de la société » à l'extérieur de la sphère de Fiamma (125), celle-ci, par les caprices des circonstances de sa naissance, évolue à son tour hors de la sphère de Simon. Les deux personnages franchissent ici la « ligne chimérique » qui les sépare (58).

Simon – un paysan aux idées républicaines – est marginal non seulement par rapport à la société de l'époque mais aussi, dans une certaine mesure, par rapport à sa propre famille. Sa faible constitution lui interdit de vivre du travail manuel, mais grâce à une intelligence qui « brille rarement sous le chaume » (29), il recevra une bonne éducation et subira en conséquence les « ravages [de] l'esprit de raisonnement et de scepticisme »[16]. Il est frappé par le mal du siècle, par cette « maladie de l'âme [...] commune [...] à tous les jeunes gens qui abandonnent [à en croire le narrateur] la position de leur famille pour en conquérir une plus élevée »[17].

Simon, comme Fiamma, est associé à la nature : c'est là, dans les « retraites les plus désertes des ravins » qu'il cherche le repos et le silence (54). Le vallon sauvage, cet espace anti-société, est bien approprié aux amoureux que tout devrait séparer et qui trouvent encore refuge, espoir et consolation en un lieu non moins à l'écart de la civilisation, dans la chaumière de Jeanne Féline, mère de Simon

[16] P. 30. Ravages qu'il réussit à cacher devant sa mère « par un profond sentiment d'amour » (p. 31), valeur suprême chez Sand. Voir aussi p. 55. Le texte met d'ailleurs en relief, de manière assez redondante, sa rupture d'avec son milieu. S'il parle français, c'est que le patois marchois ne lui est plus familier après des séjours au dehors du pays (p. 43). La perte de ses illusions concernant le peuple s'explique aussi par les contacts des réalités de la vie (p. 54).

[17] P. 34. Au sujet du mal du siècle, outre le cas spécifique et fameux de *Lélia*, voir la figure d'Horace dans le roman éponyme (1841).

qui, elle aussi, est un être marginal[18]. Veuve d'un soldat de la République, elle est du « petit nombre des vieux paysans de la liberté » (29), fidèle au souvenir de la Révolution, « n'ayant d'une paysanne que le costume, la frugalité et les laborieuses habitudes ». Étant de ces « vraies âmes apostoliques » dont il est question à propos de l'abbé Féline (30), elle comprend « la fraternité des hommes comme Jésus l'avait enseignée » et admet « si peu le droit divin pour les dignités temporelles, qu'à son insu, vingt fois par jour, elle [est] hérétique » (35).

C'est autour de la figure mythique de cette « illettrée sublime » (103), « esprit supérieur, vierge de toute corruption sociale » (73), que s'organise la communauté des marginaux, dans une atmosphère de rêverie d'égalité. C'est sa chaumière, qui « abrite des scènes d'intimité pieuse et familière autour de la Bible »[19], réunions dont Fiamma devient une participante assidue. La jeune fille, tout comme Jeanne, malgré sa ferveur religieuse, garde une certaine indépendance à l'égard de l'Église, représentée dans le roman par le jeune curé du village, « sans jugement et sans vraie piété » (69). Selon la juste remarque de Michèle Hecquet, dans ce roman « qui en apparence renoue avec la religion, le bon prêtre est un prêtre mort »[20]. Ce bon prêtre, l'abbé Féline, apôtre se réclamant du véritable esprit du christianisme, serait de toute façon lui-même un marginal de cette Église qui, dans l'optique du narrateur, apparaît comme souillée par ses ministres (30). En quelque sorte, il est aussi en marge du récit, puisqu'il est absent, tout en étant présent, puisque son esprit flotte au-dessus du paysage, inspire et protège les personnages[21].

Après bien des péripéties et obstacles vaincus (d'abord la pauvreté de Simon, puis sa richesse), l'histoire se termine par un mariage

[18] Elle est du même type mystérieux de la femme primitive de l'âge d'or qu'une autre Jeanne, l'héroïne du roman éponyme (1844).
[19] Michèle HECQUET, *op. cit.*, p. 11.
[20] *Ibid.*
[21] Le personnage de l'abbé Féline fait penser bien entendu à Félicité (Féli) de Lammenais. Michèle HECQUET, après avoir cité une lettre de Sand (27 déc. 1835) à l'auteur des *Paroles d'un croyant*, fait observer : « L'abbé Féline mort représente pour les personnages du roman le même appui inaccessible et bienfaisant que Lammenais absent pour Sand. » *Ibid.*, p. 7.

heureux. Si Simon finit par faire une fortune considérable et une grande carrière à la fois professionnelle et, dans l'espoir de l'avenir, politique, ce n'est pas par vanité, bien qu'il soit ambitieux[22]. C'est l'amour qui lui donne la force, mais la réussite, il la doit avant tout à son talent et il devient ainsi la figure emblématique du peuple, de tous les dépossédés et marginaux : « une grande puissance devant laquelle les titres et les fortunes baissent pavillon »[23].

Le personnage qui parle ainsi de Simon est Maître Parquet qui, dans notre optique peut être considéré à son tour comme marginal, bien qu'il remplisse le rôle du médiateur dans le personnel romanesque. Pour parler avec Michèle Hecquet,

> [Ce] bourgeois « noble », s'oppose symétriquement à Monsieur de Fougères, noble embourgeoisé. [...] Maître Parquet appartient, plutôt qu'à la bourgeoisie, au Tiers-État ; [...] il s'allie au peuple et non à la noblesse.[24]

C'est à ce médiateur que revient à formuler, à propos de la famille de Simon, la morale de ce roman de la marginalité : « oui, *noble*, monsieur le comte : la noblesse est dans les sentiments de l'âme et non pas dans le sang des artères » (136).

L'espace à la fois géographique et symbolique du roman – la campagne et la province, mais aussi sa topographie duelle (lieux existants et inventés) – s'oppose à tout ce que représentent la ville et la civilisation. C'est un espace en marge. Les nombreuses allusions du texte à toutes sortes de limites, de frontières, de barrières réelles ou

[22] La démarginalisation de Simon n'est pas cependant absolue : s'il se démarginalise socialement, cela n'est ni du point de vue idéologique ni du point de vue pratique.

[23] P. 136. Lors de la première plaidoirie de Simon, dont l'enjeu est énorme pour lui, sa grandeur d'âme est mise en relief et devient pour ainsi dire visible : « Sa taille se redressa et grandit peu à peu. Sa voix pure et grave prit de la force [...] ; ses grands yeux noirs lancèrent des éclairs, et une majesté sublime entoura son front d'une invisible auréole » (p. 109-110). Procédé pareil, à des moments décisifs de leur histoire, dans le cas de Ralph (*Indiana*) et dans celui d'Albert (*Consuelo*).

[24] *Op. cit.*, p. 18. Au sujet de ce personnage, voir encore la suite de l'intérprétation fort suggestive de M. HECQUET.

métaphoriques ne font que renforcer cette impression. Elles délimitent l'espace romanesque par rapport au reste du monde, pour en faire un lieu écarté, même si par les déplacements des personnages (études, affaires, obligations professionnelles) ce vallon sauvage est relié à d'autres lieux du pays, tels que Poitiers, Nevers, Limoges, Guéret ou Paris[25].

L'Italie aussi est là, absente il est vrai, lointaine, au-delà des Alpes, pays des origines et des rêves républicains dont la grandeur et la générosité, dans l'imagination exaltée de Fiamma, en font un pays qui s'oppose en tout à ce que représente la France de la Restauration. « C'est un méchant pays que votre France », dit-elle à Simon (65). Pour elle la France est un « pays glacé », une nation qu'elle méprise (87).

À l'exception du comte qui s'établit à Paris, tous les personnages se fixent dans le village : c'est là seulement qu'ils peuvent garder leur intégrité morale et trouver leur bonheur.

> J'ai rencontré dans ce village un bonheur inespéré, dit Fiamma. Ce vallon renfermait des êtres qui devaient s'emparer de ma destinée, la fixer, l'asservir et la consoler ! (87)

Il est évident qu'il ne s'agit pas là que de la seule découverte de l'amour... Il est significatif que Simon, après avoir achevé ses études à Paris[26], c'est en province qu'il fera une carrière éblouissante. Ce qui est un bon prétexte pour le narrateur de valoriser la province :

> Le séjour à Paris rend essentiellement dédaigneux pour les talents de la province ; on s'imagine que la capitale absorbe toutes les supériorités et en déshérite le reste du sol. Cela était arrivé à M. de Fougères [...]. (146)

---

[25] La Marche est un pays des limites, cher à George Sand : « la valorisation des frontières et des lisières, espaces de passage, espaces surtout d'où se perçoit une dualité qui dynamise la vision » joue aussi dans l'imaginaire de *Simon*, comme dans celui de *Nanon*. Voir Simone BERNARD-GRIFFITHS, « L'espace dans *Nanon* : de la géographie à la mythologie », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. Jeanne GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 344.

[26] Dans des conditions bien difficiles : « Toute cette existence de sacrifices et de mortifications fut un véritable martyre » (p. 33).

La réussite même de Simon est en marge des carrières typiques et mythiques de l'époque...

L'organisation de l'espace géographique participe aussi à la mise en relief de la position particulière des personnages. Le vallon n'est pas seulement d'une beauté sauvage : son sol « est encore beaucoup plus élevé que celui de la vallée principale » (37) : les amours romanesques de Fiamma et de Simon ont ainsi pour cadre un véritable paysage romantique, lieu élevé, symbolique d'où l'on voit loin.

La « description sandienne échelonne verticalement ses espaces romanesques ». Cette remarque de Michèle Hecquet[27] vaut également pour d'autres détails de la topographie imaginaire : ainsi la Tour de la Duchesse, lieu sacré par la mémoire de l'abbé Féline, est située comme de juste au *sommet* d'une colline, où on jouit d'une vue magnifique (40) ; c'est là qu'a lieu la première rencontre des amoureux et, après bien des années, leur union, bénie, pour ainsi dire, par l'esprit du bon prêtre.

On retrouve la même organisation verticale dans la disposition des trois habitations, situées sur une colline : le château se trouve en haut, la chaumière en bas et, entre les deux, la maison de campagne de maître Parquet, ce qui correspond bien à son rôle de médiateur[28]. Il va sans dire que, dans ce cas-là, l'espace des personnages est aussi un espace social et que la valorisation se fait en sens inverse. C'est la chaumière de Jeanne Féline qui est le foyer de l'esprit de fraternité et d'égalité, le lieu qui accueille et réunit les personnages. C'est en direction de la chaumière, espace de la marge, espace des marginaux, que Fiamma prend tout naturellement son chemin, c'est là qu'elle trouve sa véritable famille[29].

---

[27] Éd. citée, p. 154, n. 15.

[28] P. 32. De même que le fait qu'il est seul à posséder deux maisons : une maison confortable dans la ville, exigée par l'exercice de sa profession, et la « maisonnette de ses ancêtres » qu'il a gardée dans le village où il passe la moitié de son temps (p. 31). La noce des jeunes gens se passe aussi dans sa maison, au village (p. 151).

[29] P. 94. Selon Marielle CAORS, un des procédés structurants du roman sandien est de choisir à une vie rêvée le cadre du monde réel (ici La Marche), qui « réussit à matérialiser l'univers intérieur de l'écrivain » et, ajoutons-le, celui des personnages. Dans ce cas-là, c'est la chaumière où « la source réelle et le monde imaginaire se

C'est la chaumière, lieu protecteur et accueillant qui est le centre de l'espace romanesque : c'est là que trouvent refuge et consolation les personnages qui constituent d'ailleurs une petite communauté à part, vivant à la fois dans le village et à l'écart des villageois qui, d'ailleurs, sont loin d'être idéalisés dans le roman[30].

Malgré le titre du roman, le rôle principal, ou si l'on veut, le rôle le plus actif revient à Fiamma, cette figure androgyne : c'est elle qui prend les décisions, c'est elle qui sert de conseillère et de guide à Simon, même si elle agit sans révéler les secrets de sa motivation. C'est donc l'héroïne, marginale pour différentes raisons, qui conduit l'intrigue, aidée par une autre femme, la mère de Simon, incarnation du Peuple-Messie.

S'il y a un actant sujet collectif dans cette histoire, il est constitué essentiellement par des figures féminines (y compris Bonne), marginales à titres divers mais chacune souffrant du fait d'une société injuste. Elles bénéficient cependant du soutien d'un homme éclairé (Parquet, le médiateur) et leurs efforts ont pour enjeu le bonheur d'un autre homme, qui n'est autre que Simon[31]. La lutte ne s'engage pas entre les sexes : il s'agit avant tout de combattre les préjugés et de gommer l'antagonisme social. Fiamma elle-même remplit le rôle d'une médiatrice dans le village : on lui demande « plus souvent des conseils que des aumônes » ; elle concilie les inimitiés et apaise des ressentiments (112).

L'union de Fiamma et de Simon réalise dans la fiction l'espoir de la réconciliation sociale. Et c'est vrai même si, comme le signale Michèle Hecquet, « une fois les jeunes gens accordés, ils oublient la République »[32]. Si leur histoire n'est pas prolongée comme dans *Indiana* ou dans *Consuelo*, où on voit les personnages de poursuivre leur combat pour l'égalité et la liberté, le lecteur de *Simon* n'oublie

recoupent ». « Le donjon en ruines et la maison déserte : le paysage comme structure du roman », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. citée, p. 356.

[30] Voir, entre autres, les amères réflexions de Simon, p. 54.

[31] Pour le féminisme, par ailleurs « sévèrement contrôlé », voir Michèle HECQUET, *op. cit.*, p. 17.

[32] *Ibid.*

pas pour autant ce qui a préparé et rendu en définitive possible l'accord final. Comme tout écrivain, Sand réagit aux problèmes posés par son époque selon sa conception du monde : elle met en scène, ici aussi, comme presque toujours, ceux qui se défendent... Sans confiance ni dans la noblesse traditionnelle, ni dans la bourgeoisie conquérante, il ne lui restait plus qu'à « confier aux "marginaux" le soin de contester le présent et de tracer les voies de l'avenir »[33]. La parole subversive est ici formulée à l'unisson par les représentants – tous des marginaux – de trois sphères sociales fondamentales, ce qui met particulièrement en relief l'avènement inévitable d'une société égalitaire – ou du moins son espoir...

[33] Jean-Hervé DONNARD, « À propos du *Péché de Monsieur Antoine*. Balzac, Sand et les marginaux », *Présence de George Sand*, n° 13, février 1982, p. 42.

Synthèse de l'individuel et du social. Le cas de Consuelo

> *N'eût-elle écrit que* Consuelo, *George Sand mériterait d'être classée parmi les grands romanciers du siècle*[1].

Dans le chapitre XX de *Consuelo*, à la fin de l'épisode de Venise, dans une conversation hautement significative, car en quelque sorte prémonitoire entre Consuelo et son maître fanatique, nourri d'ambitions pour son élève, on trouve déjà, à l'état de germe, l'expression du conflit essentiel du roman dont la solution ne s'imposera de façon définitive à l'héroïne que tout à la fin de son long itinéraire.

Porpora, en révélant à Consuelo la trahison d'Anzoleto, entend lui dispenser par là une thérapeutique *anti-amour* efficace, tout en s'expliquant en ces termes : « ce n'est pas la haine et le ressentiment que j'ai voulu t'inspirer ; c'est le calme et l'indifférence. Le caractère de cet homme entraîne les actions de sa vie. Jamais tu ne le changeras. Prends ton parti, et songe à toi-même. »

La réplique toute spontanée de Consuelo est plus que caractéristique : « À moi-même ! c'est-à-dire à moi seule ? à moi sans espoir et sans amour ? »

Et Porpora de continuer son offensive :

> Songe à la musique, à l'art divin, Consuelo [...] Anzoleto n'était pour toi qu'une idée, et cette idée te faisait vivre. Tu la remplaceras par une idée plus grande, plus pure et plus vivifiante. Ton âme, ton génie, ton être enfin ne sera plus à la merci d'une forme fragile et trompeuse ; tu

[1] Max MILNER, *Le Romantisme I, 1820-1843*, in *Littérature française*, t. XII, Éd. Arthaud, 1973, p. 330.

> contempleras l'idéal sublime dépouillé de ce voile terrestre ; tu t'élanceras dans le ciel ; et tu vivras d'un hymen sacré avec Dieu lui-même.

À une question angoissée de son élève, il répond cependant qu'il ne veut pas que Consuelo se fasse religieuse, car cet état bornerait l'exercice de ses facultés d'artiste à un seul genre. Il se dit convaincu, du reste, que, quoi qu'il arrive, Consuelo va pouvoir accomplir sa mission : « Quoi que tu fasses et où que tu sois, au théâtre comme dans le cloître, tu peux être une sainte, une vierge céleste, la fiancée de l'idéal sacré. »

Si, à ce moment précis du dialogue, Consuelo semble partager ces vues, elle n'en demande pas moins à réfléchir pour voir plus clair dans son âme : « Ce que vous dites présente un sens sublime entouré de figures mystérieuses. Laissez-moi me retirer, mon maître. J'ai besoin de me recueillir et de me connaître. »

Porpora, ravi de l'apparente docilité de la jeune fille, renchérit :

> Tu as dit le mot, Consuelo, tu as besoin de te connaître. Jusqu'ici tu t'es méconnue en livrant ton âme et ton avenir à un être inférieur à toi dans tous les sens. Tu as méconnu ta destinée, en ne voyant pas que tu es née sans égal, et par conséquent sans associé possible en ce monde. Il te faut la solitude, la liberté absolue. Je ne te veux ni mari, ni amant, ni famille, ni passion, ni liens d'aucune sorte. C'est ainsi que j'ai toujours conçu ton existence et compris ta carrière. Le jour où tu te donneras à un mortel, tu perdras ta divinité.[2]

Cette vision bien romantique de la solitude fatale de l'artiste n'est pas sans antécédent dans l'œuvre romanesque. Le thème en a été effleuré à travers les figures aussi différentes que Laurence, Nello ou Amaury[3]. Dans ce roman cependant, cette prédiction sera radicale-

[2] *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1983, t. I, p. 171. Toutes les références, dans le texte même, renvoient à cette édition.

[3] Tour à tour dans *La Fille d'Albano, La Dernière Aldini, Le Compagnon du Tour de France*. Quelques figures d'artiste élitiste réapparaissent encore après Consuelo, présentées tantôt sous un éclairage peu favorable, tantôt dans un contexte plus ou moins tragique, comme Laurent dans *Elle et lui* ou Joset dans *Les Maîtres sonneurs*.

ment contredite, de façon non moins romantique, par l'évolution de Consuelo que sa destinée va, bien au contraire, conduire vers une autre libération, vers une réalisation de soi, une harmonie acquise à force de luttes, de souffrances et d'abnégations, ce qui correspond, faut-il le rappeler, à la position même de George Sand qui refuse d'enfermer le génie dans le malheur.

Consuelo, présentée comme un être d'exception, a néanmoins une caractéristique qu'elle partage avec bien des personnages sandiens : elle est, en bon disciple de Rousseau, « éclairée par le cœur avant de l'être par le cerveau » (III, 279). Aussi ne doit-on pas s'étonner si, à la fin de l'entretien qu'on vient d'évoquer, la jeune Zingarella, qui n'a pourtant rien d'un philosophe, dit à Porpora :

> Mon maître [...], vous êtes grand ; mais je ne le suis pas assez pour vous comprendre. Il me semble que vous outragez la nature humaine en proscrivant ses plus nobles passions. Il me semble que vous étouffez les instincts que Dieu même nous a donnés, pour faire une sorte de déification d'un égoïsme monstrueux et antihumain. (I, 172)

Le « grand et sauvage artiste », le maître tyrannique ne parvient donc pas à convaincre Consuelo. Il lui fait cependant du bien, dans la mesure où il ouvre devant la pensée de la jeune cantatrice « un vaste champ de méditations profondes et sérieuses ». Consuelo, après avoir passé « de longues heures à prier, à pleurer et à réfléchir », s'endort « avec la conscience de sa vertu, et l'espérance en un Dieu initiateur et secourable. » (I, 172)

On peut dès maintenant signaler que Consuelo opte pour tout un ensemble de valeurs qui ne sont pas celles que privilégie son maître : chacune de ces objections exprime quelque préoccupation morale. Cette perspective qu'elle adopte et qui focalise ce qu'il y a d'idéologique dans le roman, ne changera point : l'élément éthique restera constant jusqu'à la fin en l'emportant sur toute autre évaluation, explicité du reste par le titre même du roman, dont les connotations, à la fois morales et sentimentales, renvoient à l'héroïne elle-même dont la vocation essentielle réside en effet dans la *consolation*.

Si cet épisode est prémonitoire, c'est surtout par le truchement des paroles programmatiques de Consuelo qui expriment son besoin de *se*

connaître, un besoin existentiel pour elle, qui ne la quittera pas dans les vicissitudes qu'elle affronte et qui trouvera encore son expression à la fin du roman, dans l'antique formule de « connais-toi toi-même » (III, 456), devenue une sorte d'impératif catégorique faisant partie du message final, à l'intention de tous.

Ce motif jalonne tout le roman, à partir surtout du séjour de Consuelo dans le château des Géants où elle refuse par exemple la demande en mariage pour cette même raison, pour voir plus clair dans son cœur. Avant d'accepter d'appartenir à un autre, elle éprouve le besoin d'appartenir tout d'abord à elle-même : « La sollicitude qu'elle avait vouée au comte Albert lui pesait comme une chaîne » (I, 393). C'est la même volonté qui la pousse dans les différentes étapes de son itinéraire dont le parcours proprement initiatique constitue le point culminant, lui révélant enfin ce qu'elle n'a jamais cessé de rechercher jusqu'alors. En s'éveillant à une autre vie et à l'amour, elle s'affirme en tant qu'*être humain*, solidaire de tous ceux qui souffrent, et qui ne veut désormais exister que « dans le corps et l'âme de l'humanité violentée et mutilée » (III, 389).

Si la vérité finit par s'imposer à Consuelo comme une évidence, c'est que sa révélation coïncide pour elle avec une découverte miraculeuse : Albert et Liverani, ces deux visages de l'amour jusqu'alors divisés, sont une seule et même personne, apportant à Consuelo cet amour parfait, un et indivisible, qui lui permettra de concilier « le bonheur et le devoir » (III, 397). Et cette révélation, à la fois divine et humaine, atteint Consuelo d'une façon d'autant plus directe qu'elle prend les traits de cet Albert qui, par sa folie, sa foi dans la métempsycose et sa « résurrection », personnifie un commerce possible avec le surnaturel et les générations disparues. Le sens symbolique des « existences successives » que, dans un moment d'extase, Albert croit avoir vécues, n'est nullement mis en question par sa guérison par ailleurs provisoire. Sa « résurrection » apporte ainsi à Consuelo la plus éclatante preuve de la toute-puissance de l'amour. Aussi les prédictions de Porpora tournent à leur contraire : la solitude est définitivement abolie et la grande cantatrice, transfigurée par l'amour, se trouve à jamais engagée au service de l'humanité entière. Si, dans le moment suprême de la révélation finale, Consuelo

est présentée comme « complètement » et « incontestablement belle pour la première fois de sa vie », c'est qu'elle existe « complètement et réellement pour la première fois » (III, 402). Elle s'est enfin retrouvée.

Ce cheminement vers soi se fait par étapes successives qui mènent Consuelo toujours plus haut, constamment soutenue par les forces conjugées de l'amour, de l'art et de la foi. La complexité de ce roman d'amour à la fois musical, historique et initiatique, dans lequel les deux visages du 18e siècle – Lumières et occultisme – sont si magistralement mêlés à tout ce qui constitue l'essence même de l'esprit romatique, a été maintes fois analysée sous ses divers aspects, y compris les affinités indiscutables de l'œuvre avec *Wilhelm Meister* dont l'influence – quoique formellement non attestée – a dû « illuminer » George Sand pour faire, dans la foulée du conte « vénitien » prévu, un vrai roman de formation. Sand a réalisé ainsi, même si elle n'en a pas été tout à fait consciente,

> un des projets les plus ambitieux que puisse se proposer un romancier et surtout une romancière : offrir à la France un roman de formation qui serait l'équivalent du roman de Goethe, et dont le héros serait non pas l'Homme, mais la Femme.[4]

[4] Léon CELLIER – Léon GUICHARD, « Introduction », in *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Classiques Garnier, 1959, pp. XIX-XX. Vu l'abondance de la bibliographie, je ne mentionnerai ici que quelques études qui m'ont été particulièrement utiles : « Présentation » de *Consuelo* par Simone VIERNE et René BOURGEOIS, éd. citée ; *La Porporina, Entretiens sur* Consuelo, prés. par Léon CELLIER, Grenoble, PUG, 1976 ; Béatrice DIDIER, « *La Comtesse de Rudolstadt* ou la prise de conscience politique », *Europe*, mars 1978, pp. 35-40 ; Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « Code romantique et résurgences du féminin dans *La Comtesse de Rudolstadt* », in *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, sous la dir. de Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA, Seyssel, Éd. du Champ Vallon, 1984, pp. 53-70. Étant donné que, depuis la rédaction de ce texte (1991), la littérature concernant ce roman ne cesse de s'enrichir, nous ne pouvons signaler ici qu'un seul ouvrage : *Lectures de* Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt *de George Sand*, sous la dir. de Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ, Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Littérature et idéologie », 2004, 479 p.

Ce que Gérard Genette appelle la « détermination finaliste »[5] fonctionne trop bien dans ce roman pour qu'on puisse supposer l'absence totale de quelque ligne directrice. C'est pareil pour ce qui est du « gouvernement » du personnel romanesque exceptionnellement nombreux (au moins quatre-vingts personnages, sinon plus) dont les principaux représentants sont destinés à mettre en valeur la figure de l'héroïne, grâce à une série de rapports oppositionnels et / ou complémentaires, en même temps qu'ils sont appelés à peupler la route qui mène Consuelo à travers presque toute l'Europe, pour qu'elle puisse connaître le monde des hommes avec leurs passions, leurs misères et leurs grandeurs, pour qu'elle puisse apprendre à discerner le bien et le mal.

La plupart des personnages ont aussi un rôle référentiel à jouer. Sand aime mettre en scène plusieurs personnages pour représenter telle ou telle catégorie professionnelle ou autre ; il en résulte alors tout un éventail, par exemple, de musiciens (interprètes, compositeurs) ou d'amateurs de musique, de « sorciers », d'extatiques, sans parler de la vieille noblesse, des courtisans de toutes sortes ou encore des conspirateurs, ces Invisibles formant un groupe d'anonymes dont plusieurs sont néanmoins personnifiés.

Si la nature des rapports qui relient tous ces personnages à l'héroïne est extrêmement variée et surtout pleine de dynamisme, c'est que celle-ci est elle-même dynamique et que personne ne peut rester indifférent à son égard. Qu'elle éveille de l'amour, de la passion, de l'amitié, de la jalousie, de la méfiance ou de la haine, elle finit toujours, sinon par les apprivoiser tous, du moins par les ensorceler d'une façon ou d'une autre, d'où toutes ces relations intenses, ou même parfois violentes, surtout quand il s'agit d'adversaires acharnés comme la Corilla ou les gens de théâtre à Vienne. Mais tout cède à la force mystérieuse de l'héroïne...

Si l'on avait à définir ce qu'on pourrait appeler la faculté maîtresse de Consuelo, ce serait assurément ce don suprême qu'elle a de s'assurer la sympathie, voire l'amitié de ceux et de celles qu'elle rencontre sur son chemin. Elle parvient même à fléchir ses adversaires qui finissent presque toujours par rendre les armes devant sa bonté

[5] « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Seuil, 1969, pp. 71-99.

foncière (même s'ils n'y croient pas, comme la Corilla), qualité à laquelle apparemment Sand elle-même attachait le plus d'importance. Cette bonté foncière anime son chant dès les premières pages et la rend supérieure d'abord aux autres élèves de la *scuola*, ensuite à tous les autres personnages de l'épisode de Venise. Sa pureté l'aide à éviter les écueils de la vanité et des amours souillés, la beauté intérieure de son âme la transforme dans les moments d'extase de la foi et de l'art, pour faire de la jeune fille, qualifiée d'« affreuse » par Zustiniani (I, 79), une femme belle et séduisante dont le même Zustiniani dira : « C'est sainte Cécile, sainte Thérèse, sainte Consuelo ! C'est la poésie, c'est la musique, c'est la foi personnifiée ! » (I, 101)

Ce personnage exceptionnel dont tous les attributs répondent à ceux, inhérents, du héros, a été conçu par la romancière de façon qu'il puisse véhiculer sa pensée sociale, sa foi dans le progrès et le perfectionnement de l'homme : une jeune femme pauvre qui n'est même pas belle, étant « non de race, mais de condition, une sorte de Zingara » (I, 346), sans famille et sans patrie, ne pouvant compter que sur ses propres ressources intérieures, finit par accéder aux sommets de la plénitude humaine.

Sociologiquement parlant, Consuelo appartient à la classe des dominés ; cependant, chaque fois que dans l'œuvre sandienne un tel personnage est désigné pour jouer un rôle de héros, il se distingue par son refus de l'ascension sociale proprement dite. Cette spécificité de l'héroïne rappelle d'autres personnages de l'univers romanesque, tout particulièrement Pierre Huguenin, déterminé lui aussi par le dévouement à sa classe et le renoncement aux attribus de la classe dominante (fortune, pouvoir, gloire, etc.). On sait que hiérarchie sociale et hiérarchie morale vont rarement ensemble dans le système sandien et lorsque c'est pourtant le cas, il faut que les personnages, appartenant à la classe dominante, se purifient pour ainsi dire par une mésalliance, comme Albert dans *Consuelo* ou Marcelle de Blanchemont par exemple dans *Le Meunier d'Angibault*. Ce schéma n'est pas tout à fait le même dans les romans tardifs où le personnel romanesque, recruté plus d'une fois parmi des aristocrates embourgeoisés ou de riches bourgeois, est présenté dès le début comme composé presque exclusivement d'individus « positif ».

Si l'art de Consuelo est présenté avant tout comme un puissant moyen d'atteindre à la plénitude humaine et comme une mission à la fois sociale et religieuse, un sacerdoce au service de l'humanité, c'est que l'art possède la « puissance refusée au vulgaire ». Et de tous les arts, c'est la musique qui la possède au plus haut degré. Si la musique a le pouvoir de réunir l'homme à Dieu, comme l'explique Albert à Consuelo, elle a tout autant celui de réunir les hommes car elle sait communiquer des choses que la parole n'est pas capable de dire :

> Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton âme inspirée. [...] La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini ; et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur. Tout ce que ta bouche me refuse de consolation et d'encouragement dans le cours ordinaire de la vie, tout ce que la tyrannie sociale défend à ton cœur de me révéler, tes chants me le rendent au centuple. Tu me communiques alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur, dans la foi et dans la crainte, dans le transport de l'enthousiasme et dans les langueurs de la rêverie. (I, 384-385)

Cette force merveilleuse de l'héroïne s'impose dès l'épisode de Venise où les thèmes de l'art et du sacré se trouvent déjà reliés de façon étroite et multiple. Porpora, ce farouche partisan de « l'art sérieux », c'est-à-dire sacré, hostile à tout ce qui est profane, cache la jeune fille devant Zustiniani afin que celui-ci ne puisse la dénaturer ni l'avilir, en lui donnant à chanter de la « musique vulgaire et de mauvais goût ». En expliquant pourquoi il veut garder Consuelo, il invoque l'exemple de la Corilla qui restera par ailleurs tout au long du roman l'antithèse de Consuelo :

> N'est-ce point une désolation, une honte de voir cette Corilla, qui commençait à comprendre grandement l'art sérieux, descendre du sacré au profane, de la prière au badinage, de l'autel au trétau, du sublime au ridicule [...] ? (I, 49)

L'idée du sacré est du reste à son tour spatialisé : la première scène a lieu dans une église, c'est là que Consuelo élève « sous les profondes voûtes de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir » (I, 43). Un peu plus loin, même la piété de l'héroïne est soulignée ; avant une épreuve décisive, sentant déjà obscurément la jalousie de ses camarades, elle se met à prier avec une « dévotion ardente ». Ses paroles naïves laissent entrevoir toutes les forces qui la poussent jusqu'à l'apothéose finale :

> Mon Dieu [...], tu sais que je ne te demande point de m'élever au-dessus de mes rivales pour les abaisser. Tu sais que je ne veux pas me donner au monde et aux arts profanes pour abandonner ton amour et m'égarer dans les sentiers du vice. Tu sais que l'orgueil n'enfle pas mon âme et que c'est pour vivre avec celui que ma mère m'a permis d'aimer, pour ne m'en séparer jamais, pour assurer sa joie et son bonheur, que je te demande de me soutenir et d'ennoblir mon accent et ma pensée quand je chanterai tes louanges. (I, 99-100)

Dès la première phrase du roman, la supériorité de Consuelo sur les élèves de sa classe est énoncée. À ce moment de l'histoire, elle n'a que quatorze ans. En l'espace de quatre ans, on la voit l'emporter sur tout le monde. Son triomphe au théâtre coïncide avec la première grande douleur de sa vie : elle découvre la méchanceté humaine et toutes les bassesses de la jalousie dont sont capable la Clorinda, la Corilla et jusqu'à son amoureux, Anzoleto. La gloire de Consuelo reste cependant intacte. Après avoir conquis et séduit Zustitiani et le public de son théâtre[6], elle repousse les offres et les caresses du jeune et beau patricien, rompt définitivement avec Anzoleto qui l'a si lâchement outragée dans sa confiance et ses plus purs sentiments. Consuelo, cependant, quoique indomptable dans ses principes, est incapable de haine : pleine de bonté naturelle et de miséricorde, elle continue d'aider et de protéger la Clorinda et la Corilla qui lui portent envie et qui ne cessent pas d'intriguer contre elle. Sur ce point, elle ne variera pas : chaque fois que la Corilla réapparaît sur son chemin,

[6] « Parmi tous ceux qui étaient venus avec des intentions hostiles, il n'y en eut pas un qui hasarda un murmure, et la vérité est qu'il n'y en eut pas trois qui résistèrent à l'entraînement et au besoin invincible d'applaudir la merveille du jour » (Éd. citée, t. I, p. 150).

Consuelo saisit pour ainsi dire l'occasion pour pouvoir affirmer une fois de plus sa grandeur d'âme[7]. La Corilla, désarmée, finit, comme malgré elle, par l'admirer et la respecter (II, 292). La voilà presque « corrigée », comme tant d'autres personnages du roman, sous l'influence bénéfique et irrésistible de l'héroïne pour qui chacune de ses expériences servira à la fois d'illustration et de leçon sur l'inépuisable mystère de l'homme pour affermir encore sa foi dans l'amour.

Si Consuelo finit par découvrir même chez la Corilla, pourtant « créature corrompue », « quelque chose de bon et de grand [...] où l'on trouve avec joie cette empreinte sacrée qui est comme le sceau de la main divine » (II, 307), c'est que, tout en restant la même, elle ne cesse d'évoluer, tout comme Pierre Huguenin. C'est ainsi qu'elle prend de plus en plus clairement conscience de la véritable nature de sa vocation, c'est ainsi que sa figure s'agrandit et qu'elle s'élève, après chaque étape de son itinéraire, toujours plus haut, vers les hauteurs où on l'abandonnera à la fin du roman. Dès ses premières expériences à Vienne, elle confie à Haydn, à propos notamment de la Corilla :

> [...] je t'avoue que, s'il me fallait quitter les âmes coupables et malheureuses pour m'asseoir au banquet des justes dans la prospérité morale, je croirais n'être plus dans le chemin de mon salut (II, 307).

La supériorité *morale* de l'héroïne s'affirme donc dès le début. Ni la Corilla, ni Anzoleto ne sont dépourvus de talent, loin de là. À en croire Porpora, Anzoleto a même du génie, mais « un génie qui demeurera stérile » car il n'a pas le culte de l'art, seulement celui de la gloire toute personnelle[8]. Si ces artistes n'atteignent pas aux performances de Consuelo, c'est que, dans l'esprit qui anime le roman, ils sont moralement imparfaits. Anzoleto comprend vite la supériorité de

[7] Voir l'accouchement de la Corilla, assistée par Consuelo déguisée (éd. citée, t. II, pp. 134-140) ; leur rencontre chez le Chanoine (t. II, p. 262) et l'évolution de leur relation au théâtre de Vienne (t. II, p. 269 et suiv.).

[8] Éd. citée, t. I, p. 61. On retrouve le même défaut chez d'autres figures d'artiste, comme Bozza (*Les Maîtres mosaïstes*), le Corinthien (*Le Compagnon du Tour de France*) ou Joset (*Les Maîtres sonneurs*).

Consuelo : la « domination de cet être qui l'[écrase] en public de toute sa grandeur, et qui en secret [reprend] à son gré possession de sa confiance et de sa volonté », lui inspire une « véritable terreur » (I, 164). Anzoleto cependant, à la différence des autres personnages importants, reste impénétrable à sa bonté. L'ambition et le désir farouche de se venger des dédains de Consuelo ne le quittent plus, mais ses calomnies, ses méchancetés n'arrivent pas à ébranler le calme et la dignité de l'héroïne[9].

Mireille Bossis, à la recherche dans le roman d'une structure signifiante, a démontré que la logique et la cohésion de l'œuvre résident essentiellement dans l'agencement des situations dramatiques, telles que des scènes de combat, de séduction et de corps à corps, dans lesquelles l'accent se trouve mis sur le résultat[10]. Tous ces combats – que l'adversaire soit son maître, le public, le séducteur ou elle-même – sont autant de victoires sur la voie de l'ascension à la fois professionnelle et humaine de Consuelo.

Comme presque tous les épisodes, celui de Venise se termine par un départ précipité qui n'est pas une fuite mais un *choix* motivé par les expériences d'une héroïne perpétuellement menacée.

> Quitter Venise, c'est opter pour la vertu obscure contre les pièges de la gloire. Quitter Albert, c'est renoncer à la vie de famille, c'est opter pour la vocation et ses exigences, c'est espérer aussi transformer un rêve d'art en générosité. S'écarter du chemin de Berlin pour épouser Albert mourant, c'est découvrir les joies de la pitié humaine. Reprendre le chemin de Berlin en abandonnant titres et liens, c'est découvrir les joies du labeur quotidien, de la tâche librement assumée. Renoncer à la liberté pour ne pas favoriser la tyrannie, c'est découvrir les joies de l'immolation et de l'héroïsme. Quand Consuelo sort de

[9] Voir l'épisode de la réapparition d'Anzoleto à Riesenburg (t. I, p. 395 et suiv.) ; les mauvais tours qu'il joue à Consuelo à Bareith (t. III, pp. 421-423). Avant l'initiation, les Invisibles font entendre à Consuelo la voix d'Anzoleto, accompagnée d'applaudissements frénétiques, comme une dernière tentation de la gloire publique et de l'amour sensuel qu'il inspire (t. III, p. 371).

[10] « Répétition des situations dramatiques dans *Consuelo* », in *La Porporina*, éd. citée, pp. 101-117.

> prison, commencent les épreuves initiatiques proprement dites. [...] Dès lors l'ascension de Consuelo est continue et bouleversante.[11]

En quittant Venise, Consuelo, revenue de ses premières illusions, laisse derrière elle le monde rassurant et simple de l'enfance, le beau soleil du Midi, pour s'enfermer d'abord dans un monde clos, sombre et plein d'agoisses, celui de Riesenburg en Bohême, qui, pour la Méridionale qu'elle est, signifie aussi le Nord, avec son esprit austère qui l'effraye d'abord et qu'elle croit reconnaître en Albert, ce « génie du Nord, profond, puissant, sublime parfois, mais toujours triste, comme le vent des nuits glacées et la voix souterraine des torrents d'hiver » (I, 462). Mais en quittant Venise, Consuelo – après les deux visages de la musique italienne, musique religieuse et savante, d'une part, et le bel canto, d'autre part, liés respectivement à la figure de Porpora et à celle d'Anzoleto –, va découvrir la musique slave à travers les airs populaires de Zdenko et les improvisations diaboliques d'Albert[12]. Ce premier changement de lieu, dans l'action romanesque, coïncide avec un changement de structure spatiale, hautement symbolique. Après Venise, pays de clarté et sans mystères, l'itinéraire de Consuelo continuera à travers une série de labyrinthes « réels » ou imaginaires, « définis par l'errance, l'angoisse de se perdre et la recherche d'un point central »[13].

Ainsi, de Venise à Riesenburg, tout change autour de Consuelo qui, protégée par son incognito et changeant de rôle, aspire elle-même « à devenir un nouvel être », à retrouver au moins une partie de son ancien bonheur. « La gloire m'a ravi le cœur de mon amant, se dit-

[11] Léon CELLIER – Léon GUICHARD, *op. cit.*, pp. XX-XXI.

[12] Cf. Béatrice DIDIER, « Problèmes de sémiotique musicale dans *Consuelo* », in *La Porporina*, éd. citée, pp. 131-139.

[13] Jean SGARD, « Effets de labyrinthe », in *La Porporina*, éd. citée, pp. 77-83. Les huit labyrinthes distingués par J. SGARD : le château, le puits et la grotte de Riesenburg ; l'Opéra de Vienne, le château de Roswald, le palais de Berlin, le laboratoire de Cagliostro, le tribunal des Invisibles, les ruines de la chapelle, le temple des Invisibles. Dans ces labyrinthes, c'est toujours Consuelo qu'on voit errer, toujours à la recherche d'Albert par qui finalement se fera la révélation à la fois unique et multiple. L'auteur souligne le schéma initiatique qui organise ces labyrintes, avec Consuelo dans le rôle de l'adepte, en quête de la vérité, Albert, de plus en plus présent, étant en définitive le signe même de la vérité recherchée.

elle, que l'humanité me rende du moins quelques amis » (I, 242), « programme » qui semble d'abord se réaliser. Consuelo possède une force mystérieuse qui la précède : Albert, après avoir pressenti sa venue, se sent renaître et prophétise la fin « du temps de l'expiation » (I, 193). Dès l'arrivée de Consuelo, en se réveillant d'un sommeil léthargique, il s'adresse ainsi à son père : « Quelque chose de grand s'est accompli dans ma destinée, et la paix du ciel est descendue sur notre maison » (I, 201). La présence de Consuelo change l'atmosphère du château : Albert, « avec plénitude et liberté », semble jouir pour la première fois de ses facultés, le baron n'est plus chaque soir aussi somnolant, la chanoinesse cesse de pousser des soupirs et le vieux comte, au lieu de s'affaisser mélancoliquement dans son fauteuil, reste debout et prend sa part à l'entretien... C'est qu'ils éprouvent tous « un bien-être moral » dont la « douceur les remplit comme d'une vie nouvelle » (I, 243).

On sait que l'idylle ne dure guère : l'héroïne aura de sérieuses leçons à prendre en traversant une série d'épreuves. Le premier et le plus grand obstacle est bien sûr la folie d'Albert qu'elle seule est capable de comprendre et de guérir, du moins pour un temps, par la force de la musique et de l'amour. On n'a pas à redire ici tout ce qui a déjà été dit à propos d'Albert et, en général, de l'occultisme dans la genèse de ce personnage christique comme dans celle de l'épisode de Riesenburg. On sait aussi la part qui revient dans cette genèse aux enseignements de Pierre Leroux. Certains aspects particuliers de la fonction de ce personnage qu'on considère à juste titre comme la création la plus ambitieuse de George Sand, méritent cependant d'être soulignés dans la perspective qui est la nôtre.

Sans doute, dans cette phase du récit, Albert remplit-il son rôle d'initiateur, puisque c'est lui qui éclaire Consuelo sur l'histoire des injustices sociales en même temps que sur le « génie musical » du peuple, ce qui lui confère forcément une position de supériorité face à l'initiée, même si par ailleurs cette supériorité se heurte manifestement à des limites dont sa maladie est l'illustration la plus évidente. Mais ce qu'il faut non moins fortement souligner, c'est que Consuelo possède à son tour d'importants atouts, puisque, tout initiée qu'elle soit, elle n'en est pas moins une partenaire qui sait se servir d'arguments fort

persuasifs, qui sait, par conséquent, maîtriser toutes ses facultés et devenir par là capable de ramener Albert à la lumière, c'est-à-dire à la vie qui, en tout état de cause, reste dans l'univers sandien une valeur suprême l'emportant même sur celle de la science pure :

> Abaissez votre science superbe ; et sans perdre la foi à votre immortalité, sans douter de la bonté divine, qui pardonne au passé et protège l'avenir, attachez-vous à rendre féconde et humaine cette vie présente que vous méprisez, lorsque vous devriez la respecter et vous y donner tout entier, avec votre force, votre abnégation et votre charité. (I, 331)

À partir surtout de cette séquence, on assiste au développement progressif de l'intelligence de l'héroïne qui, avec son courage et sa force à la fois spirituelle et physique, contrebalance ce qui est trop extatique en Albert, pour le sauver de la démence définitive et de la mort. Ce n'est pas que Consuelo elle-même ne connaisse pas l'extase, indispensable au contraire pour l'artiste qu'elle est – « prétresse, sybille et initiatrice » (I, 388). Mais cela ne l'empêche pas d'être tout entière du côté de la vie, ce qui fait d'elle, face à Albert, un personnage à la fois antithétique et complémentaire, cette complémentarité équilibrant ce que le couple aurait de schématique. Les moments d'extase spirituelle de Consuelo – autant d'effets émotionnels qui expriment plus ou moins directement le contenu évaluatif de l'œuvre[14] – sont l'aboutissement de transports à la fois religieux et amoureux où la musique joue toujours un rôle majeur : ou c'est elle qui fait éclater l'état de délire, ou c'est par elle – par le chant – que finit par se manifester l'enthousiasme.

Dans ces scènes, le rôle d'Albert est capital : c'est lui qui assume la fonction du catalyseur, ce qui met ainsi en évidence l'affinité profonde des deux personnages. Ces moments d'extase et de pressentiments confus de la révélation finale, jalonnent l'itinéraire de l'héroïne et fonctionnent, dans le texte du roman, comme autant de signes de plus en plus suggestifs de la mystique qui laboure en quelque sorte le terrain pour la catharsis. De ce point de vue, il y a trois mouvements

[14] Cf. Boris TOMACHEVSKI, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Seuil, « Tel Quel », 1965, p. 266.

d'importance : le plus révélateur est cet épisode bien connu où Consuelo redescend avec Albert dans la grotte, où, après des « leçons » sur l'histoire et les souffrances des Hussites et sur la façon dont Albert comprend le rôle de Satan, Consuelo se trouve plongée dans une « extase délicieuse ». Elle est tout attendrie

> à l'idée de ce Satan qu'il lui avait montré comme une grande idée méconnue et que son imagination d'artiste reconstruisait comme une belle figure pâle et douloureuse, sœur de celle du Christ, et doucement penchée vers elle, la fille du peuple et l'enfant proscrit de la famille universelle. (I, 413)

C'est dans cet état que Consuelo commence à écouter le violon d'Albert qui improvise sur des airs de Zdenko, « échantillons de l'ardent génie populaire de la vieille Bohême » (I, 415). Sous l'influence de cette musique – « ce mélange de tristesse et de bravoure, et d'abattement, ces hymnes de reconnaissance unis à des cris de détresse », qui est « l'expression la plus complète et la plus profonde, et de la pauvre Bohême, et du pauvre Albert » (I, 417) – les sens de Consuelo, « fermés aux perceptions directes », s'éveillent dans un autre monde, « pour guider son esprit à travers des espaces inconnus habités par de nouveaux êtres » (I, 418). Consuelo, en proie à des hallucinations et des visions, voit les deux figures de Satan et du Christ se confondre pour lui apparaître sous les traits d'Albert, « grand, pâle et beau, avec ses longs cheveux en désordre sur son front foudroyé, mais toujours fier et levé vers le ciel » (I, 419). Elle s'élance vers lui, « en fléchissant les genoux », en lui disant : « À toi ! à toi ! ange de douleur ; à toi et à Dieu pour toujours ! » (I, 420) On sait, cependant, que la communion des deux âmes sous l'effet miraculeux de la musique ne provoque en Consuelo qu'une extase toute spirituelle qui ne dure guère ; le désir d'Albert et le sien propre confusément ressentis, lui enlèvent cette illusion et, croyant mourir sous le choc de l'émotion, elle éprouve une terreur et une angoisse si horrible qu'elle s'écrie en sanglotant : « Hors d'ici ! loin d'ici ! Au nom du ciel, de l'air, du jour ! O mon Dieu, tirez-moi de ce sépulcre, et rendez-moi à la lumière du soleil ! » (I, 420)

On assiste à deux autres mouvements d'extase dans l'œuvre.

Dans un chapitre antérieur, Consuelo, ayant fait monter Albert de la grotte, tombe gravement malade. Au moment où Albert entre dans sa chambre, elle se calme subitement, puis commence à chanter le *Te Deum* de Haendel, pour s'écrier, avec une « joie divine sur son visage » : « Je suis sauvée ! » (I, 365). C'est ici qu'il y a lieu de rappeler que les médecins ordinaires sont présentés dans le roman comme incapables de guérir. Wetzelius, par exemple, qui déclare Wanda morte alors qu'elle est vivante, est impuissant auprès de Consuelo. Supervielle fait enterrer Albert vivant. Les deux médecins capables de rendre la vie aux malades – Marcus et Albert – sont des Invisibles.

Si, arrivée au terme de son parcours initiatique, Consuelo n'ignore plus qu'Albert est vivant et présent, elle ne sait pas par contre que Liverani et Albert sont la même personne. La révélation définitive est donc imminente et les paroles ne suffisent plus pour exprimer l'enthousiasme de l'héroïne :

> Une sorte de vertige s'empara d'elle, et, ainsi qu'il arrivait aux pythonisses dans le paroxysme de leurs crises divines, de se livrer à des cris et à d'étranges fureurs, elle fut entraînée à manifester l'émotion qui la débordait par l'expression qui lui était la plus naturelle.

Elle se met à chanter l'air qu'elle a chanté pour la première fois en public, à Venise : « I cieli immensi narrano / Del grande Iddio la gloria ! » (III, 397) La fusion de l'amour, de l'art et de la foi est une fois de plus évidente.

Le rapport conflictuel de l'héroïne à la sexualité est fréquemment signalé dans le texte, surtout à partir du moment où Porpora lui révèle la trahison d'Anzoleto, qui pour elle est infiniment plus qu'une simple déception amoureuse : c'est cette expérience – le spectacle de la sensualité – qui va déclencher chez elle le besoin de la quête spirituelle[15]. Il est non moins significatif que son sentiment de l'amour

[15] Voir le chapitre X, où Consuelo répond à Porpora qui lui parle de haine qu'elle devrait sentir à l'égard de son amant : « Cela n'est pas. Je ne saurais le haïr, et vous me faites comprendre qu'il serait lâche et honteux de haïr ma rivale. Reste donc ce

ne devient de plus en plus fort qu'à mesure qu'elle s'éloigne de Riesenburg, c'est-à-dire de la présence *physique* d'Albert[16]. Le plus révélateur, cependant, c'est que la « froideur virginale » de Consuelo soit précisément vaincue par un homme masqué, un *invisible*. Si rien ne trouble la « sécurité ineffable de cet instant d'amour senti et partagé comme par miracle », le « premier de sa vie », c'est que l'inconnu paraît à Consuelo comme un « être à part, quelque chose d'angélique » qui n'aurait pour ainsi dire pas d'existence physique (III, 219). Si Consuelo refuse plus tard de s'enfuir avec Liverani, c'est qu'elle ne veut pas céder à un « enivrement aveugle » (III, 301). C'est ainsi que le jeu subtil de l'inconscient et du conscient la pousse en avant dans sa recherche de l'amour, dont les répercussions, avec la suprématie du conscient, contribuent aussi à définir le sens global de sa quête. Mireille Bossis fait remarquer qu'une grande partie du pouvoir de Consuelo réside dans la domination des « instincts sexuels dont les autres sont esclaves et qu'elle maîtrise »[17]. Cette force du personnage, source de sa supériorité, est encore mise en relief par son opposition à la Corilla qui incarne à son tour la pure sensualité. Cet aspect de la personnalité de l'héroïne est interprété d'ailleurs par la Corilla, mais selon la logique propre à ce personnage :

> Vous êtes une masque ! [...] Je vois que tu sais ton affaire. Tu feras bien de ne pas vouloir inspirer de passion : comme cela, tu n'auras pas d'embarras, pas d'orages ; tu agiras librement sans tromper personne. À visage découvert, on trouve plus d'amants et on fait plus vite fortune. Mais il faut pour cela plus de courage que je n'en ai ; il faut que personne ne te plaise et que tu ne te soucies d'être aimée de personne, car on ne goûte ces dangereuses douceurs de l'amour qu'à force de précautions et de mensonges. Je t'admire, Zingarella ![18]

---

plaisir dont elle s'enivre et auquel je ne puis songer sans frémir. Mais pourquoi ? je l'ignore » (t. I, p. 171).

[16] T. II, p. 43. Voir encore d'autres passages où l'amour d'Albert apparaît à Consuelo comme indispensable à son art et à la plénitude de sa vie, ce sentiment lui venant toujours en l'*absence* d'Albert : ses propos à Porpora (t. II, pp. 160-161), sa lettre à Albert (t. II, p. 252) ou son récit à la princesse Amélie (t. III, p. 75).

[17] *Art. cit.*, p. 107.

[18] T. II, pp. 291-292.

Si Consuelo, au stade final de son initiation, parvenue à un degré d'exaltation spirituelle surhumaine, choisit pour époux Albert et non pas Liverani qu'elle croit aimer, c'est qu'elle sent que « l'appel de sa vocation n'est pas compatible avec un bonheur terrestre, charnel, qui la lierait trop puissamment à un homme, fût-il un de ses "frères" »[19]. La plénitude de l'amour – cette fusion du spirituel et du charnel, comme ultime révélation de l'unité – ne se réalise que tout à la fin de l'initiation de Consuelo, déjà définitivement éclairée sur les réalités de la vie, comme sur sa vocation, sous le signe des « trois mots sacramentels, *liberté, égalité, fraternité* » qui viennent de « s'allumer en lettres de feu » au-dessus de la porte du temple (III, 393). C'est alors que le miracle se fait, que la fervente adepte de la religion de l'amour reçoit sa récompense divine : elle apprend que le masque de Liverani cache le visage d'Albert. Cet amour parfait est cependant un privilège dont ne peut jouir qu'un couple aussi exemplaire que « cette âme en deux personnes » qui s'appelle Consuelo et Albert et qui met pour ainsi dire en figure la prophétie des Invisibles. Le caractère à la fois exceptionnel et utopique de ce mariage d'amour se trouve souligné par le fait que le couple vit en incognito : leur union reste d'abord cachée devant le « monde hypocrite et licencieux » (III, 420).

Dans l'épisode de Riesenburg, il nous reste encore à signaler la présence de certaines forces opposées ou même franchement hostiles que Consuelo finit pourtant par mettre de son côté, comme la jeune et frivole Amélie, la méfiante et jalouse Wenceslawa et, surtout, Zdenko, ce double d'Albert dans un autre registre dont l'importance dans le roman n'est plus à démontrer, et qui, tout séduit qu'il soit par le chant de Consuelo, se révolte d'abord contre elle dans un accès de jalousie

[19] Simone VIERNE – René BOURGEOIS, « Présentation » de *Consuelo*, éd. citée, p. 34. C'est ici qu'il convient de rappeler l'étude de Simone VIERNE, « Le Mythe de la femme dans *Consuelo* », in *La Porporina*, éd. citée, pp. 41-50, où l'auteur démontre comment George Sand a réorganisé dans *Consuelo* le mythe romantique de la femme avec les deux figures opposées de l'ange et de la sirène, pour en créer un autre, avec un personnage non moins pur et angélique, mais pas du tout éthéré et dont tous les attributs suggèrent la force, l'intelligence et l'activité qui font de l'héroïne de ce roman le sujet incontestable de la quête.

insensée. Si le motif de la jalousie apparaît si souvent dans le récit, relié à l'action de certains personnages plus ou moins opposés à Consuelo, c'est qu'il a valeur de signe et qu'il apporte chaque fois la preuve de l'emprise de l'héroïne sur tous ceux qu'elle rencontre.

Rien ne saurait donc menacer le passage triomphal de Consuelo au Château des Géants. Elle domine toute la famille qui, bon gré mal gré, finit par céder à son charme, comme le comte Christian qui, en demandant la main de Consuelo pour son fils, est prêt à sacrifier « toutes les idées de sa vie, tous les principes de sa caste » (I, 450). Si la jeune fille refuse le mariage, c'est, d'une part, parce qu'elle a, comme elle dit au comte, « un but, une vocation, un état » et elle ne peut ni ne veut y renoncer ; d'autre part, elle trouve que son cœur n'est pas encore assez purifié pour un nouvel et véritable amour[20]. En quittant Riesenburg, Consuelo fait donc encore une fois, comme à Venise, un choix souverain. Plus riche en expériences à la fois terrestres et spirituelles, elle se met courageusement en route vers d'autres horizons qui l'attirent comme l'aimant et qui la rendront encore plus riche.

La récurrence de cette structure nous dispense d'en dresser l'inventaire dans toute l'œuvre. D'autant plus que le sens même qu'on peut lui attribuer reste à son tour à peu près constant. Il s'agit chaque fois de montrer Consuelo comme un être qui, tout en changeant de lieu, ne fait que réaffirmer le destin qui l'attend au bout de son chemin, pour faire d'elle un exemplaire d'humanité accomplie. Le voyage vers Vienne lui apporte la fraîcheur d'une camaraderie d'artiste avec Haydn, l'amitié de Frédéric de Trenck, une nouvelle occasion de mettre à l'épreuve son courage en déjouant les recruteurs prussiens, tout en lui permettant de connaître d'autres aspects de la misère humaine, celle des paysans par exemple et, en particulier, la condition d'esclave des paysannes livrées aux hommes (II, 36). Avant d'arriver à Vienne, elle exercera encore sa miséricorde, en aidant la Corilla à accoucher de l'enfant d'Anzoleto. Elle trouvera aussi une sorte de père affectueux et dévoué en la personne du Chanoine, dont le

[20] Voir sa lettre à Albert (t. I, pp. 472-473).

personnage s'oppose non seulement à celui de Porpora, cet autre substitut de père (dans le genre tyrannique), mais aussi à tous ces amateurs d'art que l'on voit défiler à travers le roman. À Vienne, elle va enfin conquérir toute la ville, l'emporter sur l'impératrice elle-même, comme elle l'emportera sur Frédéric II, à Berlin[21].

Au moment d'être emprisonnée, Consuelo est non seulement en pleine possession de son génie artistique mais aussi détentrice d'une science autrement profonde, acquise à force de pérégrinations et d'expériences qui lui ont permis de mesurer les extrêmes de la nature humaine, dominée tantôt par les forces du bien, tantôt par les forces du mal. Mais elle connaît non moins profondément toute la société de son temps, depuis les caves jusqu'aux greniers (pour nous servir d'une expression chère à Flaubert), depuis les humbles jusqu'aux plus grands, même si sa vision est essentiellement idéaliste et séléctive – comme la plupart du temps celle de la romancière elle-même – où l'être humain apparaît foncièrement bon, aucun personnage important ne s'y trouvant pour être l'incarnation complète du mal. Dans la prison, elle noue encore d'autres amitiés, par exemple avec Gottlieb, l'adolescent visionnaire et somnambule qui, avec le petit rouge-gorge, lui sera un précieux soutien. Elle y retrouve Karl qui la fera sortir de prison et Mayer, le recruteur méchant et cupide qui, sérieusement blessé par Consuelo, finira par mourir de la main de Karl[22]. Mais la prison est aussi un lieu de nouvelles expériences. Consuelo, séparée de ses amis, privée de tout moyen de communication, est amenée à tenir un journal : pour la première fois de sa vie, elle va connaître le besoin de « retracer par des paroles » ce qu'elle éprouve. Sa sérénité est du

[21] La figure de Frédéric II, dédoublée en quelque sorte, forme avec celle de Consuelo un couple d'autant plus fascinant que leurs relations sont dynamisées par un jeu subtil d'affinités et de répulsions.

[22] T. III, p. 207. Karl réapparaît encore après la célébration du mariage de Consuelo, au « banquet de communion fraternelle », comme un des frères servants, lui-même affilié à l'ordre des Invisibles. Consuelo remarque « un progrès extraordinaire dans l'intelligence de ce brave paysan, éducable par le cœur, et initié à de saintes notions religieuses et morales par une rapide et admirable éducation du sentiment » (t. III, p. 412). Karl est un des prototypes de figures populaires qui, comme Zdenko ou Matteus, y représentent le peuple bon et perfectible.

reste à toute épreuve : elle résiste même à l'atmosphère déprimante de la claustration.

Pour entretenir sa bonne condition physique, elle fait des exercices, comme elle en fera d'autres pour maintenir en éveil son esprit, son imagination d'artiste et aussi cette « robuste mémoire » dont elle est douée (III, 146). Mais le plus beau, c'est que la prison lui ouvrira une dimension jusqu'alors inconnue de l'art : c'est là que Consuelo commence à *composer*. Elle sortira donc de prison non seulement intacte, mais à tous égards grandie et il ne lui restera qu'à conquérir les Invisibles, cette « élite des talents, des intelligences et des vertus » (III, 414), cette société secrète qui tient la clef de toutes les autres, ce « laboratoire souterrain » où se prépare la grande révolution dont Albert est une des « lumières », « la plus pure, la plus divine peut-être » (III, 311).

À partir de ce moment, rien ne retarde l'ascension de Consuelo, d'autant moins qu'elle est entourée d'amis tels qu'Albert-Liverani, Frédéric de Trenck, Gottlieb, Karl ou l'androgyne Wanda (mère d'Albert) et finalement tous les Invisibles en qui Consuelo découvre plus d'une personne distinguée qu'elle avait connue lors de ses pérégrinations[23].

On connaît la suite de l'ultime conquête : ces « législateurs d'exception », ces « constructeurs cachés d'une société nouvelle » (III, 318) que sont les juges de Consuelo, ces prêtres d'une humanité régénérée, censés représenter dans le roman ce que le genre humain a produit de plus sublime, reconnaissent en Consuelo plus que leur égale : « électrisés par sa ferveur », ils se lèvent tous pour admirer « dans l'attitude du respect », le chant de la grande cantatrice inspirée, arrivée enfin au terme de son parcours initiatique (III, 397). Mais ce n'est pas tout. Les Invisibles, « frappés d'admiration », forment un cercle autour de Consuelo et d'Albert, pour rester « quelques instants

[23] Le personnage de Wanda, « sybille inspirée » et femme en quelque sorte rédemptrice, échappe de la tombe pour en faire sortir son fils et pour proclamer la religion de l'amour éternel, n'est pas sans rappeler celui de Consuelo, tel qu'il apparaîtra dans l'*Épilogue*. Sur la figure de Wanda, voir Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand mythographe*, (chap. 8, « L'Épopée hérétique de George Sand : Wanda de Prachalitz, la première Comtesse de Rudostadt »), Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », n° 13, 2007, pp. 215-241.

livrés au noble plaisir de contempler ce beau couple, si pur devant Dieu, si chastement heureux devant les hommes » (III, 403).

Cette scène d'initiation correspond parfaitement à ce que Philippe Hamon appelle la « mise en scène de théâtralisation de l'idéologie » : il s'agit en effet d'un rituel final, d'une « hypertrophie du normatif dans le texte », où tous les personnages, supports et garants de l'idéologie dominante, se trouvent réunis pour donner du relief, par la force du céréminial, à tout ce qui est axiomatiquement pertinent[24]. Et on peut saisir ici, du même coup, ce en quoi la quête de Consuelo est différente d'une simple quête amoureuse à sujet et destinataire forcément identiques. Rien de tel dans ce roman où l'héroïne, en s'adressant à ses juges, refuse expressément le bonheur individuel :

> Quel être insensible et lâche me croyez-vous, si vous me jugez encore capable de rêver et de chercher des satisfactions personnelles après ce que j'ai vu, après ce que j'ai compris, après ce que je sais désormais de la vie des hommes, et de mes devoirs en ce monde ? Non, non, plus d'amour, plus d'hyménée, plus de liberté, plus de bonheur, plus de gloire, plus d'art, plus rien pour moi, si je dois faire souffrir le dernier d'entre mes semblables ! (III, 396)

Il est évident que le destinataire de la quête n'est pas Consuelo elle-même, mais c'est l'*humanité tout entière*, le bonheur personnel n'étant accordé à Consuelo que par « miracle » et après coup. C'est ainsi que la vraie synthèse de l'individuel et du social finit par se réaliser pour le compte de l'héroïne.

L'apothéose de Consuelo est donc sans faille et absolue. Dans des circonstances tout à fait différentes et dans un tout autre décor, dans l'*Épilogue* où l'on voit le personnage retourner en quelque sorte à ses origines, on le retrouve tout aussi grand, tout aussi sublime. Comme on ne sait rien de précis de sa naissance ni de son enfance, on n'apprend rien non plus sur la fin de son itinéraire. Errant dans les forêts de la Bohême, accompagnée de ses enfants et de son époux, dont la raison est de nouveau ébranlée, Consuelo prétend avoir réalisé avec Albert, qui a cette fois « l'apparence d'un pâtre et d'un laboureur » (III, 438), la vie d'artiste telle qu'ils l'entendaient, en répandant les

[24] *Texte et idéologie*, PUF, 1984, p. 203.

divins bienfaits de la musique au « peuple-poète » qui « offre humblement les dons de l'hospitalité au virtuose sublime », alors que « des hommes aveuglés par leur froide raison » ne voient en Trismégiste qu'un « rapsode vagabond » et un fou (III, 445).

Tous les indices de la séquence finale – à caractère essentiellement ouvert – mettent en relief la joie d'une mission sociale et artistique définitivement retrouvée : le « couple errant » emprunte une voie royale. Cette scène de départ vers l'infini déborde d'énergie et d'espérance ; on y voit la Zingara, accompagnée de son époux et de ses enfants, prendre un « chemin sablé d'or », le « chemin sans maître de la forêt », qui enlève sa fille cadette pour la porter « sur son épaule robuste ». La valeur symbolique du départ est soulignée, de façon redondante, par les commentaires de la lettre qui clôt le roman et dont le destinataire est invité à se tenir prêt au « voyage sans repos », car « la vie est un voyage qui a la vie pour but, et non la mort, comme on le dit dans un sens matériel et grossier » (III, 467).

Si Consuelo disparaît dans le labyrinthe de l'espace et du temps infinis, elle n'en laisse pas moins après elle des traces ineffaçables. Dans les souvenirs par exemple de ce *disciple* qu'est Philon, lui-même membre de l'ordre des Illuminés et qui se rend en Bohême pour rencontrer le « mage » Albert dont il espère obtenir « le fil d'Ariane » lui permettant de « retrouver l'issue du labyrinthe des idées et des choses passées » (III, 440). Il finit par le rejoindre et avec lui Consuelo dont il subit à son tour l'irrésistible ascendant. Il confie à son correspondant :

> Cette femme pourrait être ma mère, sans doute ; eh bien, je ne sais quel charme émane d'elle encore. Malgré le respect que j'ai pour son époux, malgré la terreur dont la seule idée de l'oublier m'eût pénétré en cet instant, je sentais mon âme tout entière s'élancer vers elle avec un enthousiasme que ni l'éclat de la jeunesse ni le prestige du luxe ne m'ont jamais inspiré. O puissé-je rencontrer une femme semblable à cette Zingara pour lui consacrer ma vie ! (III, 453)

C'est ainsi qu'à travers le désir du disciple qu'est Philon, le passé, le présent et l'avenir se trouvent reliés entre eux à la fin du roman, comme pour formuler un message lancé vers l'Infini. Mais ce message, narrativement parlant, se conforme à ce que George Sand

déclarait dans une lettre à peu près contemporaine de *Consuelo* : « je crois, écrivait-elle, que les romans ne doivent jamais finir tout à fait »[25]. Conviction qui trouve sa confirmation dans le commentaire narratorial, sinon auctorial, du roman qui affirme : « nous ne doutons pas que les meilleurs dénouements ne soient ceux dont le lecteur veut bien se charger pour son compte, à la place du narrateur. » (III, 420)

Consuelo, roman de la maturité dans tous les sens du terme, représente ainsi une somme d'expériences et de rêves qui résument, dans leur syncrétisme même, et surtout à travers la figure des deux protagonistes, tout ce que le romantisme a produit de grand et de durable.

[25] À A. Joly, 21 octobre 1845, *Corr*., t. VII, p. 145.

De Consuelo ***à*** Jean-Christophe

La critique rollandienne semble unanime sur un point : « Si rien ne ressemble à *Jean-Christophe* avant, rien ne lui ressemble non plus après »[1]. Sa dimension européenne (l'action se déroule dans quatre pays : l'Allemagne, la France, la Suisse et l'Italie) est considérée comme une « marque novatrice », car la « littérature du XIX^{e} siècle ignorait pratiquement les romans où l'action se fût transportée aussi librement d'un pays à l'autre »[2]. À propos de la longueur épique de *Jean-Christophe* – conduisant un « même personnage, de sa naissance à sa mort, à travers [...] près de trois mille pages » –, un seul exemple antérieur est évoqué, celui de Hugo qui, avec Jean Valjean, donnait unité à son roman, moins long cependant et moins « vaste » que celui de Romain Rolland. La « conception d'un personnage central à travers une œuvre aussi longue revient à Rolland, dans la littérature française moderne », écrit Jean Albertini qui ajoute : « Pour la première fois, en tout cas, dans la littérature française, la musique prenait la première place avec un héros compositeur »[3].

Il va sans dire qu'en lisant *Jean-Christophe*, je n'ai pu m'empêcher de penser à *Consuelo* : œuvre épique, s'il en fut, mais aussi roman de la musique à dimension européenne, avec une protagoniste qui finit par devenir elle-même compositeur...

On sait qu'une soixantaine d'années séparent la rédaction des deux romans[4], que *Consuelo* fut écrit sans aucun plan, alors que tout a été « totalement organisé » dans la pensée de Rolland, « avant que les

[1] Introduction de Jean ALBERTINI, dans Romain Rolland, *Textes choisis*, Éditions Sociales, « Les classiques du peuple », 1970, p. 46.
[2] Tamara MOTYLOVA, *Romain Rolland*, Moscou, Les Éditions du Progrès, 1976, p. 113. Voir aussi J. ALBERTINI, *op. cit.*, p. 45 et 51.
[3] J. ALBERTINI, *op. cit.*, p. 45.
[4] 1842-1844 pour *Consuelo*, 1903-1912 pour *Jean-Christophe*.

premiers mots fussent jetés sur le papier »[5]. On sait aussi que l'histoire de *Consuelo* se déroule au 18e siècle (entre 1744 et 1774 environ), celle de *Jean-Christophe* entre la fin du 19e et 1932. Chez Romain Rolland, il n'y a pas de rigoureuse chronologie interne, peu compatible d'ailleurs avec son projet d'épopée moderne. Ne pourrait-on pas dire la même chose à propos de *Consuelo*, même si les repères chronologiques, tout épars et fragmentaires qu'ils soient, se recoupent assez bien ?

Le temps de *Jean-Christophe*, dans les derniers volumes, « subit un étirement démesuré »[6] : l'histoire se termine en 1932, alors que le dernier volume a paru en 1912. L'action se transporte ainsi dans le futur, le héros dépasse son temps et « semble se fondre dans l'océan infini de l'humanité éternellement en marche »[7]. La fin de *Consuelo*, où l'héroïne disparaît dans le labyrinthe de l'espace et du temps infinis, ne produit-elle pas un effet pareil, même si, dans ce cas-là, il ne s'agit pas du même type d'étirement du temps romanesque ? Ces deux vastes ensembles pourraient servir d'illustration à ce que Yves Stalloni appelle le « glissement de l'épopée au roman », au cours duquel les significations socio-politiques reçoivent un poids de plus en plus grand[8].

Nous avons affaire à deux romans de formation qui prennent des dimensions mythiques, en se référant, quant aux protagonistes, au modèle héroïque, ainsi qu'à d'autres figures et constantes qui « permettent de remonter bien au-delà de la vie terrestre » de l'artiste, « à des temps immémoriaux »[9]. Aussi ces histoires deviennent-elles

[5] Introduction de Rolland à l'édition définitive de *Jean-Christophe* [dorénavant *JC*], Albin Michel, 1978 [Albin Michel, 1931], p. XIII. Pour la genèse du roman, voir Bernard DUCHATELET, *Romain Rolland. La Pensée et l'Action*, Université de Bretagne Occidentale et CNRS, 1997, p. 43-127.
[6] J. ALBERTINI, *op. cit.*, p. 51.
[7] T. MOTYLOVA, *op. cit.*, p. 123.
[8] *Les Genres littéraires*, Dunod, 1997, p. 54.
[9] Béatrice DIDIER, « Le mythe musical dans le texte littéraire des Lumières au Romantisme : du mythe de la musique au mythe du musicien », dans Yves CHEVREL, Camille DUMOULIER dir., *Le Mythe en littérature*, Essais en hommage à Pierre Brunel, PUF, « Écriture », 2000, p. 88.

exemplaires : en prétendant à la totalité, elles finissent par acquérir une valeur universelle.

L'épopée et, à sa suite, sa variante moderne, met en scène des personnages supérieurs. « Il faut un héros. Sois-le ! », dit Romain Rolland à son Christophe[10] qui sera revêtu de la fonction bien connue de guider l'humanité vers la lumière, la libération, dans l'espoir du bonheur collectif. Il est le frère cadet de Consuelo qui, elle, se met en route dans une autre époque, il est vrai, mais non moins pleine de tourmentes et de mutations profondes. Dans les deux romans, en harmonie avec leurs vastes dimensions, on retrouve le « souffle épique », une « tonalité éthique élevée »[11], proche du discours poétique.

On voit que les possibilités de rapprochement ne manquent pas. Comment expliquer alors le silence de la critique rollandienne ? D'abord, les fervents de *Jean-Christophe* ne sont pas forcément ceux de *Consuelo*. Et puis, et ce qui me semble autrement significatif, c'est la situation des deux auteurs face à la critique « officielle », laquelle, pour des raisons plus ou moins pareilles, a tout fait pour les ignorer ou parler d'eux « sans [les] connaître, ni [les] respecter »[12]. Cette « mise en quarantaine » pourrait fort bien expliquer l'absence de toutes tentatives d'apparenter les deux œuvres. L'hostilité d'un certain monde littéraire et universitaire est aussi la conséquence du fait que sa vie et son œuvre « dépassent singulièrement les limites de ce qu'on nomme traditionnellement la littérature »[13]. Toute l'œuvre est de « beauté éthique » bien plutôt qu'esthétique, ce qui est d'ailleurs affirmé par la nature du succès de *Jean-Christophe* : rien de moins littéraire au sens étroit du terme. Le motif fondamental du succès, d'après le témoignage des lecteurs, est que ce roman les a aidés à

[10] Introduction, *JC*, t. I, p. XV.
[11] J. ALBERTINI, *op. cit.*, p. 48. Rolland s'explique ainsi dans une lettre de 1912 : « Je n'ai pas voulu faire une œuvre réaliste. J'ai voulu partir du réalisme pour m'élever aux régions de la pensée pure. Le réalisme c'est la terre sur laquelle on pose ses pieds solidement, mais comme disait Beethoven : "Notre royaume est dans l'air !" » Cité par T. MOTYLOVA, *op. cit.*, p. 102.
[12] J. ALBERTINI, *op. cit.*, p. 9.
[13] J. ALBERTINI, *Ibid.*

vivre, leur a appris « le vrai sens de la vie »[14]. N'est-ce pas vrai, à toutes proportions gardées, dans le cas de George Sand aussi ?

À la question de savoir si Romain Rolland lui-même connaissait *Consuelo*, la réponse ne peut être qu'affirmative, même si les références explicites à George Sand et à son œuvre ne sont pas nombreuses et ne représentent la plupart du temps qu'un intérêt secondaire. D'une manière générale, il semble que Rolland l'estimait très peu. Je n'en veux pour preuve que ce fragment de lettre, à Sofia Bertolini, où il recommande à son amie la lecture de la « très intéressante correspondance » de Sand avec sa fille, publiée en 1905, dans la *Revue des Deux Mondes* :

> C'est Solange qui m'intéresse, non George Sand : elle est bien plus naturelle ; elle n'a pas cette hypocrisie que je ne puis m'empêcher de sentir dans toute la vie et l'œuvre de George Sand ; je n'aime pas qu'on parle de vertu, quand on vit sans vertu : qu'on parle comme on vit ; qu'on vive comme on parle ![15]

Il y a en revanche deux documents qui témoignent d'une attention toute particulière, du moins à certains aspects de l'œuvre sandienne. Le premier est une lettre à André Suarès, bien antérieure à celle qu'on vient de citer :

> Pendant ces jours de pluie, j'ai lu quelques romans : *Consuelo* de G. Sand, dont tant de gens me parlaient ; l'*Enfant de Volupté* de d'Annunzio, dont je n'avais vu que des fragments. [...] Quant à la bonne Sand, je n'avais presque rien lu d'elle ; on voit qu'elle écrit au courant de la plume, pour son plaisir, et non pour l'art ; cela ne se suit pas, et c'est terriblement romanesque ; des souterrains, des enlèvements, de l'occultisme, des gens qui se réincarnent pour expier leurs

[14] *Ibid*., p. 51-52.

[15] Lettre du 23 juillet 1905, dans *Chère Sofia*, Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini (1901-1908), *Cahiers Romain Rolland*, n° 10, Albin Michel, 1959, p. 228. Le jugement de Rolland, sévère, en rappelle bien d'autres... « Madame Sand avait aussi peu de nervosité qu'un ruminant ». *Le Cloître de la rue d'Ulm.* Journal de R. Rolland à l'ENS (1886-1889), *Cahiers Romain Rolland*, n° 4, Albin Michel, 1952, p. 95. Au sujet de Sand, voir aussi *Je commence à devenir dangereux.* Lettres de Romain Rolland à sa mère (1914-1916), *Cahiers Romain Rolland*, n° 20, Albin Michel, 1971, p. 230.

> péchés, tous les personnages historiques du XVIII[e] s. : Porpora, Haydn, Marie-Thérèse, Frédéric II, le baron de Trenck, Kaunitz, Métastase, etc. – et pourtant au milieu de ce fatras, toutes sortes de pensées intelligentes, et presque assez profondes, des remarques fines, amusantes, sans pédantisme, une connaissance après tout assez juste des deux plus grandes choses du monde : l'amour et le génie. Le fait est assez rare pour être noté. Il est vrai qu'elle en a aimé plusieurs. De jolies pages, et exactes, sur la musique. Le roman est vieilli ; mais la pensée est bien moderne[16].

Cette lettre, datée de 1895, est de cinq ans postérieure à la fameuse « révélation du Janicule » de mars 1890, quand « *Jean-Christophe* a été conçu »[17]. En août 1890, à Malwida von Meysenbug, il parle déjà de l'idée d'un roman musical dont « toutes les parties [...] seraient issues d'un même thème général et puissant, à la façon d'une symphonie, bâtie sur quelques notes exprimant un sentiment, qui se développe en tous les sens, grandit, triomphe, ou succombe, au cours de l'œuvre »[18]. En octobre de la même année, il a noté : « Assurément, je ferai le roman d'un Artiste seul, et vainqueur »[19].

Il semble donc évident que, pendant la longue gestation de *Jean-Christophe*, Romain Rolland devait encore se souvenir de la lecture de *Consuelo* et de ses premières impressions plutôt favorables.

L'autre document, qui prouve que la lecture de Sand n'était pas étrangère à la conception de *Jean-Christophe*, est une courte note, dans un dossier préparatoire, concernant l'amitié. Elle reproduit quatre phrases de Sand que Rolland a recopiées sans aucune référence[20]. Je

---

[16] Lettre du 8 août 1895. Copie sur original que M. Bernard Duchatelet a bien voulu me communiquer. Qu'il en soit remercié ici.

[17] *Mémoires et fragments du journal*, Albin Michel, 1956, p. 103-104.

[18] *Ibid*., p. 104.

[19] Cité par Bernard DUCHATELET, *op. cit*., p. 49.

[20] Les dossiers préparatoires sont conservés à la BnF. La feuille est emmagasinée avec la série « Amitié Jean-Christophe – Olivier », pour le volume *Dans la maison*. J'en dois la photocopie à M. Duchatelet. En voici le texte (les barres obliques séparent des paragraphes) : « L'amitié partage toutes les peines et non tous les plaisirs. » George Sand / C'est « un amphigouri de paroles, que toute amitié qui ne convient pas de son impudence. » (id.) / « Il faut toujours trouver que notre ami a raison, même dans les choses où nous aurions tort de l'imiter. » (id.) / « Eh bien, quand cela serait ? Du moment que c'est lui, c'est bien, cela m'est égal. » (id.)

suis parvenue à en identifier deux, extraites des belles pages d'*Histoire de ma vie*, consacrées à l'amitié avec Rollinat[21]. Dans *Jean-Christophe*, on retrouve d'ailleurs le même éloge hymnique de l'amitié[22].

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Rolland a inséré dans le texte de son roman un autre fragment d'*Histoire de ma vie*, dans un contexte valorisant, à propos du grand-père chéri de Christophe : « Il est, dit George Sand, des génies malheureux auxquels l'expression manque, qui emportent dans la tombe l'inconnu de leur méditation, comme disait un membre de cette grande famille de muets ou de bègues illustres : Geoffroy Saint-Hilaire »[23].

Si la part du romantisme dans l'écriture, comme dans l'esprit et la composition des romans de Rolland est indiscutable, les rapports de l'écrivain lui-même au romantisme ne sont pas sans ambiguïté. Alors qu'il reconnaît sa dette à l'égard de la pensée libérale de l'époque postrévolutionnaire, en général, et à l'égard de Michelet en particulier[24], en tant que fervent adepte d'une nouvelle littérature réaliste, il semble avoir eu honte d'avouer sa sympathie pour l'expression littéraire de la même pensée « résurrectionniste », exaltant les grands acteurs individuels. C'est ce qui se passe dans le cas de Hugo même, à qui pourtant il a rendu plusieurs fois hommage, non sans quelque ambiguïté, il est vrai.

Dans ses *Mémoires* par exemple, il évoque l'expérience qu'il a faite dans une école primaire où, pour intéresser et essayer de

[21] *OA*, t. II, p. 130.

[22] Un écho lointain du premier extrait, dans ce passage de *Dans la maison* : « J'ai un ami !... Douceur d'avoir trouvé une âme, où se blottir enfin [...]. Souffrir même avec lui... Ah ! même la souffrance est joie, pourvu qu'on soit ensemble ! » *JC*, t. II, p. 107.

[23] T. I, p. 29. Citation un peu tronquée, sans référence. Voir *OA*, t. I, p. 43. Dans le roman il y a encore deux allusions beaucoup moins importantes à Sand et dans un contexte plutôt dépréciatif : t. I, p. 672 et 729. Dans le second cas, par exemple, il s'agit d'une conversation mondaine dans un salon (*La Foire sur la Place*) : « Nul sentiment de valeur ; tout était sur le même plan. [...] Ils comparaient Ibsen à Dumas fils, Tolstoï à George Sand ; et naturellement, c'était pour montrer que la France avait tout inventé. »

[24] Cf., entre autres, son *Théâtre du peuple* (1903), ou *JC*, t. I, p. 819. Voir aussi, à ce sujet, l'Avant-propos d'André GEORGE, *Cloître de la rue d'Ulm*, p. IX-XII.

discipliner ses élèves par la force de l'*exemple*, il a eu l'intuition de leur lire *Les Misérables* :

> L'effet a dépassé ce que j'attendais. Dans ces classes remuantes [...] un silence frémissant s'établit ; [...] les yeux brillaient, les bouches avides happaient en jubilant la morale en action, que leur versait à pleins seaux le grand bavard, grisé de vertu sublime et de son énorme éloquence. [...] Je pris là des leçons sur l'art qui parle au peuple. Je ne les ai jamais suivies dans les romans que j'ai écrits. Mais il se peut qu'un tel exemple m'ait secrètement inspiré l'élan, pour écrire le *Jean-Christophe*, qu'en ce temps-là, je couvais[25].

Dans le roman, on retrouve une réflexion pareille du narrateur, au sujet d'un personnage, enfant du peuple, valorisé il est vrai mais montré plus tard comme une figure tragique, car dépassée dans son « magnifique héritage de l'idéalisme français »[26].

Rien ne montre mieux l'ambiguïté de l'attitude de Romain Rolland au romantisme (à la fois refus et affinité) que la manière dont il présente les rapports de son héros aux « grands Allemands, contre lesquels il s'acharnait », lesquels étaient pourtant « son sang, sa chair, son être le plus précieux ». Christophe, jeune encore, souffre de leurs « mensonges », de l'aveu de leurs « faiblesses », de leur « peur de regarder la vie en face », étant « incapables de voir les choses comme elles sont ». Le narrateur ne tarde pas à intervenir :

---

[25] *Op. cit.*, p. 242-243.

[26] T. II, p. 756. Voici un autre passage au sujet de la littérature et du peuple : « Ce qu'il faut aux âmes du peuple c'est la synthèse, des idées toutes faites, tant bien que mal, et plutôt mal que bien, mais qui mènent à l'action, des réalités grosses de vie et chargées d'électricité. De la littérature qu'Emmanuel connaissait, ce qui le toucha le plus, ce fut le pathos épique de Victor Hugo et la rhétorique fuligineuse de ces orateurs révolutionnaires, qu'il ne comprenait pas bien et qui, non plus que Hugo, ne se comprenaient pas toujours eux-mêmes. Le monde était pour lui, comme pour eux, non pas un assemblage cohérent de raisons ou de faits, mais un espace infini, noyé d'ombres et tremblant de lumière, où passaient dans la nuit de grands coups d'aile ensoleillée. » T. II, p. 478. Quant à l'effet profond des *Misérables*, voir aussi un personnage épisodique, une ouvrière, « qui couvait une ferveur religieuse pour un idéal confus de vérité, elle s'était usé les yeux à copier pendant la nuit, et parfois sans lumière, à la clarté de la lune, les *Misérables* de Hugo. » T. II, p. 671.

> Il avait tort. Grandeur et faiblesse appartiennent également à la race dont la pensée puissante et trouble roule comme le plus large fleuve de musique et de poésie, où l'Europe vienne boire. [...] Christophe en était arrivé à prendre en haine l'idéalisme. Il préférait à ce mensonge la brutalité franche. – Au fond, il était plus idéaliste que les autres, et il ne devait pas avoir de pires ennemis que ces réalistes brutaux, qu'il croyait préférer. Sa passion l'aveuglait .[27]

Il semble que, malgré tout, Romain Rolland, en élaborant sa conception de *Jean-Christophe*, a bien contracté une dette envers le romantisme en général et George Sand et *Consuelo* en particulier, dette qu'il a oubliée ou qu'il n'a pas cru nécessaire de reconnaître plus tard, comme en témoigne sa lettre du 12 août 1924, à Marcel Martinet[28]. C'est là un tout autre son de cloche :

> je me déclare incapable de vous suivre dans votre béguin pour Madame Sand. Je n'ai jamais pu avaler sa tisane que comme une pénitence. *Consuelo* me donne la nausée. Avoir eu Chopin tué sous soi, et n'en avoir extrait que cette fade décoction de musique. (Cé ! ça ! de la musique !) Cela ne se pardonne pas.

À quoi attribuer un tel emportement ? Serait-ce le désaveu d'une sympathie de jeunesse ? Influence de Tolstoï qui ne pouvait « souffrir » George Sand ? Dans ce jugement sans appel se dessine en filigrane la trace de quelque vague souvenir de l'article nécrologique de Zola, écrit en 1876 et repris en 1881 dans *Documents littéraires*, que Romain Rolland ne pouvait ignorer. Zola, faute d'une connaissance réelle de l'œuvre romanesque de Sand, à commencer par *Consuelo*, se contente de dire que, dans ce roman, on « retrouve les conversations sur la musique qu'elle dut avoir avec Frédéric Chopin. »[29]

Quoi qu'il en soit, l'esprit de *Consuelo* plane au-dessus de *Jean-Christophe*. S'agit-il de réminiscences plus ou moins inconscientes ? Peu importe. L'intertextualité, conçue dans un sens large, c'est-à-dire comme une réciprocité, permet de rapprocher des œuvres, sans qu'il

[27] T. I, p. 391-395.
[28] Extrait qui m'a été communiqué également par M. Duchatelet .
[29] *Œuvres complètes*, éd. Henri MITTERAND, Cercle du Livre précieux, t. 12, 1969, p. 404.

s'agisse entre elles d'influence proprement dite. Un texte antérieur peut être riche de virtualités qui s'exprimeront dans d'autres œuvres, venues longtemps après. Ces futurs dialogues que l'auteur ignore nécessairement, prolongent la vie de l'œuvre en la mettant sous un éclairage nouveau, en en élargissant et enrichissant le sens. Cela est surtout manifeste dans le cas d'œuvres épiques, nourries d'un vieux fonds d'imaginaire collectif et de traditions qui leur servent de références. Les frontières s'effacent, les textes s'interpénètrent ; ils perdent pour ainsi dire leur autonomie pour se fondre dans un troisième texte, la lecture. C'est ce qu'on peut éprouver à la lecture de *Jean-Christophe* : le roman cesse d'être un témoignage d'époque, les éléments de la pensée et de la spiritualité rollandienne apparaissant dans leur supra-temporalité[30]. Du même coup, *Consuelo* renaît par tout ce qu'il a de supra-temporel, exprimant les aspirations éternelles de l'Homme.

Sans vouloir ni pouvoir faire une analyse comparée approfondie, je me contente de mettre en parallèle certains aspects des deux textes, à commencer par les titres. L'effet héroïsant, bien connu, du titre-prénom est plus fort encore dans le cas des noms parlants, exprimant quelque chose d'essentiel à la fois du personnage et du message de l'œuvre. Le nom de Consuelo se passe de commentaire. Quant au double prénom de Jean-Christophe, qui connote l'idée de la Force et de la Bonté, il nous rappelle inévitablement la place privilégiée qu'avait le disciple préféré du Christ dans la pensée sandienne[31]. Bernard Duchatelet, à propos du problème d'onomastique, après avoir rappelé que, chez le héros de Rolland, la Force est d'abord synonyme de violence et de brutalité, se demande :

---

[30] Cf. Gerhard SCHEWE, « La Modernité de *Jean-Christophe* », dans *Permanence et pluralité de Romain Rolland*, actes du colloque tenu à Clamecy, 22-24 sept. 1994. Conseil général de la Nièvre, 1995, p. 139.

[31] Voir le chapitre XXXI de la *Comtesse de Rudolstadt* [dorénavant *CR*] ou *Spiridion*. Rappelons ici que, dans l'épilogue de la *CR*, il est question d'un prince mystérieux qui « servit de point de ralliement et de moteur principal à la conspiration sociale et philosophique des Invisibles » qui lui donnaient le nom symbolique de « Christophore, *porte-Christ*, ou peut-être bien Chrysostôme, *bouche d'or*. » *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1983, t. III, Épilogue, p. 418.

> Pourquoi Romain Rolland prénomme-t-il presque toujours son héros : Christophe, et très rarement : Jean-Christophe, seulement à la fin ? Son héros doit maîtriser ses passions et dominer la vie avant d'atteindre à l'harmonie et à la sérénité ; alors, il mérite son double prénom. L'Hymne à la Joie, qui réconcilie Force et Bonté n'est qu'un aboutissement ultime.[32]

La quête de Consuelo n'aboutit-elle, à son tour, à une telle maîtrise de la vie et de soi ?

Jean-Christophe n'est certes pas la « douce Consuelo ». Le héros de Rolland est quasi titanesque, ardent et violent par tempérament, unissant en lui bien des extrêmes. Les deux personnages ont cependant en commun d'autres qualités, comme la simplicité, un certain ascétisme moral, un « besoin passionné de pureté, l'horreur de toute souillure »[33]. Ils sont les enfants de la Nature, et procèdent bien plutôt par l'intuition que par leur intellect. Consuelo, comme Christophe, est « éclairée par le cœur avant de l'être par le cerveau »[34]. Les deux personnages incarnent ce type de héros dont Rolland a donné la définition dans l'introduction de sa *Vie de Beethoven* et qu'il commente ainsi dans celle de *Jean-Christophe* :

> Je refuse ce titre « à ceux qui ont triomphé par la pensée ou par la force. J'appelle héros, seuls, ceux qui furent grands par le cœur ». Élargissons ce mot ! « Le cœur » n'est pas seulement la région de la sensibilité ; j'entends par là le vaste royaume de la vie intérieure. Le héros qui en dispose et s'appuie sur ces forces élémentaires, est de taille à tenir tête à un monde d'ennemis.
> Le modèle de Beethoven s'est naturellement offert à moi, dans la première idée que j'eus de mon héros, car dans le monde moderne et dans les peuples d'Occident, Beethoven est un des artistes excep-

[32] *Op. cit.*, p. 129.
[33] *JC*, t. I, p. 797.
[34] *CR*, t. III, chap. XXVIII, p. 279. Rappelons ici un passage de *Teverino* [1845] : « Le véritable artiste est celui qui a le sentiment de la vie, qui obéit à l'inspiration sans raisonner, et qui aime tout ce qui est beau sans former des catégories » (Calmann Lévy, 1887, p. 116). Cf. aussi la fin d'« À propos de *Lélia* et de *Valentine* » (préface aux *Romans et nouvelles*, 1834) : « sentir vaut mieux que savoir » (*QAL*, prés. par Henriette BESSIS et Janis GLASGOW, Des femmes, 1991, p. 78.). Pour Jean-Christophe, voir, entre autres, t. II, p. 124-125.

> tionnels qui ont uni au génie créateur, maître d'un immense empire intérieur, le génie du cœur fraternel à tous les humains[35].

Rappelons enfin un détail apparemment insignifiant mais non moins significatif : celui de la laideur physique et de la beauté morale. Christophe découvre très tôt sa laideur, mais il ne la considère que comme « l'enveloppe, la figure d'un jour ». Il pressent qu'elle « n'est pas son Être »[36]. Cela n'empêche que, dans certains moments, lui aussi, pareil à Consuelo, devient attirant, voire séduisant, grâce à la puissance de l'art et la grandeur du cœur.

Conformément au modèle du roman de formation, les héros traversent toutes sortes d'épreuves, apprennent la vie, avec ses luttes, ses souffrances et ses joies, le Bien et le Mal, découvrent l'amitié et l'amour, subissent diverses tentations, celle, entre autres, de la sensualité, dont tous les deux refusent d'être l'esclave[37], comme ils refusent tout autre asservissement. Les deux histoires se résument, en fin de compte, en une prise de conscience progressive, parallèle à l'élévation à la fois professionnelle et morale des héros.

L'idée de l'art pour l'art est aussi étrangère à Rolland qu'à George Sand. Christophe, dans *La Foire sur la Place*, est écœuré du formalisme des critiques : « Le métier seul vous intéresse ? Pourvu que ça soit de l'ouvrage bien fait, cela vous est égal ce que l'ouvrage veut dire ?... Pauvre homme ! » La musique doit avoir une mission, une mission morale salvatrice :

> La musique ne suffit pas à un musicien : ce n'est pas ainsi qu'il arrivera à dominer le siècle et à s'élever au-dessus du néant... La vie ! Toute la vie ! Tout voir et tout connaître. Aimer, chercher, étreindre la vérité ![38]

---

[35] T. I, p. XV. Quant à Beethoven, vu par George Sand, voir la XI[e] des *Lettres d'un voyageur* (à Meyerbeer), *OA*, t. II, p. 923.

[36] T. I, p. 146. La laideur de Christophe est « puissante » (t. I, p. 768).

[37] Rapport de Consuelo à Anzoleto et à Liverani. Voir surtout *CR*, t. III, chap. XXX, p. 301. Quant à Jean-Christophe, rappelons sa relation orageuse avec Anna. Voir tout particulièrement t. II, p. 462-463 et 586-587.

[38] *JC*, t. I, p. 702. Rappelons ici ces mots dans *Adriani* [1854] : « L'art, c'est la soif du tout ». Calmann Lévy, 1894, p. 78.

Il pense que l'artiste « n'a pas le droit de se tenir à l'écart, tant qu'il peut venir en aide à d'autres »[39]. L'art, en répandant « la force et la joie », a le pouvoir de consoler les humains. Les paroles d'Olivier, ami de Christophe, au moment où il se demande comment on peut être heureux « quand on voit tant de souffrance »[40], répondent à celles de Consuelo qui, au terme de son initiation, refuse toute possibilité de bonheur individuel[41].

L'artiste doit donc servir et pour pouvoir s'acquitter de cette tâche, il a besoin avant tout de santé morale. Christophe, en haine de la prostitution de l'esprit, ne voit qu'un seul remède : « Être sain, tout est là »[42]. Une de ses amies, artiste elle-même, doit sa supériorité sur les autres à « son robuste équilibre physique et moral »[43], équilibre auquel vont atteindre et Consuelo et Christophe, au bout de leurs parcours[44].

Le héros de Rolland ne veut pas d'une musique qui soit un « monologue », une « parole pour soi seul », il veut qu'elle soit une « communion avec les hommes »[45]. Aussi, dans les deux romans, la musique est-elle bien plus qu'un thème littéraire : elle est l'expression d'une philosophie et d'une esthétique sociale[46]. Pour Christophe, la musique est une « langue naturelle de l'âme »[47], qui relie les hommes

---

[39] *JC*, t. II, p. 662. Christophe s'adresse ici à Grazia, la compagne idéale qui, par sa sérénité, sa force, par la franchise de son amitié amoureuse, n'est pas sans rappeler la figure de Consuelo.

[40] T. II, p. 441. Christophe et Olivier sont des personnages complémentaires, comme Consuelo et Albert, « une âme en deux personnes » (*CR*, t. III, « Épilogue », p. 418.)

[41] « Non, non, pas d'amour, pas d'hyménée, plus de liberté, plus de bonheur, plus de gloire, plus d'art, plus rien pour moi, si je dois faire souffrir le dernier d'entre mes semblables ! » (*CR*, t. III, chap. XL, p. 396.)

[42] T. I, p. 718.

[43] T. II, p. 313.

[44] Si George Sand voit pendant longtemps en Liszt l'incarnation de l'artiste idéal, c'est, d'une part, parce qu'il est un Voyageur, un Vagabond de génie, un être libre et, de l'autre, parce qu'il est « un être sain et fort – rien de morbide en lui [...] La vie passe en lui, ardente, intense, féconde » (Madeleine L'HOPITAL, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Boivin et C^{ie}, 1946, p. 109).

[45] T. II, p. 319.

[46] Cf. l'Introduction de Léon GUICHARD, dans *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Classiques Garnier, 1959, t. I, p. XLIV.

[47] T. I, p. 684. Rappelons à ce propos les *Sept cordes de la Lyre*, où la musique est « langue universelle », celle de l'infini.

entre eux, comme le monde à l'idéal. Pour Albert, chez Sand, la musique est un « langage divin » qui dit « tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé ». La musique (ou le chant) dit tout ce que la bouche « refuse de consolation et d'encouragement dans le cours ordinaire de la vie »[48]. La musique est révélation, un puissant moyen d'unir les âmes.

Les deux personnages, dans leur vie pour ainsi dire ordinaire, sont aussi doués de ce pouvoir magique : par quelque émanation de leur personnalité, à laquelle, bien sûr, l'art n'est pas étranger, ils finissent par consoler et réunir ceux qu'ils rencontrent. Sous l'influence bienfaisante de Consuelo, tous éprouvent « un bien-être moral » dont la « douceur les remplit comme d'une vie nouvelle »[49]. Quant à Christophe, il finit par réconcilier les locataires de sa maison et il éveille à la vie et à l'amour un « cœur desséché », car, dans sa mansarde, brûle « un foyer de puissante humanité » dont les rayons pénètrent lentement toute la maison[50].

Les héros ne font d'ailleurs d'autre chose que de réaliser dans la fiction ce que leurs auteurs se sont proposé pour eux-mêmes. Aux yeux de Sand, l'écrivain est un *traducteur*, un *passeur* qui circule entre ciel et terre, entre les hommes et les cultures, comme l'a si bien montré Cam-Thi Doan Poisson[51]. Romain Rolland, de son côté, déclare d'être un « passage de l'une à l'autre rive » et d'avoir pour rôle principal « de comprendre et d'éclairer, – d'être une sorte d'arche qui relie les esprits des hommes et des femmes, des peuples et des races ». D'où les images de *pont* et de *passage*, de Rivière et de Mer qui ne sont pas pour lui de simples métaphores : « ce sont les voix du Fleuve intérieur »[52].

---

[48] *C*, t. I, chap. LI, p. 384. Dans la VII[e] des *Lettres d'un voyageur* (à Liszt) : « Oui, la musique, c'est la prière, c'est la foi, c'est l'amitié... », *OA*, t. II, p. 818.
[49] T. I, p. 243.
[50] T. II, p. 239. Voir aussi t. II, p. 216.
[51] Cf. *Poétique de la mobilité*, Amsterdam-Atlanta, GA 2000, p. 233-239.
[52] Cité par Jean-Bertrand BARRÈRE, *Romain Rolland par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1955, p. 70-71. Voir aussi la lettre de Rolland (octobre 1912) à Gaston Thiesson : « Ce n'est pas parce qu'on représente des gueux et des crétins qu'on sera un artiste "populaire" (au bon sens du mot). C'est seulement si

La conception unitaire du monde, celle de l'Harmonie universelle, est au cœur de la pensée des deux écrivains. La musique en est l'une des expressions, sinon la plus authentique. Nature et musique vont ensemble comme dans l'épisode du jardin du chanoine[53]. D'après le témoignage d'une note de jeunesse de Rolland, son sens de la musique est né, d'abord et par-dessus tout, de la nature : de « la musique des bois, des monts, des plaines ».

> Les herbes et les plantes dégagent une harmonie que notre corps inconsciemment boit et perçoit, comme les millions de vagues séparées de l'océan, dont parle Leibniz... Tout est musique. Tout vibre, jusqu'à la pierre. L'univers entier est un son, immense, unique, d'où éclate, comme une grenade mûre, des millions d'harmoniques[54].

Cette expérience décisive se trouve transposée dans la fiction, dès le début du roman, où le petit Christophe, initié à ces secrets par son oncle, écoute les « instruments innombrables de la symphonie de la nuit », tout émerveillé, le « cœur gonflé de tendresse et de chagrin »[55].

Il va sans dire que dans une telle conception de l'existence l'amour et la foi ont leur part ; la foi comportant nécessairement une vision d'avenir, tandis que l'amour, conformément à une croyance ancestrale

---

l'on va jusqu'au fond universel des âmes, et si l'on parle une langue du cœur, qui peut être comprise de tous ». *Cahiers Romain Rolland*, n° 17, p. 110.

[53] *C*, t. II, chap. LXXVIII, p. 131-132. Cf. à ce sujet, Béatrice DIDIER, « Langage musical et langage romanesque » dans *George Sand écrivain*, PUF, « Écrivains », 1998, p. 261-274. Rappelons ici un passage de l'autobiographie, où Sand évoque un souvenir d'enfance, lié à la fois à un son de musique et à la vue d'un fragment du ciel, quand elle comprenait « vaguement l'harmonie des choses extérieures », ravie à la fois « par la musique et par la beauté du ciel ». *OA*, t. I, p. 547. Voir à ce sujet, Madeleine L'HOPITAL, *op. cit.*, p. 23.

[54] *Mémoires et fragments du journal*, éd. citée, p. 25.

[55] *JC*, t. I, p. 93 et 94. Cette expérience marque Christophe pour toute sa vie. L'harmonie du monde avec, au cœur, la musique, lui reste une évidence : « L'air, la mer et la terre : symphonie du soleil ! [...] Musique des couleurs. Tout est musique, tout chante. [...] Christophe ne pensait à rien. Il était dans la béatitude », lit-on vers la fin du roman. T. II, p. 624. La découverte de l'harmonie du monde est d'ailleurs étroitement liée dans le roman à la première rencontre avec la musique populaire. Celle-ci, tout comme chez Sand, est l'expression immédiate, spontanée de la nature, participant, mieux que tout, à l'âme universelle.

dont l'origine remonte à l'antiquité, constitue ce principe vivifiant qui garantit le bon fonctionnement de la création. Ce qui se dégage finalement de toute cette vision du monde et de l'homme, c'est une sorte de religion de la vie qui tourne pour ainsi dire à sa propre transcendance.

On me dispensera de recourir ici, pour les besoins de la démonstration, à la méthode de la citation, tant les deux textes abondent, sous ce rapport, en commentaires de toutes sortes, le plus souvent explicites. Rappelons pourtant la pensée emblématique de Sand, si présente dans sa maturité surtout : sortir de soi pour se dissoudre dans la Nature, dans le monde environnant, dans la vie des Autres[56]. Dans le message final de *Consuelo*, on devine déjà la postulation de cette philosophie qu'on retrouve dans les paroles de Christophe s'adressant ainsi à son ami, plongé dans le désespoir : « La vie est ailleurs. Va, ouvre-lui tes portes. Insensé, qui t'enfermes dans ta maison en ruines ! Sors de toi. Il est d'autres demeures », et, un peu plus loin : « le meilleur de soi est en dehors de soi »[57]. Le spinozisme et le panthéisme de Rolland, « le goût de la raison mais surtout du cœur, forment un mélange où l'on trouve d'abord sa passion de vivre et d'aimer » et cela dès sa jeunesse, dès *Credo quia verum*[58]. Pour ce qui est de cette religion de la vie que nous venons d'évoquer, c'est elle qui finalement alimente les séquences de clôture des deux romans – à caractère essentiellement ouvert –, tout en faisant ressortir leur profonde parenté spirituelle.

On se rappelle la scène finale de *Consuelo* : l'héroïne, entourée de sa famille, prend un « chemin sablé d'or », le « chemin *sans maître* de la forêt ». Tous les éléments de cette scène, tout particulièrement les signes locatifs, mettent en relief la joie d'une foi et d'une mission sociale et artistique définitivement retrouvée. La valeur symbolique du départ est soulignée, de façon redondante, par les commentaires de la

[56] Voir, entre autres, la lettre du 14 juin 1867, à Flaubert, *Corr.*, t. XX, p. 432-433 ; « À Charles Edmond I », publié dans *Le Temps*, en août 1871, repris dans *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873. (Réédition : *Impressions et souvenirs*, éd. Ève SOURIAN, Des femmes, 2005.)

[57] T. II, p. 601 et 735.

[58] Cf. L'avant-propos d'André GEORGE, *Cloître de la rue d'Ulm*, p. XV. Voir aussi la lettre de la Pentecôte 1887, à Tolstoï, *ibid.*, p. 156-157.

lettre dont le destinataire est invité à se tenir prêt au « voyage sans repos », car « la vie est un voyage qui a la vie pour but, et non la mort, comme on le dit dans un sens matériel et grossier ». La dernière image qu'on garde de Consuelo, est celle d'une femme portant son enfant sur son épaule robuste[59].

À la fin de *Jean-Christophe*, le héros termine son existence terrestre, sa mort cependant n'en est pas une : elle est bien plutôt une renaissance, comme explique Rolland lui-même dans son introduction : « la fin de *Jean-Christophe* n'est pas une fin : c'est une étape. *Jean-Christophe* ne finit point. Sa mort même n'est qu'un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel... » Le dernier mot de Christophe agonisant : « Un jour, je renaîtrai, pour de nouveaux combats. » Il meurt serein, le cœur plein d'amour pour la vie qui lui apparaît, à travers sa fenêtre, sous l'image d'une branche d'arbre dont les bourgeons sont prêts à éclater... Il songe « qu'il en est toujours ainsi, que jamais ne tarit la joie puissante de vivre »[60]. Dans le bref épilogue allégorique, la figure de *saint Christophe* rappelle singulièrement celle de Consuelo. On le voit traverser le fleuve, « son corps aux membres athlétiques émerge au-dessus des eaux » et sur son épaule il porte l'Enfant, qui n'est autre que « le jour qui va naître », la nouvelle journée du monde, la Vie éternelle[61].

C'est ainsi que s'établit entre deux romans, que sépare plus d'un demi-siècle, un dialogue qui, au-delà de toutes contingences, semble les unir, comme des œuvres jumelles.

---

[59] *CR*, t. III, « Lettre de Philon », p. 467.

[60] T. II, p. 773 et 769.

[61] T. II, p. 773-774. Dans le cas de Christophe aussi, on a affaire à ce « dépouillement d'identité » dont Christine PLANTÉ a parlé lors du colloque à propos de Consuelo (« Le chemin, l'errance, la construction romanesque », in *Lectures de* Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, sous la dir. de Michèle HECQUET et Christine PLANTÉ, « Littérature et idéologies », Presses Universitaires de Lyon, 2004). Au bout de leurs parcours, les deux personnages finissent par acquérir une « identité universelle » (remarque de Pierre LAFORGUE au sujet d'Albert, également lors du colloque sur *Consuelo*. Voir « "La nuit des siècles", ou généalogie, histoire et identité dans *Consuelo* », *ibid*.).

Les éducatrices de George Sand

La question de l'éducation, inséparable de la question sociale, est omniprésente dans l'œuvre sandienne. Il suffit de lire les premiers livres d'*Histoire de ma vie* pour en mesurer l'importance dans l'expérience personnelle d'abord, dans la pensée de l'auteur ensuite.

En dressant un bilan pour son propre compte, elle en dénonce la stérilité, cependant sa critique dépasse largement le domaine du personnel. C'est que, avec son précepteur, comme elle le dit non sans humour, ils ont parlé de tout, sauf de l'essentiel : le « mystère de la génération », la « fonction des sexes » étaient toujours passés sous silence[1]. Ce n'est pas le cas de Lélia qui, en se chargeant de sa propre éducation, étudie justement « le mystère » des « reproductions animales et végétales » et constate les effets bénéfiques de cette étude :

> L'examen, qui détruit tant de croyances, fait jaillir aussi des croyances nouvelles avec la lumière. L'étude m'avait révélé des trésors, en même temps qu'elle m'avait enlevé des illusions. Mon cœur, loin d'être appauvri, était donc renouvelé.[2]

En bonne lectrice de Montaigne, George Sand se plaint de l'absence de toute éducation philosophique et de théorie morale :

> Savoir pour savoir, voilà [...] toute la moralité de l'éducation qui m'était donnée. Il n'était pas question de s'instruire pour se rendre meilleur, plus heureux ou plus sage.[3]

---

[1] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. I, p. 774.

[2] *Lélia*, (éd. 1839), texte établi, présenté et annoté par Béatrice DIDIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, t. I, p. 179. Voir aussi, beaucoup plus tard, le cas de Constance Verrier (1859) qui doit sa sérénité à la fois intellectuelle et morale aux études sérieuses qu'elle a faites, ayant appris, « de vingt à vingt-cinq ans, ce que les filles sont censées ignorer » (*Constance Verrier*, Michel Lévy, 1863, p. 240).

[3] *OA*, I**,** 801.

Les personnages féminins sont très souvent présentés dans les romans comme victimes de leur mauvaise éducation, claustrale ou non ; une éducation qui ne donne aux élèves qu'« une de ces niaises innocences » qui nuisent souvent au bonheur de toute la vie[4]. L'ignorance est donc source de malheurs : sans le développement de l'intelligence, il n'y a pas d'élévation morale, comme il n'y a pas d'affranchissement non plus[5].

Or, dans les romans de Sand, aider, soutenir, éduquer son semblable apparaît comme à la fois un devoir et un besoin intérieur : d'où ces innombrables variétés de situations « pédagogiques », de rapports élève/éducateur qui, dans la plupart des cas, sont des rapports particulièrement dynamiques où sujet et objet changent souvent de place dans la dialectique de l'éducation sandienne.

Ce qui frappe dans ces histoires romanesques, c'est que la situation pédagogique y est pour ainsi dire renversée : à une époque où la jeune fille est peu et mal éduquée, c'est elle qu'on trouve plus d'une fois dans un rôle d'éducateur, sans que l'état réel de l'éducation féminine y soit jamais escamoté. L'une des premières grandes éducatrices, la Lélia de 1839, veut justement combler une lacune : s'occuper de l'instruction des filles pour changer cet état de choses qui veut que « l'existence de la femme disparaisse, absorbée par celle de l'homme » (*Lélia*, II, 83). Elle veut exister et veut que les autres femmes puissent exister à leur tour (II, 136).

Ce qui signifie, entre autres, que la femme va désormais s'efforcer d'affirmer ce besoin d'autonomie par le refus, le plus souvent clairement exprimé, de certains types de comportement que l'on attendait alors de toute femme bien élevée, comme par exemple le

[4] *La Marquise*, in *Nouvelles* de George Sand, éd. Ève SOURIAN, Des Femmes, 1986, p. 49. Voir aussi *Indiana*, *Valentine* (Valentine et Athénaïs), *Jacques* (Fernande). Dans les premiers romans d'ailleurs, le savoir est surtout du côté des hommes qui jouent ainsi un rôle d'éducateur auprès des femmes. C'est ainsi, par exemple, dans *Indiana*, *Valentine* ou *Jacques* : Ralph, Valentin et Jacques ont pour élèves Indiana, Athénaïs et Fernande. Il y a des éducateurs qui échouent, comme André, cette « âme débile » qui ne sait « rien d'utile ». *André*, éd. Huguette BURINE et Michel GILOT, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, p. 119 et 173.

[5] Voir *Lélia*, tout particulièrement : t. II, p. 22, 60, 83, 97, 118. Lélia y parle de la femme comme victime de l'éducation première.

goût des travaux d'aiguilles, lequel suscite ce commentaire à propos de l'héroïne de *Mauprat* :

> Edmée n'aimait pas les travaux d'aiguilles ; elle avait l'esprit trop sérieux pour attacher de l'importance à l'effet d'une nuance à côté d'une nuance et à la régularité d'un point pressé contre un autre point. D'ailleurs elle avait le sang impétueux ; et quand son esprit n'était pas absorbé par le travail de l'intelligence, il lui fallait de l'exercice et le grand air.

Et si, dans certaines situations, elle a dû s'adonner à ces occupations féminines, elle les considérait comme les « amusements de la captivité »[6]. Si savoir tricoter, coudre ou filer, faire donc un travail utile est en général un signe positif, la broderie semble plutôt dévalorisée, comme dans *Pauline* :

> Elle se livrait à un ouvrage classique, ennuyeux, odieux à toute organisation pensante : elle faisait de très petits points réguliers avec une aiguille imperceptible sur un morceau de batiste dont elle comptait la trame fil par fil.[7]

L'éducatrice est le plus souvent une jeune fille amoureuse, guide et initiatrice de son amant. L'élève est à peu près du même âge que l'éducatrice. La signification d'un tel cas de figure à l'époque romantique, et, tout particulièrement dans le roman sandien, paraît claire. Il s'agit d'une « mise en personnage » du ministère spirituel de la femme, de la grande illusion du temps qui rêvait la régénération de la

---

[6] *Mauprat*, texte établi, annoté et commenté par Claude SICARD, Garnier-Flammarion, 1969, p. 204. Gilberte, dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, en parlant de ce qu'on lui a enseigné au couvent, qualifie les broderies et les dessins de « niaiseries » et veut apprendre des choses utiles : filer, tricoter, coudre (éd. Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 46). Voir aussi *Gabriel*, éd. Janis GLASGOW, Des Femmes, 1988, p. 110, 129-130. Isabelle HOOG NAGINSKI, en réfléchissant sur les différentes carences des biographies sur Sand, rappelle aussi combien Sand « se moque de l'absurde dichotomie aiguille/plume dans ses romans et, ce faisant, à quel point elle tente de libérer ses héroïnes de ces codes sociaux restrictifs. » (« George Sand, romancière Phénix, ou Résurrection de la femme-auteur », *Revue des Sciences Humaines*, 3/ 2001, n° 263, p. 212.)

[7] *Nouvelles*, éd. citée, p. 343.

société par la femme, par les valeurs féminines. En paraphrasant la si juste remarque de Michèle Hecquet, faite à propos des héros populaires, on pourrait dire que, par la mise en scène de telles éducatrices, Sand donne visibilité et voix à celles qui « occupent les places où l'on n'est pas supposé penser, où l'on est "bête" »[8].

Or, ces jeunes filles ne sont pas bêtes, elles sont au contraire intelligentes, ont des connaissances, mais qu'elles ont acquises presque toujours toutes seules, grâce à leur propre volonté et persévérance. Edmée « s'était formée à peu près seule » *(Mauprat,* 116), comme Yseult à qui son grand-père prodiguait « tous les moyens de s'instruire »[9] mais sans 1'orienter aucunement. Elles parlent, argumentent et discutent : elles ont l'art de la parole, comme la première éducatrice, Lélia, qui meurt encore persécutée mais préfigure toutes celles qui viendront après elle :

> Lélia était la première femme qu'on eût entendue parler avec clarté et élégance sur des matières abstraites, et l'intelligence des femmes qui l'écoutaient s'ouvrait à un monde nouveau. Lélia savait les amener à ses idées sans effaroucher leurs préjugés et sans mettre leur dévotion en méfiance (II, p. 118).

Ces jeunes filles qui ont le don de la persuasion, nourrissent l'ambition d'élever l'autre à la fois intellectuellement et moralement, ou même de « civiliser des barbares », comme cela arrive dans *Mauprat (*161). Les lecteurs pressés de ces romans risquent de ne voir dans les éducatrices qu'autant de personnifications conventionnelles et pour ainsi dire prématurées de l'archétype de la « Mère institutrice », image forgée par les hommes pour sécuriser un certain ordre établi qu'ils souhaitent maintenir[10]. Rousseau, que bien d'autres devaient suivre sur ce point, déclarait dans l'*Émile* :

---

[8] *Poétique de la parabole,* Klincksieck, 1992, p. 16. Rappelons ici que la marquise de R ..., en parlant de sa jeunesse, se dit justement « bête » (*La Marquise,* in *Nouvelles,* éd. citée, p. 49).

[9] *Le Compagnon du Tour de France*, texte établi, présenté et annoté par René BOURGEOIS, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 260.

[10] Cf. Françoise MAYEUR, *L'Éducation des filles en France au XIX^e^ siècle,* Hachette, 1979, p. 31 et Yvonne KNIBIEHLER, *Les pères aussi ont une histoire ...,* Hachette, 1987, p. 266.

> ,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 l'enfance.[11]

Or, bien que l'esprit de Jean-Jacques plane au-dessus de l'univers sandien, les héroïnes qui, « imbue[s] de l'*Émile* » (*Mauprat*, 152), mettent ou croient mettre en pratique les idées pédagogiques du philosophe, dépassent plus d'une fois leur maître, en refusant notamment l'idée qu'il se fait de l'éducation de Sophie.

Ces jeunes filles dispensent avant tout une éducation morale, mais aussi une instruction au sens propre du terme (directement ou par personne interposée), car elles sont plus ou moins instruites et, de toute façon, plus instruites que leurs partenaires qui doivent faire des efforts pour être dignes d'elles[12]. Si ces éducatrices sont dévouées à leurs élèves (et comment ne le seraient-elles pas puisqu'elles sont amoureuses), leur dévouement – qui est plutôt disponibilité, ouverture d'esprit et écoute de l'autre – n'a rien à voir avec la soumission. Comme Lélia, elles enseignent, bien au contraire, *la fierté (Lélia*, II, 135). Edmée par exemple, que Sand a imaginée de nature aussi violente (donc *virile*) que son amoureux, s'exprime ainsi :

> J'ai lu *la Nouvelle Héloïse*, et j'ai beaucoup pleuré. Mais, par la raison que je suis une Mauprat et que j'ai un inflexible orgueil, je ne souffrirai jamais la tyrannie de l'homme, pas plus que la violence d'un amant que le soufflet d'un mari.[13]

---

[11] *Émile ou de l'éducation*, éd. François et Pierre RICHARD, Éd. Garnier Frères, 1964, Livre V, p. 455.

[12] Bernard dans *Mauprat*, Pierre dans le *Compagnon du Tour de France*, Jean de la Roche dans le roman éponyme ou Abel dans *Malgrétout*.

[13] *Mauprat*, p. 141. George Sand ne manque pas de montrer les conséquences en fin de compte subversives d'un tel esprit d'indépendance et de souveraineté. Rappelons à ce propos la réaction du comte de Villepreux quand Yseult lui dit son intention d'épouser un ouvrier. L'idylle entre père et fille cesse dès que celle-ci veut faire valoir des désirs et des intérêts différents. Rappelons aussi le cas de Gabriel (1839) qui, finalement, ne réussit pas à imposer ses principes, c'est-à-dire à se faire accepter en tant que femme dotée de qualités masculines : « on a voulu que j'en fisse un homme – dit d'elle son précepteur ; je n'ai que trop bien réussi. Jamais elle ne

Si différentes de la rêveuse Indiana, qui se contente, elle, d'attendre désespérément un libérateur, ces éducatrices, travaillent à leur affranchissement, comme à celui de leurs élèves, car elles savent qu'il n'y a pas plusieurs libertés, qu'il n'y en a qu'une seule, celle dont l'homme et la femme doivent bénéficier à part égale. D'où l'enjeu principal de leur entreprise d'éducatrice : établir avec l'autre des rapports égalitaires.

Il y a, bien entendu, des éducatrices plus « ordinaires », mères de famille, sœurs aînées ou gouvernantes, images plus classiques de l'éducation maternelle. Ainsi Laurence dans *Pauline* (1839) qui consacre à l'éducation de ses deux sœurs « ses plus douces heures de liberté », ses sœurs étant aussi ses filles « car elle [assure] leur bien-être à la sueur de son noble front »[14].

Dans la fable proprement dite des romans, l'activité des héroïnes se limite essentiellement à la sphère privée : c'est le terrain d'application des sentiments généreux. Mais il va de soi que l'effort éducatif vise bien plus que le perfectionnement et le bonheur individuel : son objectif se veut essentiellement collectif et social.

Les éducatrices font leur apparition à un tournant de l'évolution sandienne (dû entre autre à l'influence de Leroux). La rêverie et le désespoir cèdent la place à une foi fervente. Si ces jeunes filles prennent en charge l'éducation de l'homme, c'est qu'elles n'acceptent plus la fatalité du malheur. Elles sont convaincues que l'homme est perfectible et que le bonheur est possible.

L'éducatrice sandienne, qu'elle soit noble, fille du peuple ou jeune bourgeoise, se définit avant tout par le refus de la résignation. Elle a du courage et surtout une force morale extraordinaire qui ne la quittent pratiquement jamais : à la fin de leur histoire, Edmée parlera ainsi à Bernard : « ... nous eussions été perdus si, tel que tu étais dans ce

souffrira un maître » (*Gabriel*, p. 185-186). Sa révolte n'est pas tolérée : son grand-père la fait assassiner.

[14] *Nouvelles*, éd. cit., p. 378-79. Voir aussi la mère de Simon, « sainte femme », « illettrée sublime » dans *Simon* (1836) ; Isidora, la courtisane convertie et devenue mère adoptive (*Isidora*, 1845) ; Lucrezia Floriani (1846) auprès de ses enfants, Madeleine dans *François le Champi* (1847) ou la petite Fadette auprès de son petit frère. Quant au problème de l'homme-enfant, voir *l'Introduction* de Béatrice DIDIER à *Lélia* (éd. citée, t. I, p. 36-37).

temps-là, je n'avais pas eu de la raison et de la force pour nous deux » (*Mauprat,* 309).

Un certain idyllisme n'est pas bien sûr étranger à ces histoires, mais rien n'est facilement accordé aux personnages, bien au contraire. L'éducation est tâche délicate et difficile qui risque de ne jamais être achevée. Ces histoires montrent en plus que Sand, malgré sa foi apparemment absolue dans la toute-puissance de l'éducation, y voyait surtout une recherche du possible. Dans les dernières pages de *Mauprat,* le vieux Bernard s'adresse ainsi à ses interlocuteurs :

> L'homme ne naît pas méchant ; il ne naît pas bon non plus, comme l'entend Jean-Jacques Rousseau. [...] L'homme naît avec plus ou moins de passions, [...] avec plus ou moins d'aptitude pour en tirer un bon ou un mauvais parti dans la société. Mais l'éducation peut et doit trouver remède à tout ; là est le grand problème à résoudre, c'est de trouver l'éducation qui convient à chaque être en particulier (314).

Certains passages d'*Histoire de ma vie,* où Sand expose des idées semblables, montrent plus clairement qu'elle ne mettait pas en question l'importance de l'hérédité. Elle y parle de « l'éducabilité » et de « la sauvagerie de nos instincts » comme d'« un héritage qu'il ne nous appartient pas de refuser ». Elle n'admet cependant pas « le mal éternel, le mal en tant que principe fatal », car, comme elle dit,

> le progrès n'est point enchaîné par le genre de fatalité que j'admets. C'est une fatalité toujours modifiable, toujours modifiée, excellente et sublime parfois.[15].

C'est cette confiance en la perfectibilité qui soutient les éducatrices dont les modèles les plus achevés, Edmée, Yseult et Consuelo figurent dans les romans des années 30-40. Dans tous les cas, l'éducation est à la fois morale et sociale dans la mesure où, comme on lit dans *Histoire de ma vie,* « toute morale implique une idée de société » (*OA,* I, 536), idée qui est constamment présente et sous de multiples formes. Les

[15] *OA,* I, p. 26. Dans quelques romans plutôt tardifs, Sand montre des situations où l'éducation reste plus ou moins impuissante contre l'hérédité ; on peut penser à Morena dans *La Filleule* (1853), à Césarine Dietrich (1870) ou à Louise de Franqueville dans *Nanon* (1872).

éducatrices ont des idées républicaines, lisent des philosophes – comme pour signaler que ce n'est plus le privilège de l'homme –, ceux des Lumières avant tout, dont Montesquieu, Condillac et Rousseau. La pensée sociale, comme si souvent dans le romantisme, s'y trouve naturellement liée à la foi religieuse.

Sur ce point, certains propos des éducatrices reflètent aussi un aspect bien réel de l'éducation féminine qui était essentiellement religieuse, et d'autant plus que l'Église, pour se défendre contre la déchristianisation, a redoublé ses efforts d'évangélisation auprès des filles et des femmes[16]. Yseult, par exemple, pense que, pour cette raison, les femmes ont une tâche particulière à remplir auprès des hommes. Elle parle ainsi à Pierre :

> Nous autres femmes, nous naissons et grandissons dans le catholicisme, quelle que soit la philosophie de nos pères. Eh bien ! L'Évangile a pour nous de grandes leçons d'égalité fraternelle, que les hommes ne connaissent peut-être pas (*Le Compagnon du Tour de France*, 296).

La socialisation de l'élève est évidemment au programme, puisque, comme le fait remarquer René Bourgeois, la « question préalable » à toute transformation n'est autre chose que de « redéfinir les rapports entre possédants et travailleurs, riches et pauvres, nobles et roturiers »[17]. C'est ce qui est illustré par l'exemple de Pierre et Yseult dans *Le Compagnon du Tour de France.* Leur cas est bien différent de celui qu'on voit dans *Mauprat* mais, au fond, l'enjeu est le même : dans *Mauprat* il s'agit de maîtriser en le modifiant l'héritage biologique, tandis que dans l'autre cas, c'est l'héritage social qui est visé. C'est dans ce roman de formation qu'on peut le mieux saisir toute la dialectique de l'éducation sandienne.

Les deux partenaires sont en quelque sorte égaux dès le début. Si la jeune fille noble y apparaît malgré tout comme éducatrice, c'est qu'elle part d'une position culturelle privilégiée ; elle peut donc, dans

[16] Cf. *Histoire des pères et de la paternité,* sous la dir. de Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE, Larousse, 1990, p. 332.
[17] Introduction au *Compagnon du Tour de France,* éd . cit., p. 18.

un premier temps, transmettre ses connaissances[18], et apprendre ensuite au jeune menuisier que dans *l'autre camp* aussi, il y en a qui pensent comme lui. Mais l'éducatrice à son tour reçoit de son élève une leçon non moins importante. Elle reconnaît sa dette envers lui :

> Vous m'avez débarrassée de quelques erreurs ; vous m'avez guérie de plusieurs incertitudes : en un mot, vous m'avez enseigné la justice et vous m'avez donné la foi.[19]

Ce qui veut dire que c'est son élève qui lui a fourni la preuve de la vérité, autrement dit, c'est grâce à lui qu'elle a pu mettre en pratique sa théorie et en connaître ainsi la réalité et la puissance. L'élève révèle donc les insuffisances des réflexions abstraites, de la pure théorie et les difficultés de la pratique. Il s'agit donc, des deux côtés, d'une série de prises de conscience. Pour emprunter ici son expression à Michèle Hecquet, à travers « l'instauration de communications de plus en plus égales » entre eux et à travers une série d'échanges de toute sorte « ils apprennent à se connaître, à connaître leur égalité »[20]. C'est donc grâce à l'élève que l'éducatrice change à son tour, en s'affranchissant progressivement par rapport à son milieu d'origine, pour se débarrasser enfin de tout ce qui l'attachait à sa caste, aux conventions de sa caste en particulier, qui provoquaient chez elle des réactions involontaires, mais d'autant plus révélatrices[21]. Yseult cesse d'être naïve et finit par découvrir l'abîme qui sépare les belles théories de son grand-père et l'usage qu'il en fait : elle connaît, comprend enfin sa propre classe[22].

Le perfectionnement de l'éducatrice sandienne pourrait servir d'illustration, comme avant la lettre, à l'idée de Marx dans les *Thèses*

---

[18] L'image de la bibliothèque, véritable sanctuaire pour le prophète prolétaire, y fonctionne comme un puissant symbole.

[19] *Le Compagnon du Tour de France*, p. 370.

[20] *Poétique de la parabole*, p. 131 et 132.

[21] Pensons à la scène où Yseult répond à son amie : « Ne suis-je pas seule ? » alors que Pierre est dans la pièce (*Le Compagnon du Tour de France*, p. 205), ce qui est à l'origine de sa prise de conscience.

[22] L'attitude d'Yseult vis-à-vis de son grand-père, celle d'une génération vis-à-vis de la précédente, est d'ailleurs un bel exemple de l'idée de continuité, telle que Sand la comprend : le progrès n'est pas synonyme de rupture.

sur Feuerbach : « l'éducateur a lui-même besoin d'être éduqué »[23]. Les éducatrices de Sand, disponibles, ouvertes, prêtes à écouter l'autre, créent elles-mêmes le *sine qua non* de toute véritable éducation qui est par définition une interaction de forces en présence. Edmée, présentée pourtant comme la perfection même, ne fait pas exception. Il est vrai que Bernard ne lui donne pas de leçons proprement dites, cette expérience révèle pourtant à la jeune fille bien des choses sur la vie et sur sa propre nature. Si elle ne cède sur aucun point à son élève, elle écoute l'abbé et Patience et accepte leurs conseils. À un moment donné, par amour pour son père, elle est même capable de vaincre « son caractère d'une manière héroïque » (*Mauprat,* 204). Quant à *Consuelo*, ce roman est avant tout l'histoire de l'apprentissage de l'héroïne qu'on voit cependant bien des fois dans un rôle d'éducatrice. Si elle est en perpétuelle évolution, c'est grâce aux multiples échanges entre elle et les autres, même si sa supériorité ne fait jamais de doute[24].

Les héroïnes, douées d'une vigueur morale exceptionnelle, mobilisent toutes leurs ressources affectives et remplissent pour ainsi dire tous les rôles féminins possibles auprès de leurs élèves. Bernard par exemple voit en Edmée non seulement sa « mère véritable » (*Mauprat,* 206) mais aussi, parfois, sa sœur (205). L'amoureuse-éducatrice, par le cumul de ces divers rôles, devient cette figure mythique, glorifiée par le romantisme : la Femme, vouée à sauver l'Homme. Cependant, les jeunes éducatrices de Sand ne répondent guère au schéma conventionnel de la féminité. Les stéréotypes de l'essence masculine et féminine sont autrement distribués. Bénéficiant de presque toutes les qualités censées être masculines, elles sont intelligentes, cultivées et habiles aussi en exercices physiques. Physiquement et moralement fortes, elles sont surtout *actives.* Comme

[23] *L'Idéologie allemande,* Éd. sociales, 1982, p. 51.

[24] Les éducatrices, comme Consuelo, ont très souvent une force mystérieuse à laquelle personne ne résiste et qui finit par l'emporter sur les obstacles. Voir à ce propos, dans un contexte légèrement différent, les remarques de Michèle HECQUET (*op. cit.*, p. 261-262), relatives aux rapports entre Marcelle et Rose dans *Le Meunier d'Angibault.* Voir aussi le cas de la petite Fadette. Quant à l'influence de l'élève sur l'éducatrice, voir *Isidora* : « je me transforme, une enfant me gouverne » (*Isidora,* présenté par Ève SOURIAN, Des femmes, 1990, p. 234).

sujets de l'action, elles mènent le jeu, prennent souvent l'initiative et jouissent d'une autorité certaine. Des stéréotypes féminins, elles ne gardent que des qualités comme *sentiment* et *grâce*. Elles n'ont même pas toujours cet attribut romanesque traditionnel qu'est la beauté. Ni Yseult, ni Consuelo ne sont belles. Elles sont cependant dotées d'une beauté intérieure, due tantôt à l'art, tantôt à l'intelligence et toujours à leur sérénité et leur intégrité morale. Elles s'imposent par leur simplicité, par quelque « gravité étrange » ou par leur regard « presque hardi » (*Le Compagnon du Tour de France*, 189). À un moment de l'histoire, Bernard par exemple voit en Edmée un jeune homme de son âge, « fier, courageux, inflexible sur le point d'honneur, généreux, capable de cette amitié sublime qui faisait les frères d'armes »[25].

On pourrait donc dire que la figure de l'éducatrice ainsi conçue, figure d'androgyne, n'est autre chose que la mise en personnage d'une revendication profonde : revendication pour la femme des privilèges masculins, comme la liberté, le savoir et l'action.

Les romans du Second Empire sont bien des fois interprétés comme des textes qui prouveraient de façon évidente que la pensée sandienne de la vieillesse n'a rien de commun avec celle de la jeunesse et de la maturité. Or, ce n'est pas si simple. Dans ces romans, les éducatrices ne manquent pas, bien au contraire. Plus raisonnables et plus émancipées que les grandes éducatrices passionnées des années 30-40, elles représentent autant de démentis à ce qu'expose un vénérable père de famille dans la *Tour de Percemont,* dernier roman de Sand :

> l'homme, grâce au développement donné à son intelligence par une éducation plus complète, est le guide naturel de la femme dans les choses de la vie et [...] la femme par sa réserve, sa pureté, s'élève jusqu'à lui et mérite le respect de son maître. Il y a donc compensation.[26]

Or, ces jeunes bourgeoises ne veulent pas d'une telle compensation. Rappelons des personnages comme Love, Constance Verrier,

[25] *Mauprat,* éd. citée, p. 147. Pour cette dualité de l'être, voir entre autres Gabriel, Consuelo, Wanda.
[26] *La Tour de Percemont,* Calmann Lévy, 1877, p. 237.

Tonine, Célie Merquem, Sarah ou Nanon[27]. Ces jeunes filles, presque toutes instruites, voire savantes, sont actives, courageuses, elles prennent en main leur propre sort comme elles dirigent l'éducation de l'autre. Certes, si l'idée de l'autorité, celle de l'homme, incarnée par un père idéal et idéalisé (dont l'autorité cependant n'a rien de pesant et d'oppressif car fondée sur l'amour), n'est pas tout à fait absente de ces histoires, il n'en reste pas moins que la plupart de ces romans ne posent pas de front la question de l'autorité. Il arrive pourtant, comme le fait remarquer Nicole Mozet à propos de *Nanon* , qu'ils prennent « le contre-pied d'une idéologie patriarcale »[28]. Ces histoires, qui mettent en scène un monde plus égalitaire et plus homogène, sont des textes de la République, dans la mesure surtout où les personnages ont déjà acquis une « conception moderne de la liberté individuelle »[29]. C'est pourquoi « l'utopie égalitaire et féministe » que Sand pressentait « peut-être comme moins irréalisable qu'au temps de sa jeunesse » romantique, semble plus vraisemblable, surtout parce que cette utopie s'intègre plus organiquement dans la réalité des rapports humains[30].

---

[27] Respectivement dans *Jean de la Roche* (1859), *Constance Verrier* (1859), *La Ville noire* (1860), *Mademoiselle Merquem* (1868), *Malgrétout* (1870), *Nanon* (1872). Figures moins importantes, mais faisant partie de la série : Laura (roman éponyme, 1864), Aldine (*Monsieur Sylvestre*, 1865), Marie Hoche (*Cadio*, 1867). Rappelons aussi Lucienne dans *La Confession d'une jeune fille* (1865), qui, sans être éducatrice, est une jeune fille caractéristique de cette période : elle reçoit une « instruction » virile, développe son intelligence avec passion, étudie les langues anciennes aussi bien que les sciences naturelles ou la philosophie et parle plusieurs langues ; elle veut connaître ou au moins comprendre tout « dans la nature et dans l'humanité » et le travail intellectuel est pour elle une « immense ressource » (Éditions Paleo, 2007, p. 147, pp. 169-170). Pour voir, comment dans son histoire, le « *savoir* mène enfin au *pouvoir* », lire Isabelle HOOG-NAGINSKI, « La comédie féminine. Constance et mouvance dans l'œuvre sandienne », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. Jeanne GOLDIN, Paragraphes, Univ. de Montréal, 1996, pp. 231-239.

[28] « Mariage et révolution dans *Nanon* », *Les Amis de George Sand*, 1988, n° 9, p. 28.

[29] Nicole MOZET, « *Marianne* (1875) comme réécriture de *La Mare au Diable* (1846) », in *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Actes du X^e^ Colloque International George Sand, Studia Romanica de Debrecen, 1993, p. 127.

[30] *Ibid.*, p. 125.

Ce qui distingue pourtant plusieurs éducatrices de cette période, c'est que leur sphère d'action s'élargit pour dépasser largement la vie amoureuse. Pour certaines d'entre elles (Love, Célie Merquem), le travail intellectuel est non seulement un besoin, voire presque un métier, mais en plus, dans ces histoires, l'éducation sociale à son tour est mise en scène et mise en pratique. À côté de leurs « principaux » élèves, elles en ont plus d'une fois d'autres à instruire et à éduquer : tout un village, toute une communauté dont elles organisent et réforment la vie, comme Tonine (dans *la Ville noire*), Mlle Merquem ou Nanon. Le discours social des premières éducatrices se transforme ainsi en une pratique proprement dite. C'est ainsi que les éducatrices finissent par passer en classe supérieure. Elles ne se contentent pas de bons sentiments, d'interpréter, d'expliquer, de critiquer le monde, elles se proposent de le *transformer*.

Couleurs et formes, ombres et lumières
Laura. Voyage dans le cristal

Le lecteur est orienté dès la page de couverture : le titre du roman met en vedette une héroïne et annonce un voyage fantastique, en tout cas imaginaire[1]. L'attente du lecteur n'est pas trompée : c'est l'histoire d'un jeune homme à la recherche de l'absolu, insatisfait de ce que lui offre le réel. Alexis, au bout de ses aventures périlleuses, guidé et sauvé par Laura, finit par vaincre ses angoisses existentielles et trouve l'équilibre entre le rêve et le réel (réunis et incarnés par la jeune fille), un équilibre qui l'empêche de devenir la « victime du cristal »[2]. Son voyage, fait en rêve ou en état de délire, illuminé de visions merveilleuses, se déroule dans une atmosphère ressentie comme fantastique même s'il est possible de repérer çà et là, habilement placés, presque cachés, les signes prémonitoires d'une explication rationnelle, laquelle cependant ne devient vraiment claire que plus tard ou à la fin du récit.

Le fantastique sandien entre difficilement dans la catégorie du fantastique, telle qu'elle est généralement admise de nos jours ; d'abord, parce qu'il s'ouvre devant l'étrange, le merveilleux aussi bien que le métaphysique ; ensuite, parce que l'interprétation rationnelle ne fait jamais défaut dans les romans[3]. Le doute n'est pas maintenu.

[1] *Laura*, commencé en 1862, fut publié dans la *RDM*, en janvier 1864 et en volume chez Michel Lévy en 1865.

[2] *Laura*, éd. de Gérald SCHAEFFER, Nizet, 1977, p. 53. Toutes mes références dans le texte renvoient à cette édition. Au sujet des dangers de la recherche de l'impossible, on a établi plusieurs rapprochements entre Sand et Nerval : Henri BONNET, « George Sand et Gérard de Nerval », in *Hommage à George Sand*, éd. Léon CELLIER, PUF, 1969 ; G. SCHAEFFER, « Introduction », éd. cit. et Camille MORTAGNE, « *Laura* ou cet éveil que médiatise le rêve », in *George Sand : Une œuvre multiforme*, Françoise van ROSSUM-GUYON (éd.), Amsterdam-Atlanta GA, CRIN 24, 1991.

[3] C'est ainsi dans *Spiridion*, *Consuelo* ou dans *l'Homme de neige*.

Quoiqu'il en soit, le fantastique – *son effet* – dépend essentiellement de la perception du lecteur, préparé et mis en condition par l'écriture[4].

En 1863, à propos de *Maître Floh*, Sand s'interroge ainsi sur l'art d'Hoffmann, *son maître en fantastique* :

> Est-ce une critique de certaine science puérile et inféconde ? Est-ce un conte de fées ? Y a-t-il au fond de ce roman une moralité cachée ou une amertume profonde ? *On y peut voir tout cela, mais en réalité on le voit à travers un brouillard, ou tellement aveuglé d'éclairs, qu'on ne saurait se vanter de l'avoir compris*, ni affirmer que l'auteur se soit compris lui-même. Telle est la puissance fascinatrice du génie d'Hoffmann [...][5]

À lire certaines pages de *Laura*, on peut avoir une impression pareille : les brouillards, les éclairs, les éclats du cristal ou du soleil, liés aux difficultés de la quête, tantôt guident, tantôt égarent le lecteur comme le protagoniste.

Sand aurait tiré l'idée de ce « conte fantastique » de la vue d'une « géode d'améthyste » aperçue dans un cabinet de minéralogie[6]. C'est donc l'observation d'un objet réel qui met en branle l'imagination poétique qui, d'une manière apparemment paradoxale mais toute naturelle chez quelqu'un qui veut à la fois enchanter et instruire, n'empêche pas la romancière d'étaler ses connaissances en botanique et surtout en minéralogie. C'est ce que Bachelard appelle « la folie scientifique du rêve »[7]. On se rappelle que dans *l'Air et les songes* (1943), il fut assez critique à l'égard de Sand[8], cinq ans plus tard cependant, il se montre plus indulgent en parlant de *Laura*. Tout en faisant remarquer, à juste titre, la *prolixité* des rêves et « l'insistance

[4] Pour une certaine critique des théories du fantastique, voir Jean-Luc STEINMETZ, *La littérature fantastique*, PUF, « Que sais-je ? », 1990, p. 14 et 34.

[5] L'avertissement de *La Nuit de Noël*, *RDM*, 15 août 1863 (repris dans *Théâtre de Nohant*, Michel Lévy, 1864 ; larges fragments in *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Studia Romanica de Debrecen, 1997, t. II, pp. 407-408). C'est moi qui souligne. Dans *Laura*, Sand se réfère ouvertement à Hoffmann (p. 70).

[6] Lettre à son fils du 28 avril 1862, *Corr.*, t. XVII, p. 451.

[7] *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 2004, p. 269.

[8] Sand est un « très grand rêveur du cœur » mais un « très pauvre rêveur des yeux », *L'Air et les songes*, Corti, Livre de Poche, « Biblio Essais », 1998, p. 229.

[...] lassante » de la romancière à développer « la comparaison du cristal et de la montagne »[9], il reconnaît la *singularité* de certaines de ses pages, où il saisit bien des caractéristiques de la rêverie fantastique[10].

L'information scientifique de Sand, impressionnante, ne prend pas toujours la forme de *leçons* proprement dites : elle alimente des visions, elle est source d'émerveillement devant les richesses et les variétés du monde. Le lecteur, moins savant en cette matière, prend facilement pour du fantastique ce qui n'est que du réel. Sand a toujours refusé l'opposition entre le réel et l'imaginaire ; aussi lit-on dans *Laura* : « le merveilleux pleut [sur l'homme] du ciel sans qu'aucun magicien s'en mêle » (118)[11]. Le fantastique, loin d'être antinomique au réel, réside dans la nature ; l'imagination est ainsi source de connaissance au même titre que la recherche scientifique.

Dans ce contexte, la « description, plus qu'une référence au domaine du connu, à la géographie ou à la minéralogie, va se trouver chargée de justifier l'insolite »[12] et, en plus, invite le lecteur à découvrir, à voir autrement le monde.

Les descriptions sont prises en charges par les personnages et non par un narrateur hétérodiégétique comme dans *Séraphîta* : les paysages du monde minéral et les sites éblouissants du Nord apparaissent dans l'optique des personnages. Cette technique, largement pratiquée dans les récits fantastiques, intériorise et authentifie pour ainsi dire ce qui, au fond, n'est qu'une illusion. L'irruption du fantastique dans un

[9] *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 265 et 268.

[10] *Ibid*., p. 266. Notons que l'insistance de la narration et la prolixité des rêves – autant d'épreuves pour le héros – peuvent être justifiées par l'enjeu de l'intrigue.

[11] Camille MORTAGNE souligne que Sand inverse en quelque sorte la hiérarchie généralement admise : « un réalisme qui dénierait au monde son merveilleux verserait dans la fantaisie ou le fantastique », *op. cit.*, p. 65. Cf. à ce propos, une réflexion intéressante de Sand dans *Les Visions de la nuit dans les campagnes*. (In *Promenades autour d'un village*, préf. de Georges LUBIN, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987 ; *Promenade dans le Berry*, préf. de G. LUBIN, Bruxelles, Éd. Complexe, « Le Regard Littéraire », 1992.)

[12] Béatrice DIDIER, « Paradoxes de la description chez George Sand : entre connu et inconnu » in *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Vincent JOUVE et Alain PAGÈS (éd.), Éditions L'Improviste, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 116.

cadre réel est bien là, à cela près que le franchissement du seuil qui sépare les deux mondes, l'état normal d'un état en quelque sorte pathologique (un glissement pourtant assez brusque) est plus ou moins escamoté. Les deux mondes se confondent, le lecteur se sent aussi désemparé que le héros, en proie à sa conscience troublée.

Dans la production de l'effet fantastique, la part des éléments descriptifs est capitale. L'enchaînement d'images visuelles, traduisant l'émerveillement du héros, fasciné par l'infinie variété des couleurs et des formes que lui révèle son imagination, structure à la fois l'histoire et le récit[13].

Les paysages de *Laura* diffèrent de ceux de *l'Homme de neige*, roman autrement fantastique, où c'est la beauté de la nature *simple* qui frappe le regard de Christian ; ici, *le monde du cristal* est un monde imaginaire que le rêveur veut désespérément opposer à une conception qui ne voit dans le diamant qu'un « peu de charbon cristallisé », dans les pierres précieuses des « coquetteries de la nature » qui « ne prouvent rien, sinon des combinaisons chimiques » et qui trouve la houille « cent fois plus précieuse [...] en raison de son utilité » (73) comme le lui dit son ami Walter, insensible aux « combinaisons de la forme et la couleur » (74). Laura, par contre, dans son rôle de guide et initiatrice, se dit « fille du ciel », appartenant « au monde de la couleur et de la forme » (86).

Forme et couleur : ces mots et leurs innombrables notations jalonnent le texte dès le début jusqu'aux dernières pages.

Le narrateur du cadre – Sand à peine déguisée – en examinant l'intérieur d'une géode (« une sorte de résumé de la masse ») est frappé par des « particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, [composent] des sites alpestres, de profonds ravins,

[13] Quant à la riche symbolique du roman et ses rapports d'intertextualité, voir les travaux déjà cités de Henri BONNET, Gérald SCHAEFFER, Camille MORTAGNE et l'article de Simone VIERNE, « Deux romans initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et *Le Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », in *Hommage à George Sand*, éd. Léon CELLIER, PUF, 1969. Voir également deux articles dont je n'ai pris connaissance qu'après la rédaction de ce texte : Marie-Cécile LEVET, « Alexis au pays des merveilles », *Les Amis de George Sand*, 2003 et Naoko TAKAOKA, « Les couleurs et l'artiste dans *Laura, voyage dans le cristal* », in *Les héritages de George Sand aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Tokyo, Keio University Press, 2006.

des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime dans la nature ». Il en conclut que « la nature travaille mieux que les fées » des contes (53)[14].

En réfléchissant sur les limites de l'expression artistique, Sand se dit convaincue « qu'aucun art ne peut rendre le charme et la fraîcheur de l'impression produite par les beautés de la nature » et que l'art lui semble une « aspiration éternellement impuissante et incomplète »[15]. D'après elle, le romantisme, n'a rien changé à cet état, car

> en augmentant les moyens, n'a pas reculé la limite des facultés humaines. Une grêle d'épithètes, un déluge de notes, un incendie de couleurs, ne témoignent et n'expriment rien de plus qu'une forme élémentaire et naïve. J'ai beau faire, j'ai le malheur de ne rien trouver dans les mots et les sons de ce qu'il y a dans un rayon du soleil ou dans un murmure de la brise.[16]

Ce *confiteor de l'artiste* n'empêche pas l'écrivain de continuer ses efforts : les paysages de *Laura* sont autant de tentatives de saisir ce qu'il y a d'essentiel dans l'homme et les choses, les rapports profonds entre la perception et l'intimité d'une conscience.

Le point de départ de l'aventure est *le cristal*, ce « miroir mystérieux » (101) dont la brillance attire le regard et dont la transparence est un bel exemple de l'union des contraires : « bien qu'il soit matériel, permet de voir à travers lui, comme s'il n'était pas matériel » ; il relie en lui le visible et l'invisible. En plus, dans certaines croyances orientales, il est considéré comme *non mûr* par rapport au

---

[14] Cf. à ce sujet Gaston BACHELARD : « *le jeu amplifiant* qui va du caillou à la montagne n'est pas un simple changement d'échelle [...] Il y a, en plus, une sorte de communication des substances. Ce jeu amplifiant minéralisé prépare des métaphores qui ne s'expliqueraient pas bien par de simples considération formelles. » Pour *sentir* ainsi le monde, il faut avoir « longuement rêvé avec une pierre brillante et dure dans la main ». (*La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 266.) On imagine facilement George Sand dans cette attitude.

[15] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. I, p. 806.

[16] *Ibid*., p. 807. Rappelons ici le goût de Sand pour l'aquarelle et surtout ses *dendrites*, un autre moyen d'essayer de saisir le fantastique naturel. Une période de dendrites coïncide d'ailleurs avec la rédaction de *Laura*. Voir Christian BERNADAC, *George Sand, Dessins et aquarelles*, Paris, Belfond, 1992, 130-145.

diamant qui est *mûr*[17]. Or, Alexis, au moment de subir la fascination du cristal, n'est pas encore un être mûr ; son accès à l'âge adulte se fait attendre.

Sand a mobilisé là « d'anciens savoirs » sur les propriétés ou influences des gemmes et pierres précieuses, chargées de significations secrètes[18] : à commencer par la cornaline *blanche* de la bague de Laura, image récurrente du personnage, ayant une influence puissante sur Alexis. Cette pierre est une variété rouge de l'agate[19], mais la cornaline de Laura est *blanche*. Une cornaline de cette couleur doit être exceptionnelle ou imaginée par Sand : sa blancheur contribue à la symbolique du personnage, lié au blanc, au bleu – couleurs mariales et aérienne –, à la lumière du ciel et à la transparence. Le blanc, couleur des rites d'initiation, de la révélation, est aussi le mélange parfait de toutes les couleurs du spectre lumineux. Il renvoie à la dialectique de l'Un et du Tout[20], couleur adéquate à la jeune fille qui révèle à Alexis l'unité du monde[21].

Ce qui rehausse encore le statut céleste de Laura : la Bible, dans le livre de l'Apocalypse (chap. 4, 3) dit du Dieu suprême, assis sur le trône, qu'il a l'éclat resplendissant de pierres précieuses, de jaspe et de

---

[17] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquin », 1982, art. « Cristal » et « Diamant », p. 314 et 353. Pour BACHELARD, le cristal est un « grand modèle d'une union des images et des rêves. Il semble que la lumière du jour et la lumière de l'esprit viennent s'unir dans la pierre claire ». *La Terre et les rêveries de la volonté*, éd. citée, p. 287.

[18] Camille MORTAGNE, *art. cité*, p. 64.

[19] L'agate elle-même est considérée dès l'Antiquité comme ayant des pouvoirs magiques et, en plus, est associée au signe zodiacal de la Balance, symbole de l'équilibre entre tendances contraires. Laura, avec sa bague de cornaline, remplit bien cette fonction.

[20] *Encyclopédie des symboles*, Michel CAZENAVE (éd.), LGF, « La Pochotèque », 1996, p. 83.

[21] D'autres personnages, opposés à Laura, ont aussi leurs couleurs. Walter, « obscurci par [...] la houille », vit dans « les opaques ténèbres de la stupide anthracite » et du charbon (p. 86-87). Nasias, tentateur diabolique, non dépourvu cependant d'une certaine sagesse, faisant parfois « l'effet d'un homme parfaitement juste et sensé » (p. 118), est lié aux couleurs sombres : visage olivâtre, barbe noire, coiffé d'un bonnet de fourrure d'un « noir de jais » (p. 89).

cornaline[22]. À cela s'ajoute l'image du nimbe, un « nimbe d'azur » (113), ce disque lumineux qui ceint la tête de Laura. Le rêveur verra le naître et s'étendre à partir des « nuances opaques et translucides » de la bague, il est d'abord un nuage qui finit par s'alléger pour devenir une « vive irradiation d'or rouge » qui lui permet de distinguer la figure de Laura (78).

La première étape de la traversée d'Alexis est un rêve particulièrement coloré, la plus forte expression de son inconscient. Le point de départ, c'est la contemplation d'une « magnifique géode de quartz améthyste », pierre précieuse associée dans la tradition à la force purificatrice de l'esprit. Sa couleur, le violet, est celle du *secret* qui, par sa riche symbolique est à l'image de la quête du jeune rêveur : trouver un équilibre entre la terre et le ciel, entre les sens et l'esprit. L'image trompeuse du monde inanimé des minéraux, qui semble imiter la nature vivante, lui semble d'autant plus fascinante qu'elle suggère l'idée de l'éternité. C'est Laura, la tentatrice – le vrai sens de sa mission ne se révèle que plus tard – qui invite Alexis à explorer les « féeriques régions du cristal » pour y cueillir les « fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas » (65). Au seuil du site éblouissant, elle donne une première leçon à son disciple, anticipant sur le message final : il n'y a pas de frontière infranchissable entre le réel et l'imaginaire, « le grand et le petit s'équivalent pour le véritable voyant »[23] :

> la différence n'est guère appréciable dans l'étendue sans bornes de la création. [...] et l'esprit qui ne peut associer dans son amour le grain de sable à l'étoile est un esprit infirme, ou faussé par la trompeuse notion du réel (68).

À ce moment-là, Alexis n'est pas sûr si c'est Laura qui parle ainsi ou quelque voix mystérieuse. Elle lui apparaît comme l'incarnation de la lumière divine : elle brille « comme la plus claire des gemmes », mais il ne peut pas encore « supporter le rayonnement qui [semble] émaner d'elle » (68).

La première impression globale du site est l'harmonie de l'ensemble, composée surtout de blanc et de violet. Les détails, les mille

[22] La cornaline revient aussi dans le chapitre 21, verset 19-20.
[23] Gérald SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 26.

aspects des « magnifiques et patients travaux de la nature » (69) ne viennent qu'après : ils sont frais, purs, intacts comme aux premiers jours de leur « riante formation » (70). Ensuite, c'est l'éblouissement d'une cavalcade de couleurs ; l'écriture met en jeu presque toute la gamme chromatique (69-70). Le jaspe, aux veines changeantes, la sardoine couleur d'ambre, l'hyacinthe et son « rouge sombre et luisant » avec leurs couleurs chaudes produisent l'illusion d'un « incommensurable embrasement ». Un peu plus loin, le pluriel met particulièrement en valeur la luxuriance des merveilles de la création divine : partout les mille nuances du bleu et du vert, parfois du rouge et de l'or des pierres précieuses, leur brillance et transparence : les « masses de béryls et de saphirs » s'étalant à l'infini, les « fines et tendres verdures de chrysoprase », les « efflorescences cristallines de pyromorphite » et les « océans de l'opale où le soleil, ce diamant embrasé [...] se joue dans tous les reflets de l'arc-en-ciel ». Après les îles de turquoise viennent celles de la « tendre lazulite et du lapis tout veiné d'or ». Laura montre aussi le miroitement des facettes de la « folle labradorite », « tour à tour incolores et nacrées », l'aventurine « à pluie d'argent », puis la « rouge et chaude almandie, chantée par un voyant qui s'appelait Hoffmann »[24]. Ce qui commence à se dévoiler ainsi, c'est la plénitude de la création dont le réel n'est que le reflet. Aussi, Alexis peut-il prendre certaines configurations de ce paysage pour de lointaines forêts, des bosquets ou des tapis de mousses veloutées.

La vision se rompt brusquement, mais le retour à la vie réelle, qui se fait au milieu de sensations brouillées du fantastique et du réel, apparaît dans le récit, comme un passage tout naturel entre les deux mondes – les oppositions sont donc gommées. Alexis, qui a cassé avec la tête les vitrines de la collection des cristaux, croit entendre le fracas des millions de tonnerres et voir des « fusées resplendissantes » dans le ciel noir qu'il prend d'abord pour une « incommensurable voûte de

[24] On observe ici cet « étonnant foisonnement des images les plus variées » dont parle Bachelard à propos de l'imagination des cristaux et des gemmes : « Tous les types de l'imaginaire viennent ici trouver leurs images essentielles. Le feu, l'eau, la terre, l'air lui-même viennent rêver dans la pierre cristalline. » *La Terre...*, p. 272.

tourmaline », puis aveuglé et terrifié des couleurs intenses des étoiles entrevues, il s'évanouit...

Après cette première épreuve, l'âme et la raison d'Alexis sont interpellées au moins par deux forces opposées : l'esprit purement utilitariste de Walter et celui de Laura, douée à la fois du désir de savoir et du sens de la poésie.

Les couleurs, au fond les mêmes que dans la partie visionnaire, ne manquent d'ailleurs pas dans le discours à la fois rationaliste et borné du savant trop entier qui ne voit dans les visions d'Alexis qu'autant de symptômes de maladie, voire de folie. Seulement dans son interprétation, leur fonction change complètement. En principe, elles traduisent les merveilles de la nature mais – liées uniquement aux matières *utiles,* comme l'antimoine, la manganèse ou l'anthracite – elles perdent tout leur pouvoir magique (73). Ce discours, selon lequel les plus « respectables forces du raisonnement humain » sont la pioche, la sonde et le marteau, provoque dans l'imagination surexcitée d'Alexis la vision d'un monde barbare où les « lourdes masses d'acier s'abattent sans merci [...] sur les plus ingénieux produits du travail mystérieux des siècles » (74).

Avant que les couleurs ne reprennent leur fonction expressive dans la dernière étape de l'initiation, les visions développent toute la symbolique des jeux de lumières et d'ombres, comme autant de phases de l'apprentissage du héros. Dans le nuage émané de la bague de cornaline, se dessine encore la figure divine de Laura, qui s'adresse à Alexis *dans la région de l'idéal* pour parler des rapports entre le moi individuel et le moi universel, entre la vie éphémère et la vie éternelle (80). La simple jeune fille se transforme en *l'idéale* dans le vertige de la danse, quand elle invite son ami à traverser les glaces répercutant « le feu des bougies dans un interminable lointain », pour prendre la route de l'infini (83). Elle réapparaît, toujours merveilleusement belle, dans une des facettes d'un beau goblet de cristal de Bohême, où elle prétend se plaire sur les « hauteurs sereines où la lumière du prisme rayonne des feux les plus purs ». C'est alors qu'elle se dit fille du ciel, du monde de la couleur et de la forme, à la recherche de « palais dont les murs resplendissent et dont les aiguilles chatoient dans l'air libre et l'éclat du jour » (86). Le même cristal de Bohême repousse par contre

le reflet de Walter, comme si son « approche l'eût changé en un bloc de charbon » (87)...

L'apprentissage d'Alexis s'accomplit lors du voyage vers le pôle Nord, fait avec Nasias, père de Laura, mais transfiguré dans l'imagination encore maladive du héros en une figure diabolique[25].

Nasias donne d'abord une leçon fantasque, prétendument scientifique, sur la terre qui ne serait qu'une grosse géode, dans l'intérieur de laquelle il serait possible de « contempler à ciel ouvert » les merveilles qu'Alexis a vues en rêve (95). Le jeune homme essaie de lutter contre la tentation, mais sa résistance est brisée par le pouvoir maléfique d'un énorme diamant que Nasias place devant ses yeux : une flamme rouge remplit ses pupilles et il tombe comme foudroyé (102)[26]. Il se met donc en route l'« esprit paralysé » (104). Le récit se construit, encore une fois, d'un mélange subtil d'éléments imaginaires et réels ; le lecteur risque de se sentir complètement perdu – à moins qu'il ne soit un habitué du fantastique.

Dès les premières impressions, le paysage du Nord, à la fois pendant et contrepoint de celui entrevu dans le cristal, présente des aspects menaçants : le cœur d'Alexis se serre à la vue des rives austères, des montagnes de glace et des *icebergs* effroyables (105). Les voyageurs deviennent prisonniers de la glace fixe, saisis « comme par l'immobilité du sépulcre » (106). C'est l'univers du silence, de la brume compacte et de l'horrible nuit (108, 110).

---

[25] Le manque de lumière, à la fois extérieure et intérieure, n'est pas étranger à cette trompeuse image que le jeune homme se fait du père de Laura. Leur rencontre a lieu dans un couloir sombre, à peine éclairé par la lueur vacillante d'une bougie (p. 87) et Alexis est dans l'erreur de croire que Laura, obéissant à son père, va épouser Walter.

[26] BACHELARD voit dans cette scène un bel exemple de la « folle exagération », de la « participation inconditionnée au feu du diamant » et de la fonction active du rêve (*La Terre...*, p. 295). Le pouvoir séducteur et hypnotique du diamant continue de jouer son rôle ambigu. Malgré la souffrance que la chaleur produit dans sa tête, Alexis en ressent une « amère volupté » (p. 108). Ensorcelé par la gemme, il croit voir plusieurs fois l'image de Laura, reflétée dans le diamant (p. 124), ce qui le convainc de suivre Nasias malgré l'horreur qu'il lui inspire. Le diamant, capable de répandre « une chaleur aussi douce que celle d'un printemps d'Italie » (p. 110), devient même meurtrier. Nasias s'en sert pour tuer tout l'équipage du navire, appelé d'ailleurs *le Tantale* (p. 111).

La beauté du site, éclairé parfois par une « vive clarté de saphir », si enchanteresse lors du voyage dans le cristal, est la beauté des « régions terribles » (114), dominées par le « mutisme absolu de l'hiver polaire ». C'est l'empire de la mort (115). Ce paysage *décoloré*, privé des belles couleurs chaudes et vivifiantes de la nature, devient encore plus inquiétant par la démesure de ses formes. Les « immenses dais frangés de stalactites », les « piliers trapus [...], monstrueux champignons surmontés de chapiteaux d'un style cyclopéen », « des colonnes élancées, des arceaux prodigieux, des obélisques réguliers, ou entassés les uns sur les autres, comme s'ils eussent voulu escalader le ciel » font l'impression d'une architecture ébauchée, « puis abandonnée dans l'accès d'un incommensurable délire » (115). Toute cette vision cauchemardesque est à l'image des rêves démesurés d'une conscience troublée, en proie au désir de l'impossible.

Les tentations, promesses de l'existence du monde magique rêvé, ne disparaissent pas pour autant. Quant aux scènes de lumière et d'ombre – moments d'admiration et de crainte, d'espoir et de défaillance –, elles se multiplient et alternent sur un rythme accéléré, comme pour mieux mettre à l'épreuve Alexis, pour qu'il puisse prendre une décision bien réfléchie.

Sur la terre ferme, à la limite du monde connu, le paysage, éclairé par une courte visite du soleil, redevient coloré et vivant. Sous un ciel « marbré de tons roses et orangés », la mer s'éclaire « d'un crépuscule transparent comme l'améthyste » ; dans un « charmant vallon tapissé d'une mousse fraîche [...] fleurissent des lychnis, des hespéris, des saxifrages lilas, des saules nains et des bermudiennes » (123)[27]. Mais le soleil s'éteint vite et avec lui disparaît l'espoir, comme l'image de Laura réapparue un instant dans le diamant (125). Alexis peut aussi admirer une magnifique aurore boréale, « des phénomènes de couleur et de forme variés à l'infini » (127). Puis les aspects sombres de la « terre promise », défendue par une falaise, « noire et brillante comme du jais » et les pointes des rochers qui ont la forme des « gueules de

[27] À propos de la saxifrage (mentionnée déjà p. 119), rappelons *Séraphîta*, où elle apparaît également (*La Comédie humaine*, éd. de Pierre-Georges CASTEX, Pléiade, 1980, t. XI, p. 739).

canon d'une forteresse de géants », préfigurent tout ce que les voyageurs y trouvent après un « sinistre abordage » (128-129). Le pays paraît d'abord comme un Éden avec sa riche végétation et ses fruits magnifiques, mais ce n'est qu'un leurre (produit probablement par le diamant de Nasias) : c'est le pays des êtres redoutables, des animaux fossiles (133), des plantes et des minéraux de taille énorme. Si, vue d'en haut, il se déploie devant les voyageurs une « magnifique vue d'ensemble », ce n'est pas la beauté de l'harmonie qui frappe mais bien plutôt l'impression d'un « affaissement général », un « effrayant amas de ruines confuses » (134). On voit ici un bel exemple de la fonction du rocher, celle « de mettre une terreur dans le paysage »[28].

L'atmosphère devient de plus en plus inhumaine : le paysage, sous une « clarté glauque », semble « un lourd tapis de débris séculaire », les clairières brillent dans « l'ombre froide ». Mais à côté des couleurs et de leurs reflets, ce sont bien plutôt les formes et leur dimension qui font impression : tout y est gigantesque. C'est la démesure, réitérée sous différentes notations et avec redondance, qui donne à la « mâle beauté » du paysage une physionomie effrayante. L'indifférence des animaux au contact humain rend impossible toute familiaritié avec ce monde[29]. Une « secrète horreur » s'empare du héros (139) qui croit lire dans les « yeux vitreux et stupides » des « grenouilles monstrueuses » des eaux mortes : « Que faites-vous ici, où l'homme n'est rien et où rien n'est fait pour lui ? » (140)

La prise de conscience d'Alexis, à la clarté d'une aurore boréale, est rendue par l'image d'un cône sortant d'un cercle lumineux. L'image de Laura apparaît aussi grâce au pouvoir cette fois bénéfique du diamant : elle *marche avec assurance* sur le lac irisé qui entoure la base du pic que les voyageurs désirent atteindre. Cette vision, quoiqu'elle transporte le jeune homme dans la région de l'impossible, dissipe en même temps comme un « nuage trompeur ce mot

[28] BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 182. Puis, à propos d'un passage de *Valvèdre*, il y ajoute qu'un « destin d'écrasement se lit dans la contemplation du rocher », p. 183.

[29] L'indifférence des animaux est à l'image de l'impassibilité des rochers : « ... la vraie matière *du sphinx*, c'est le rocher », *ibid.*, p. 185.

impossible écrit au seuil de toutes les découvertes » (141). Il hâte de rejoindre Laura sur le lac d'opale.

La suite du récit met en relief, d'une manière toujours redondante, le caractère *pétrifié* du paysage, avec ses « décombres stériles », sa « couleur uniforme, désolée, livide » (143)[30]. Mais avant que Nasias, devenu complètement fou, trouve la mort dans l'abîme, Alexis aura une dernière vision, qui rappelle tout pour tout, sa première vision dans le cristal : « un océan de stalagmites colossales violettes, roses, bleues, vertes, blanches et transparentes comme l'améthyste, comme le rubis, le saphir, le béryl et le diamant » (148). Toutes ces merveilles le laissent cependant indifférent, il est déjà capable de distinguer le vrai du faux, le réel du rêve. À ce moment décisif, Laura, la femme idéale, ôte son masque pour révéler le sens de sa mission : montrer les dangers de la quête de l'impossible, pour ramener son amoureux à la simple beauté de la nature, à l'équilibre du bon sens et du rêve. Alexis sait désormais que « tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête » et que « l'air et le soleil sont les délices de la vie, et que l'on s'astrophie le cerveau dans un écrin, si magnifique et colossal qu'il soit » (152). Laura à son tour cesse d'être un « ange de lumière, un pur esprit », pour redevenir une « petite personne sans prétentions » (153).

Cette leçon, apparemment prosaïque, ne met cependant pas en cause le droit aux rêves, bien au contraire. L'amour et la raison, l'imagination et l'intelligence doivent aller ensemble : « Tu mérites d'être adorée, dit Alexis, et je prétends m'habituer à te voir à la fois dans le prisme enchanté et dans la vie réelle, sans que l'un fasse pâlir l'autre » (153).

Le modeste jardin botanique de Laura, lieu du retour à la vie et à l'équilibre, malgré sa simplicité est plein de symboles et de correspondances : une fauvette chante dans un « syringa grandiflora » et le bouvreuil se pose sur l'épaule du héros. Tout est là pour contrebalancer les chimères. Les étincelles rougeâtres des gemmes colossales et les monstres informes disparaissent dans les ténèbres

[30] Toute cette partie du récit illustre parfaitement ce que BACHELARD dit à propos de la *rêverie pétrifiante*. *Op. cit.*, chap. VIII.

pour céder la place au décor simple mais chaleureux et humain de la vie, à l'image rassurante du jardin « inondé du soleil de juin » (154).

Le cristal, son charme funeste est détruit par Laura (155) et avec lui sont anéantis les prestiges d'une fantaisie maladive et exaltée. Et pourtant, c'est là, dans le cristal, qu'Alexis a appris à voir Laura – et avec elle la vie – telle qu'elle est et telle qu'il veut les voir désormais. Devenu d'abord professeur de géologie, puis « marchand de cailloux » (157), le M. Hartz du récit cadre, se dit content « d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves, et où le sens poétique réchauffe [...] l'aridité des calculs et l'effroi glacial des vaines hypothèses... » (158)

Si l'effet du message final, bien sandien du reste, dépasse les limites d'une ennuyeuse leçon de morale ou de philosophie, c'est grâce à la fonction des couleurs et des formes qui, par l'ambiguïté même de leurs rôles, lui donnent la profondeur et la tension d'une confession passionnée.

La figure du savant

Si le type de personnage apparaît chez George Sand dès 1832, année de la parution de son premier roman, et si sa présence est attestée, d'une manière certes sporadique, dans les œuvres d'avant 1848, c'est à partir de 1853 que sa fréquence devient vraiment significative. C'est, en effet, *La Filleule* qui ouvre la série de romans dans lesquels le savant, ce type intellectuel et moral, par son statut particulier, détermine l'orientation de l'œuvre jusqu'à la disparition de l'auteur en 1876[1].

Ce changement, si changement il y a, n'a cependant rien d'étonnant chez une romancière dont on sait jusqu'à quel point elle était enfant de son siècle : toujours attentive à tout ce qui pouvait servir l'épanouissement de l'individu et le progrès de l'humanité. Aucun courant de la pensée de l'époque, qu'il soit scientifique ou philosophique, ne la laissait indifférente. Renan ne lui a-t-il pas prédit l'immortalité puisque ses livres – « écho » du siècle – « seront à

[1] Les romans tout particulièrement analysés sous cet aspect : *Spiridion* (1838), prés. par Georges LUBIN, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1976 ; *Horace* (1841), éd. Nicole COURRIER et Thierry BODIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982 ; *La Filleule* (1853), éd. Marie-Paule RAMBEAU, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989 ; *L'Homme de neige* (1859), éd. Joseph-Marc BAILBÉ, I-II, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1990 ; *Jean de La Roche* (1859), éd. Claude TRICOTEL, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988 ; *Flavie* (1859), éd. Danielle BAHIAOUI, Paris, Le Jardin d'Essai, 2006 ; *Le Marquis de Villemer* (1860), éd. Jean COURRIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988 ; *Valvèdre* (1861), Calmann Lévy, 1884 ; *Mademoiselle La Quintinie* (1863), Calmann Lévy, s.d. ; *Laura* (1864), éd. Gérald SCHAEFFER, Nizet, 1977 ; *Monsieur Sylvestre* (1865), prés. par Simone VIERNE, Slatkine, 1980 ; *Mademoiselle Merquem* (1868), éd. Raymond RHEAULT, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1981 ; *Flamarande* (1875), Calmann Lévy, s. d. – Les références correspondent à ces éditions.

jamais le témoin de ce que nous avons désiré, pensé, senti, soufferts » ?[2].

L'éducation qu'Aurore a reçue avait du moins le mérite de ne pas entraver ses élans intellectuels. Si les leçons pédantes de Deschartres l'ont d'abord rebutée, c'est pourtant à l'érudition de ce vieux précepteur qu'elle devait ses premières connaissances en sciences naturelles, et c'est encore lui, chirurgien et pharmacien à ses heures, qui a intité la jeune fille à la médecine, telle qu'elle se pratiquait à l'époque dans les campagnes. Ses contacts journaliers avec la nature, ses amitiés avec des naturalistes, la découverte de Rousseau, la lecture de Buffon, « ce doux poète de la nature »[3], comme de Michelet, et toute l'atmosphère de l'époque ont très tôt éveillé en elle la curiosité pour les secrets et les merveilles de la nature, en lui faisant entreprendre plus tard des études plus approfondies. L'expérience sous ses formes diverses – les randonnées, les promenades en vue d'observer les plantes ou les insectes et de compléter par là ses différentes collections – gardait cependant une place privilégiée dans ses études jusqu'à devenir, la vieillesse venue, son passe-temps préféré. Nombre d'articles, de préfaces écrites pour les livres d'amis naturalistes, mais aussi l'ensemble de son œuvre témoignent de l'étendue de ses connaissances en botanique, en entomologie ou en géologie. Toujours soucieuse d'enseigner et de partager, Sand devient une sérieuse vulgarisatrice des sciences naturelles, fonction qu'elle a confiée à un certain nombre de ses personnages.

Une figure de savant est ébauchée dès *Indiana*, mais le personnage de Ralph, comme quasiment tous les personnages de cette période-là, se définit encore avant tout par son histoire intime. James J. Walling fait remarquer que dans les débuts de George Sand, « la conception de l'homme de science est toute subjective et s'inspire directement de sa

[2] Lettre au directeur du *Temps*, 11 juin 1876, in *Feuilles détachées*, Calmann Lévy, 1883, p. 293-294. Sur le rapport de Renan et de Sand voir l'ouvrage de base de Jean POMMIER, *George Sand et le rêve monastique*, Nizet, 1966 et Georges LUBIN, « George Sand et Renan », in *George Sand*, Colloque de Cerisy, éd. Simone VIERNE, C.D.U. et SEDES réunis, 1983, pp. 85-93.

[3] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. I, p. 18.

propre expérience ou de la psychologie de ses mentors »[4]. Rappelons aussi deux personnages dans *Mauprat* : Arthur, passionné de sciences naturelles, ami de Bernard, et le « philosophe rustique » Patience[5]. Parmi les premiers savants de l'univers sandien, on trouve néanmoins deux figures qui annoncent à tous égards celles des œuvres ultérieures : il s'agit du père Alexis, « le plus savant des moines » dans *Spiridion*, et de Théophile, le jeune médecin d'*Horace*, imaginés après la rencontre de Sand avec Lamennais et Pierre Leroux, qui ont nourri et stimulé ses réflexions sur l'importance du savoir et la mission du savant.

Abstraction faite du père Alexis, savant universel, il n'y a, parmi les savants de Sand, que deux historiens philosophes et trois médecins. La plupart d'entre eux sont des naturalistes : botanistes, entomologistes, géologues, astronomes ou encore chimistes et physiciens, représentants donc de sciences qui ont connu au 19e siècle un grand essor.

État civil

Les trois quarts environ des savants sont d'origine bourgeoise, plus ou moins jeunes, à l'exception de deux figures de vieillards : le père Alexis et Bellac dans *Mademoiselle Merquem*. Les savants accomplis sont tous présentés dans la force de l'âge, c'est-à-dire entre 40 et 50 ans, tels Valvèdre dans le roman éponyme, Butler (*Jean de la Roche*), Lemontier (*Mademoiselle La Quintinie*) ou encore Emilius dans *Flavie*. Les jeunes arrivent en même temps à la trentaine et la notoriété scientifique : Théophile, Roque (*La Filleule*), ou Salcède (*Flamarande*) ; Stéphen conduit à l'âge de 34 ans une importante mission scientifique en mer des Indes (*La Filleule*) ; Henri Obernay, à la fin de *Valvèdre*, est déjà un botaniste célèbre, professeur ès sciences à l'Université de Genève. La plupart d'entre eux sont mariés ou sur le point de l'être. Les célibataires, peu nombreux, ne sont jamais de vrais

[4] « L'Histoire naturelle dans l'œuvre de George Sand », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1967, V/2, p. 105.
[5] Une réincarnation du même type de personnage : Frumence dans *La Confession d'une jeune fille* (1865).

solitaires. Seul Théophile vit en libre union dans *Horace*, cette union présentant toutefois les qualités d'un mariage idéal. Parmi les savants, relativement jeunes et valorisés du personnel romanesque, le cas d'Emilius, qui résiste à la tentation de l'amour et reste célibataire, est unique. Quant à Salcède (*Flamarande*), s'il renonce au mariage par fidélité à un ancien amour, il garde sa sérénité et décide de se consacrer à l'éducation du fils de la femme aimée. Mentionnons encore un autre célibataire, Junius Black, « laborieux fonctionnaire de la science » (*Jean de la* Roche, 41), qui, malgré des apparences qui le desservent au début, se montrera à la fin sympathique, un esprit éclairé, notamment en ce qui concerne la question de la condition féminine. Deux personnages seulement s'écartent légèrement de ce modèle : Roque et Bellac, restés vieux garçons, probablement par timidité plutôt que par principe. Il faut noter à leur propos qu'ils représentent chez Sand une catégorie problématique, le goût de la théorie l'emportant chez eux sur la pratique, condition première du savoir vraiment utile[6]. Il y a donc, chez eux, un rapport significatif entre leur situation familiale « anormale » selon le modèle sandien et cette carence de leur savoir. Un écart de même nature peut d'ailleurs être relevé à d'autres niveaux encore.

Un physique révélateur

Le narrateur de *Valvèdre*, à propos du personnage d'Obernay, établit un rapport intime entre le physique et le moral :

> [...] j'ai toujours remarqué que les vives appétences de l'esprit ont leurs manifestations extérieures dans quelque particularité physique de l'individu. Certains ornithologues ont des yeux d'oiseau, certains chasseurs l'allure du gibier qu'ils poursuivent. Les musiciens,

[6] Roque dit à Stéphen qu'il travaille « pour l'amour de la science. Savoir pour savoir, c'est une assez belle jouissance, et qui n'a pas besoin de stimulant étranger ou accessoire. » (*La Filleule*, p. 37). Notons cependant que dans la suite le personnage fait preuve d'une certaine évolution dans la mesure où il commence à avoir des doutes sur la justesse de ses vues (voir pp. 100-101). Ni Roque, ni Bellac ne sont d'ailleurs misogynes, au contraire ; Bellac, par exemple, est le père spirituel d'une jeune fille, Célie Merquem et sur les problèmes de la condition féminine, il a des idées plus avancées que les autres.

> simplement virtuoses ont l'oreille conformée d'une certaine façon, tandis que les compositeurs ont dans la forme du front l'indice de leur faculté résumatrice, et semblent entendre par le cerveau (27).

Toujours est-il que le physique de ces personnages reflète, sinon les particularités de leur science, du moins ce qui en est, selon l'auteur, le corollaire : la sérénité morale et intellectuelle. Ainsi tous ces personnages ont un visage agréable qui inspire une invincible sympathie : leur voix est « très douce et très harmonieuse » (*Flavie*, 51), leur regard est « doux et pénétrant » (*Valvèdre,* 130), leur « expression de bonté protectrice et compatissante » frappe les autres de « respect involontaire » (*Flavie*, 52). Ils sont « actifs et maigres » (*Valvèdre,* 27), sans « aucun embonpoint précoce » (*Flamarande,* 285), ayant la poitrine large, les « épaules légèrement voûtées trahissant l'étude sédentaire » (*Spiridion,* 9). Ils sont « frais et colorés » (*Valvèdre,* 27) ou, comme Stéphen dans *La Filleule*, « brûlé par le soleil » (55), habiles aux exercices physiques (*Valvèdre,* 38 ; *Flamarande,* 33), jouissant parfois d'une « force herculéenne » *(Valvèdre,* 27), toujours d'une « robuste santé » (*ibid*.). La santé physique et morale vont donc ensemble, comme dans le cas de Comus qui est « d'une constitution magnifique, aussi vigoureux de corps que d'esprit » (*L'Homme de neige*, I, 163). C'est qu'une vie réglée par la science suppose à la fois beauté et force. Les jeunes ont toujours l'air d'être « l'aîné au physique et au moral » de leurs camarades[7], mais la science a le pouvoir magique de conserver la jeunesse jusque dans la maturité et même au-delà : Valvèdre, à l'âge de quarante ans, ne paraît même pas en avoir trente (130) et plus tard, à 47 ans, « il eût pu en cacher dix ou douze » (351) ; Salcède, malgré ses cheveux prématurément blanchis, a tous les « signes de jeunesse indiscutables » (*Flamarande*, 286). Le père Alexis de même qui, au seuil de la mort, garde sa taille robuste, ses traits énergiques et une force virile (*Spiridion,* 9). Il n'y a que Roque, savant « problématique », bien que respectable et aimé de ses amis, dont l'état de santé commence à faiblir, alors qu'il est encore loin d'être âgé (*La Filleule*, p. 100).

[7] *Valvèdre,* p. 27 ; *Flamarande,* p. 14 ; voir encore le cas de Théophile par rapport à Horace et celui d'Emilius dans *Flavie* (pp. 63-64).

Goût, comportement, manière de vivre

L'unique habit noir de Théophile (*Horace,* 107), les gros souliers de Stéphen (*La Filleule*, 55), les grandes bottes et le pantalon « qui fait des plis et des grimaces », le paletot « à trente-six poches » d'Emilius (*Flavie*, 42), l'habit grossier et le chapeau « tout déformé par la pluie » de Salcède (*Flamarande*, 13), le costume montagnard de Valvèdre (130) sont autant de signes de la simplicité de leur goût, qui convient à leur vie laborieuse et au peu d'intérêt qu'ils accordent au luxe. On les voit très souvent absorbés par le travail, comme Emilius (56) ou Villemer, avalant à la hâte « quelque mets fort simple [...] sans quitter des yeux le livre posé à côté de lui » (66), ou encore dans leurs cabinets de travail qui sont parfois de vrais laboratoires, bien équipés pour y faire des expériences[8]. Quant aux naturalistes, nous les voyons souvent sur le terrain, munis de tous les accessoires nécessaires. Sur ce point, la présentation de l'expédition menée par Valvèdre est tout à fait remarquable, la perfection de l'équipement signale à la fois le caractère ingénieux et prévoyant du personnage et le sérieux de son entreprise (*Valvèdre,* 24)[9].

En société, ils sont modestes, ayant « l'aversion instinctive de tout ce qui veut attirer l'attention sur la personne » (*Le Marquis de Villemer,* 49), mais dès qu'ils prennent la parole, « l'élégance d'expression » de Stéphen (*La Filleule*, 56), les « manières franches et ouvertes » d'Henri (*Valvèdre,* 10) sont tout de suite remarquées. Emilius à son tour, « s'exprime avec une clarté [...] éblouissante et avec une simplicité du meilleur goût » (*Flavie*, 66). Il n'empêche qu'ils « s'étouffent dans les salons » (*Flamarande,* 48)[10] et que le véritable

[8] Cf. *Spiridion,* p. 9 ; *Mademoiselle Merquem,* p. 151 ; *Flamarande,* p. 250. La position élevée de ces cabinets de travail est manifestement symbolique, comme déjà dans *Le Compagnon du Tour de France,* où tout un système de symboles est élaboré autour du lieu du savoir.

[9] Voir aussi la « tournée botanique ou géologique » que font les Butler tous les ans (*Jean de la Roche*, p. 114).

[10] Rappelons le cas tout pareil d'Emilius dans *Flavie* (p. 57, 59-63). Butler à son tour est un « homme de bonne compagnie » mais « sur aucun point il n'avait les idées d'un homme du monde. » Ce qui le caractérise essentiellement, c'est la tolérance. (*Jean de la Roche*, p. 37)

domaine de leur vie, c'est le travail et la famille. On voit donc bien que tout sert à rehausser le personnage, à en faire un être à la fois ordinaire et exceptionnel.

Tous ces savants vivent plus ou moins retirés, souvent à la campagne, dans un décor parfois digne de Rousseau. La ville de Genève elle-même apparaît dans *Valvèdre* comme un lieu idéal pour la vie laborieuse. Rien pourtant ne contraint ces personnages à cette vie simple et modeste, sinon une indifférence complète ou un mépris prononcé pour tout ce qui n'est qu'apparence et frivolité, car ils vivent presque tous dans l'aisance ou même ils sont très riches comme Valvèdre ou Butler. La richesse est cependant nécessaire, car elle seule permet de ne pas se spécialiser trop tôt et de « conserver une indépendance absolue » (*Mademoiselle La Quintinie,* 29). Dans l'univers sandien, il n'y a guère de savants pauvres[11] : même les jeunes qui ont des difficultés à leurs débuts, peuvent envisager l'avenir avec confiance, tel Philippe dont la « clientèle augmente toujours » et qui gagne de mieux en mieux sa vie (*Monsieur Sylvestre,* 133). De ce point de vue encore, la vision est rassurante : la science rapporte, le savant n'a rien à craindre de l'avenir.

Aspects du génie

Ces personnages sont pour la plupart des « génies » (*La Filleule*, 77, *Flavie*, 61), des « puits de science » (*Le Marquis de Villemer*, 49), « titans » ou « géants » comme Valvèdre (124), bref des êtres exceptionnels. Les meilleurs d'entre eux possèdent aussi « un fonds de poésie dans l'âme » (*La Filleule*, 77), de l'enthousiasme comme Villemer, Valvèdre ou Bellac[12]. De ce point de vue, la formation de Christian Waldo dans *L'Homme de neige* est révélatrice : c'est celle à la fois d'un artiste et d'un savant, lesquels, idéalement, doivent s'incar-

[11] Sauf Emilius, dont la situation semble être transitoire : il est « un savant de premier ordre, un homme de génie, *encore* sans nom et sans fortune » (*Flavie*, p. 61). C'est moi qui souligne.

[12] Sauf encore Roque, ce savant esclave des théories et des systèmes qui n'aperçoit presque rien des beautés de la nature et qui s'oppose ainsi à Stéphen. (Voir *La Filleule*, entre autres, p. 42 et 77.)

ner dans une même personne. À en croire le témoignage de Christian, deux hommes s'éveillaient en lui :

> [...] l'un qui voulait découvrir les secrets de la création par amour pour la science, c'est-à-dire pour ses semblables, l'autre qui voulait savourer en poète, c'est-à-dire un peu pour lui-même, les beautés variées de la création (t. I, 137).

Il étudie les langues, les arts, la littérature et les sciences naturelles, profite de ses voyages pour pouvoir dire :

> à dix-huit ans j'étais tout préparé à devenir, sinon un savant, du moins un homme utile par son savoir, son activité, son aptitude au travail et ses facultés d'observation (*Ibid*.).

Waldo, tout en travaillant pour l'Encyclopédie et s'occupant de botanique et de minéralogie, vit « en artiste et en poète », « en homme qui sent les beautés de la nature dans son divin ensemble » (t. I, 169). De son côté, Emilius n'est pas moins poète. Tout en admirant la « logique infaillible », « une des conditions matérielles de l'existence » qui organise et dirige la vie des animaux, il fait l'éloge du rêve et de la soif de l'impossible, cette « assez belle faculté » qui reste à l'humanité (*Flavie*, p. 68). D'où le refus de toute spécialisation excessive dont les dangers sont ainsi caractérisés par Stéphen :

> dès qu'on se voue à une spécialité dans la pratique scientifique, adieu l'étude sans bornes, adieu l'observation des mystères infinis, adieu l'interminable récolte des richesses qui pullulent dans l'air et la lumière ! (*La Filleule*, 51)

La remarque d'Yvette Bozon-Scalzitti, à propos de la figure de Waldo (« Art-science, plaisir-réalité, merveilleux-raison, infini-fini, nature-culture [...] : toujours pensés ensemble, les "contraires" cessent de s'opposer dans *L'Homme de neige* »[13]) peut être appliquée à l'ensemble de la population des savants sandiens. On n'a qu'à penser à l'exemple d'Alexis, dans *Laura*. Après avoir traversé les épreuves

[13] « George Sand et le fantastique : *L'Homme de neige* ou la mort(e) qui revient », *Présence de George Sand*, n° 22 (mars 1985), p. 23.

d'une série d'aventures merveilleuses (autant d'étapes de sa quête d'identité), il devient professeur de géologie, puis, contraint par les circonstances, se fait commerçant – un « marchand de cailloux », dira-t-il – mais « sans renoncer à des études » et, surtout

> [il] n'est pas trop fâché d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves, et où le sens poétique réchauffe en nous l'aridité des calculs et l'effroi glacial des vaines hypothèses... (158)

Les savants qui ne possèdent pas cette faculté d'adaptation, sont plus ou moins dévalorisé, comme Tungsténius et Walter, toujours dans *Laura*.

Les savants de Sand ont donc tous « une bonne somme de philosophie, un peu d'art, assez de métaphysique, beaucoup d'histoire et pas mal de littérature », savoirs qui les aident « à connaître l'homme, ce grand problème en qui la vie de l'âme est si étroitement unie à celle du corps, que qui ignore l'une ignore l'autre » (*La Filleule*, 101). Leurs connaissances sont ainsi à la fois très variées et étendues, surtout en philosophie et en littérature, certains d'entre eux étant de véritables critiques littéraires, comme Théophile, Valvèdre ou Philippe, hostiles à l'art pour l'art (*Horace*, 289) et au positivisme (*Monsieur Sylvestre*, 17). Stéphen, pour sa part, remporte un succès foudroyant avec trois œuvres simultanément publiées : un mémoire philosophico-scientifique, un fragment d'oratorio et un roman (*La Filleule*, 121). Emilius est « au courant de la politique, de la littérature et des arts, enfin de tout ce qui constitue l'histoire des hommes » (*Flavie*, 66).

Outre les signes d'une intelligence très développée, ces personnages possèdent aussi ceux de la perfection morale et psychologique. Doux, calmes, généreux et honnêtes, ils sont tous fils respectueux, époux tendres et bons pères de famille. Valvèdre sait même organiser la vie familiale, soigner et élever ses enfants, remplacer leur mère. Ils sont tolérants, compréhensifs, indulgents à l'égard des défauts humains, prêts à pardonner même, comme Valvèdre. Ils ne sont pourtant ni orgueilleux ni présomptueux, ils ont leurs moments de doute et d'incertitude – autant de signes du vrai savoir. Tout cela ne signifie

pas pour autant qu'ils soient nés tous parfaits. On apprend par exemple de Valvèdre qu'il est « très ardent et même impétueux par nature » et s'il a réussi à dompter les forces obscures de son âme et à acquérir la sérénité, c'est encore à la science qu'il le doit, car « l'âme d'un vrai savant est la droiture même, parce qu'elle suit la méthode d'un esprit adonné à la scrupuleuse clairvoyance » (*Valvèdre,* 355). On peut observer donc, malgré l'idéalisation (très forte et indiscutable), des tentatives (peu fructueuses d'ailleurs) pour problématiser et rendre plus complexe ce type de personnage, différent de ce qu'il devient dans l'optique du « vulgaire », ou dans l'optique des jeunes filles romanesques, victimes d'une mauvaise éducation[14].

Préoccupations sociales et morales

Dans l'esprit de George Sand, il va de soi que le savant est un être profondément moral et même moralisateur, le but de la connaissance étant en dernier ressort le perfectionnement même de l'homme sur le plan moral aussi bien qu'intellectuel ou physique. Les jeunes savants, comme Stéphen, attendent de leurs études « une certitude religieuse, philosophique, morale et sociale » (*La Filleule,* 41) et finissent par reconnaître comme Valvèdre que « les calmes et les saintes jouissances de l'étude » sont nécessaires à la moralité même (141), que la passion pour la nature est « le plus puissant auxiliaire » de la santé morale (245). Cette puissance transformatrice de la science ne touche pas du reste que des savants. Le jeune poète Francis de *Valvèdre* finit par « surveiller d'importants travaux métallurgiques » (332), se sent « assoupli » et « transformé » (333), débarrassé une fois pour toutes de tout ce qu'il y avait de trop romanesque et de faiblesse en lui. Célie Merquem constate que, grâce aux enseignements de Bellac, « au bout d'un an, je me rendis compte d'une transformation extraordinaire de mon être. Je ne sentais plus, si je peux ainsi parler, le fardeau de ma personnalité, et je n'étais plus l'esclave de mon sexe[15]. » Rappelons aussi le cas de Christian Waldo (*L'Homme de neige*, 1859) qui, de

[14] Voir surtout *La Filleule* et *Flavie*.
[15] *Mademoiselle Merquem,* p. 230.

montreur de marionnettes, devient ingénieur des mines et cultive simultanément la science et les beaux arts.

Les deux historiens, Lemontier et le marquis de Villemer abordent l'histoire en moralistes et en philosophes plutôt qu'en érudits. Le marquis, auteur d'un ouvrage sur *l'Histoire des Titres,* apporte « devant la moderne civilisation l'acte d'accusation du patriciat » et prononce sa « déchéance au nom [...] de l'équité, au nom de la conscience humaine, mais surtout au nom de l'idée chrétienne évangélique » (147). La réaction des autres savants devant la misère humaine est toute pareille, leurs premiers doutes et leurs angoisses surgissent au moment où ils se heurtent à « ce sinistre problème de la destinée humaine » (*Spiridion,* 185).

La politique n'est pas leur terrain : ses « erreurs », ses « égarements », ses « crimes involontaires » les rebutent (*Horace,* 226). Chez les personnages de la période d'avant 1848, on observe déjà l'abstention de l'action politique directe, comme chez Théophile qui espère ainsi garder sa « religion sociale dans toute sa candeur » (*ibid.*), mais cela ne l'empêche pas d'approuver ses amis révolutionnaires et de suivre avec attention les événements politiques de son époque. Dans les romans d'après 1850, toute référence directe aux événements politiques contemporains disparaît – sauf quelques vagues allusions à la révolution de 48 (*La Filleule,* II^e^ partie, chap. XIV). L'abstention devient dans ces romans un refus pur et simple, la politique elle-même étant délibérément dépréciée, jugée « accidentelle » et « transitoire » : « L'éternité s'en moque, dit Henri, et la science des choses éternelles par conséquent » (*Valvèdre,* 13)[16].

Question de la foi

Tous ces personnages – conformément à la pensée sandienne – sont profondément croyants, ce qui ne les empêche pas d'être critiques à l'égard de l'Église catholique. Valvèdre et Henri, les deux Genevois protestants représentent évidemment sur ce point un cas particulier, le protestantisme étant toujours jugé par Sand une religion plus humaine

[16] Sand, le 24 mai 1848, à Charles Poncy : « ce qu'on appelle la passion politique, je ne l'aurai jamais. Je n'ai que la passion de l'idée. » (*Corr.*, t. VIII, p. 473.)

et plus tolérante. « Je n'ai pas fait ce que j'aurais pu faire si je n'eusse pas été élevé dans le catholicisme » – constate avec amertume le père Alexis (*Spiridion,* 245). Lemontier, dans ce roman farouchement anti-clérical qu'est *Mademoiselle La Quintinie,* va jusqu'à qualifier de « meurtre intellectuel » les conséquences de « certaines influences cléricales » (68).

Cela dit, tous ces personnages sont à la recherche d'un rapport toujours plus intime avec la Divinité, les sciences trouvant « Dieu au bout de toutes leurs voies » (*Mademoiselle La Quintinie,* 65). Le savant n'est rien de moins dans cette optique qu'un « reflet splendide de la Divinité » (*Spiridion,* 243) ou, comme Valvèdre, un « révélateur » et un « intermédiaire » entre l'homme et Dieu (*Valvèdre,* 354).

La fonction du savant

On voit que dans la pensée de George Sand, la science a une toute-puissance quasi divine, il est donc normal que la fonction du savant soit chez elle pareille à celle de Dieu. Cette fonction sacerdotale qui, avant 1848, avait été assumée par des artistes de l'envergure d'Albert ou de Consuelo, est ici endossée par des êtres qui n'ont, au fond, rien de la grandeur exaltée de ceux-là, car, comme nous l'avons vu, tous ces savants sont en fin de compte des hommes plutôt ordinaires. Sand elle-même ne fait-elle pas remarquer à propos de Valvèdre qu'il « n'est pas un dieu, c'est un homme de bien » ? (*Valvèdre,* 356.) Il n'empêche qu'elle cherche tout de même à présenter ces personnages comme des prophètes, des missionnaires de la nouvelle religion de l'humanité, valorisant ainsi des qualités qui, en principe, peuvent être celles de tous les hommes.

Ces savants n'ont jamais d'ambitions personnelles, ils veulent « servir l'humanité » dans la mesure de leur force et lui communiquer « le feu sacré » (*Valvèdre,* 353). Ils puisent la force nécessaire à cette tâche dans la science même, car celle-ci, en préservant l'individu des « déceptions » et des « désastres » de la vie privée (*Valvèdre,* 121), libère d'importantes énergies qui peuvent être utilisées au profit de l'autre[17].

[17] Cf. à ce propos Cécile STÖLTING, *Aspects de la critique sociale dans l'œuvre de*

Pour l'adepte des Lumières qu'est George Sand, le savant doit être avant tout *utile*. Dans *L'Homme de neige*, dont l'histoire se déroule d'ailleurs dans les années Soixante-dix du 18e siècle, est évoqué le cas de « l'illustre Comus », à la fois savant et artiste, physicien ambulant qui « répand l'instruction sous forme de divertissement » (t. I, 163). Incarnation du savant idéal, il donne au protagoniste une leçon qui doit lui servir pour toute la vie :

> Sacrifiez avant tout l'ambition, comme l'entend le monde, c'est-à-dire ne vous souciez ni de fortune ni de renommée ; marchez droit vers un seul but, celui d'éclairer vos semblables, n'importe dans quelle condition et par quel moyen. Tous les métiers sont beaux et nobles quand ils ont ce but (t. I, 164)[18].

Ces savants, ayant tous au moins un disciple, transmettent le savoir d'une génération à l'autre ; ils ont ainsi l'espoir de contribuer au progrès indéfini de l'humanité. Bellac, par exemple, fait des cours élémentaires d'histoire naturelle à tout un village, en vue de diminuer par ce moyen la superstition et le fanatisme des paysans (*Mademoiselle Merquem*,147-148). Son cabinet de travail n'est jamais fermé, afin que tout le monde puisse y entrer à n'importe quelle heure de la journée (151). À ses cours, la priorité est donnée aux expériences car elles parlent aux sens et ouvrent de force les cerveaux que le raisonnement ne pourrait pas convaincre. Valvèdre, lui, fait construire une auberge pour accueillir tous ceux qui voudraient entreprendre « l'exploration de la montagne, à la seule condition, pour eux, de consigner leurs observations sur un certain registre » (14-15).

Être utile, aider les autres : c'est ce qui rend la présence des médecins et des médecins-amateurs hautement significative. En effet, outre les trois médecins professionnels, la plupart de ces savants sont capables de soigner des malades. C'est ici que la mission du savant,

---

George Sand, Erlangen, 1979. pp. 71-72 et Ernest SEILLIÈRE, *George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art*, F. A1can, 1920, pp. 393-395.

[18] Dans *Antonia* (écrit en 1862) dont l'histoire se déroule également à la fin du 18e siècle, le narrateur consacre une longue réflexion au progès (et aux bienfaits espérés) de la philosophie et des sciences naturelles (éd. Martine REID, Actes Sud, 2002, pp. 142-144).

« messager d'espoir et de vie » (*Valvèdre*, 126), apparaît en pleine lumière : aider les hommes, sauver la vie humaine. C'est auprès d'un enfant mourant qu'un jeune poète reconnaît : « en ce moment il eût mieux valu être un petit médecin de campagne que le plus grand poète du monde », un « petit médecin de campagne, antithèse du poète sceptique » (*ibid.*)[19].

La fonction de ces personnages, en tant que confidents et conseillers sages et expérimentés, dans l'intrigue romanesque, est en parfait accord avec leur mission salvatrice. Il arrive qu'au début de leur histoire, les savants se définissent en opposition avec des artistes (Théophile/Horace, Henri/Francis, Philippe/Pierre[20]). Il est significatif que, dans la plupart des cas, ces jeunes artistes, représentants typiques des « enfants du siècle », finissent par choisir un métier plus pratique, surtout technique, et acquièrent par là un statut proche de celui du savant[21].

Parvenus à la fin de leurs histoires, la plupart des savants trouvent leur bonheur dans le mariage. Il s'agit toujours d'un mariage d'amour, mais leur amour n'a rien à voir avec l'amour-passion. Comme dit Valvèdre, « la passion est un amour qui est devenu fou » (354), ainsi leur mariage est fondé avant tout sur le respect et l'estime mutuels[22]. C'est le bonheur collectif à la fin de *Valvèdre* qui illustre le mieux l'apothéose du savant. Valvèdre, Henri et Francis, entourés d'épouses dévouées et intelligentes, d'enfants non moins intelligents et sages, sont comblés de succès et de richesses.

On voit bien que les savants obtiennent tout : bonheur intime, réussite professionnelle et matérielle. Eux seuls sont capables de réaliser cet état idéal qui devrait être un jour celui de toute l'humanité.

---

[19] Flavie, victime de la mauvaise éducation des jeunes filles, doit sa guérison morale à Emilius, « médecin de [son] esprit malade » (p. 92).

[20] Respectivement dans *Horace*, *Valvèdre*, *Monsieur Sylvestre*.

[21] Francis, qui finit par devenir industriel, pense que la science est nécessaire pour l'artiste même, si celui-ci veut créer une œuvre « durable et saine » (*Valvèdre*, p. 334).

[22] Dans *Jean de la Roche*, le mariage se fait dans le même esprit. Il est vrai que là, c'est Love, bonne disciple de son père, elle-même savante, qui professe la même philosophie que Valvèdre.

L'avenir est au savant, on peut donc dire avec Henri : « Hors de la science, point de salut » (*Valvèdre*, 31*).*

Les romans de George Sand illustrent le prestige toujours croissant des sciences tout au long du 19e siècle. On peut dire avec James J. Walling que l'auteur de *Consuelo,* « comme Renan et Berthelot [...], évoluait avec son époque, passant du romantisme populaire au romantisme scientifique » et que « par la contagion de ces illustres exemples, [elle] regardait la science comme la pierre de touche du progrès »[23]. Il est non moins vrai que les déceptions de 48 expliquent à leur tour que, dans les derniers romans, les clefs de la sagesse ne sont plus détenues ni par des artistes extatiques, ni par des apôtres paysans ou ouvriers, mais par des savants qui, au lieu de se révolter, conseillent la patience et attendent sagement l'accomplissement de leur espoir. En ce sens, on peut partager l'opinion de Seillière :

> [...] sous le nom de *science,* Sand fait désormais beaucoup plus longue place à *l'expérience* et à la *tradition,* au détriment de *l'instinct* ou de *l'intuition* géniale dans la patiente élaboration du progrès humain.[24]

Mais il serait trop facile de ne voir dans tout cela que les signes d'une évolution de l'auteur vers le conformisme. Il y a un facteur tout personnel, par ailleurs bien connu, dont il convient de tenir compte. On sait jusqu'à quel point George Sand a fait sien l'art de vieillir : elle a atteint à un degré de sérénité dont plusieurs de ses amis témoignaient avec admiration. La source de cette sérénité résidait pour elle aussi en grande partie dans les études, comme elle s'en est expliquée à Flaubert :

> Je sais si bien vivre *hors de moi !* Ça n'a pas toujours été comme ça. J'ai été jeune aussi et sujette aux indignations. C'est fini !
> Depuis que j'ai mis le nez dans la vraie nature, j'ai trouvé là un ordre, une suite, une placidité de révolutions qui manquent à l'homme, mais que l'homme peut, jusqu'à un certain point s'assimiler, quand il n'est

[23] *Art. cité,* p. 112.
[24] *Op. cit.,* p. 396.

> pas trop directement aux prises avec les difficultés de la vie qui lui est propre. Quand ces difficultés reviennent, il faut bien qu'il s'efforce d'y parer, mais s'il a bu à la coupe du vrai éternel, il ne se passionne plus trop pour ou contre le vrai éphémère et relatif[25].

Ainsi, cette figure emblématique qu'est le savant dans l'œuvre romanesque de George Sand, tout en reflétant les aspirations d'une époque, n'en révèle pas moins le sens d'une expérience bien personnelle.

[25] Lettre du 14 juin 1867, *Corr*., t. XX, pp. 432-433 ; voir aussi, parmi les nombreux passages d'*Histoire de ma vie* et d'autres écrits autobiographiques, une note de 1868, dans *Sketches and hints,* (*OA.*, t. II, p. 630-632) où on lit : « le mal un jour [sera] vaincu par la science – la science éclairée par l'amour » (p. 631).

Pères et paternité

L'œuvre de George Sand, profondément marquée par l'époque, en reflète la physionomie, à la fois formée et déformée par la sensibilité, les expériences et les fantasmes de l'auteur. C'est tout particulièrement ainsi dans le cas de la paternité. Il suffit de lire les premiers livres d'*Histoire de ma vie* pour voir combien la mort précoce du père a marqué la petite Aurore. Si, dans l'autobiographie, l'écrivain s'attarde si longuement à la figure de son père qu'elle n'a pratiquement pas connu, c'est pour remédier à une déficience encore vivement ressentie la quarantaine passée. Par la création du mythe paternel, Sand voulait avant tout ressusciter la *parole* du Père, pour se donner l'illusion au moins d'un père spirituel. Alors que pour tant d'autres, le problème est d'échapper à l'oppression paternelle, le problème de Sand, comme le fait remarquer Philippe Berthier, « aura été exactement l'inverse : non pas d'avoir eu trop de père, mais de ne pas en avoir eu assez »[1].

Le manque du père était d'autant plus douloureux que l'enfant l'a vécu dans une famille déchirée par des conflits, ceux de l'époque, ce début du 19e siècle français. Ainsi les déchirements du monde sont très tôt devenus pour elle une réalité vécue : d'où la naissance du rêve « unanimiste »[2], que l'enfant se crée : un véritable mythe organisé autour d'un personnage androgyne, réconciliateur, projection du désir de l'enfant : aimer et être aimé dans une famille complète et véritable. Le mythe de Corambé, celui de l'union, reste le mythe structurant de l'univers sandien : et comme tel, il n'est pas étranger à la problématique qui nous intéresse ici.

L'espace temporel des romans de Sand couvre la période qui va de la fin de l'Ancien Régime jusqu'au début de la IIIe République, péri-

[1] « Notes sur le "roman familial" », in *Figures de fantasme*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 190. Voir encore à ce propos la préface de Denise BRAHIMI, *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Christian Pirot, 1993, t. II et, *infra*, « Souvenirs d'autres vies ».

[2] Philippe BERTHIER, « Corambé : Interprétation d'un mythe », in *op. cit.*, p. 185.

ode où la paternité devait affronter sa plus grande crise peut-être : l'ébranlement des fondements mêmes de sa puissance. La carrière de George Sand coïncide avec l'époque du Code Civil qui, en fin de compte, a restauré le Père dans ses pouvoirs. On sait cependant que, dans la réalité, rien ne pouvait empêcher la transformation des mœurs et l'éclipse de la puissance paternelle. Or, cet état de paternité éclatée, avec toutes ses métamorphoses et conséquences, crise et conflit des générations, a laissé ses traces dans les histoires romanesques où les pères ont presque toujours un rôle important, qu'ils soient personnages principaux ou secondaires. Il va de soi que les romans, conformément aux plus profondes aspirations de l'auteur, montrent aussi une autre réalité : celle du désir, une réalité idéale, peuplée de pères assumant leurs devoirs avec amour et dévouement. Dans l'image de cette nouvelle paternité, il n'est pas difficile de deviner l'influence de Rousseau, comme peut-être un certain reflet de l'esprit du droit révolutionnaire, en ce qui concerne surtout la mise en valeur des intérêts de l'enfant, qu'il soit légitime ou naturel, et celle de la paternité volontaire. Pour Sand, comme pour les législateurs de la Révolution, cette dernière veut dire avant tout le triomphe du social sur le biologique, le triomphe de la volonté d'être père sur le fait d'être seulement géniteur, car la paternité n'est pas seulement œuvre de chair mais aussi, sinon avant tout, œuvre de l'esprit[3].

La question de la paternité concerne à la fois la ressemblance et la différence, la fidélité et l'autonomie, selon qu'elle est posée par le père ou par l'enfant. Dans les romans d'avant 1848, l'image du père est le plus souvent chargée de négativité et de doutes, mais les perspectives de la paternité, en accord parfait avec la principale tendance de la pensée sandienne, tendent vers une image de paternité conciliante, c'est-à-dire vers l'équilibre.

1. Pères absents (morts ou vivants)

Quand on connaît l'histoire familiale de la romancière d'une part, de l'autre les réalités de l'époque, avec un nombre très élevé de nais-

[3] Cf. *Histoire des pères et de la paternité*, sous la dir. de Jean DELUMEAU et de Daniel ROCHE, Larousse, 1990, p. 283.

sances illégitimes[4], les ravages des guerres, on ne s'étonne pas de voir dans l'univers romanesque sandien une absence forte, voire obsédante des pères, surtout dans les romans des années 30-40[5]. Cette absence, cependant, signifie plutôt présence : présence du problème que pose la paternité, qu'elle fût bonne ou mauvaise. Car, sauf certains cas, où on ne sait rien du père, les enfants vivent le manque dans la douleur et/ou dans les égarements de toute sorte. Ainsi Indiana, élevée par un père autoritaire, en se mariant ne fait que « changer de maître » et « de prison »[6]. D'autres doivent souffrir la tyrannie d'un tuteur comme le protagoniste de *Mauprat*, abruti par un grand-père terrible et corrompu, ou Gabriel(le), condamné(e) par son grand-père à ignorer son sexe. Ce grand-père, incarnant la toute-puissance paternelle de la féodalité, méprise « les vulgaires devoirs » et les « puérils soucis de la paternité bourgeoise », et, poussé par des « ambitions dévorantes de la paternité patricienne », va jusqu'à faire assassiner sa petite-fille[7].

Les bâtards et les enfants trouvés, nombreux dans ces romans, sont bien des fois « dédommagés » par quelque faculté exceptionnelle qui les élève au-dessus des légitimes. Il semble que l'enfant d'origine obscure n'est pas chez Sand la simple réutilisation, plus ou moins habile, d'un topos connu. Cet enfant sans père est par définition libre, libre de préjugés et de contraintes et, comme tel, intégré parfaitement dans le système sandien comme la meilleure incarnation des revendications sociales et morales. C'est dans cette catégorie de personnages que le père fait le moins de problèmes : c'est la nécessité même de la paternité qui est mise entre parenthèses. Sur les nombreux exemples, relevons celui de Consuelo, grande cantatrice et « Déesse

[4] Et, par conséquent, un nombre très élevé de bâtards et d'enfants abandonnés pour une raison ou pour une autre. Rien qu'à Paris, en 1831, 31.000 enfants trouvés ont été enregistrés. Cf. *Ibid*., p. 341.

[5] 51 pères absents avant 1848, contre 30 après cette date. Face aux 51 pères absents d'avant 48, on ne trouve que 22 pères présents et bien « vivants » dans les romans de la même période.

[6] *Indiana*, éd. de Pierre SALOMON, Classiques Garnier, 1983, p. 68. D'autres personnages apparaissent comme victimes d'une mauvaise mère tantôt bornée et vaniteuse, tantôt acariâtre et possessive, tantôt enfin faible ou trop aimante. Voir Valentine, Pauline, Alezia (*La dernière Aldini*), Karol (*Lucrezia Floriani*).

[7] *Gabriel*, prés. de Janis GLASGOW, Des Femmes, 1988, p. 50.

de la pauvreté » qui, ignorant tout de son père, n'a « jamais songé à demander si elle en avait un »[8]. C'est seulement ainsi, ayant pour famille toute l'humanité, qu'elle peut remplir le « devoir » et la « destinée » que lui impose son seul nom qu'elle a reçu : Consuelo. Elle ne se sent nullement frustrée : « Je n'ai pas d'autre nom, dit-elle à son ami. La société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir »[9].

Parmi les pères morts, il se trouve encore des pères exemplaires dont la mémoire est religieusement gardée, comme pour exalter le mythe de la toute-puissance paternelle perdue. Ou bien parce qu'ils ont eu une mort héroïque, comme le père de Valentine, mort à Waterloo, celui de Simon, massacré par les chouans, le père de Fiamma, héros de l'indépendance italienne ou encore le père de Michel-Ange Lavoratori et du Piccinino, cas plus ambivalent, pourtant valorisé car il « a fait de grandes choses pour son pays »[10] ou parce qu'ils étaient déjà de ces nouveaux pères, rêvés par Rousseau, comme ce noble éclairé qui a élevé son fils « dans les sentiments religieux de l'égalité des droits »[11]. Il va de soi que le souvenir de ces pères est bénéfique, car leur héritage moral continue à réconforter et à soutenir les enfants.

2. Pères présents

a) Le père autoritaire

Ce type à la fois moral et social, despote martyrisant son enfant, apparaît surtout dans les romans d'avant 1848[12], ce qui fait que le

[8] *Consuelo*, S. VIERNE et de R. BOURGEOIS, Meylan, Éd. de l'Aurore, t. I, p. 235.
[9] T. II. p. 307. Sur l'enfant sans père ou le bâtard, voir : *Simon*, *Teverino*, *La Petite Fadette*, *François le Champi*, *La Filleule*, *Elle et lui*, *Malgrétout*, *Le Piccinino*, *L'Homme de neige*, *Ma sœur Jeanne*. Lucrezia Floriani, quant à elle, choisit d'élever seule ses enfants, nés hors mariage. Le cas du marquis de Villemer est unique : il est père d'un enfant illégitime. Le problème apparaît ici dans l'optique du père souffrant de la séparation. Dès que possible, il reconnaît son fils et partage la responsabilité paternelle avec sa femme qui n'est pas la mère de l'enfant. C'est un des rares exemples de maternité volontaire.
[10] *Le Piccinino*, prés. de René BOURGEOIS, Grenoble, Éd. Glénat, « Collection de l'Aurore », 1994, t. II, p. 177.
[11] *Horace*, prés. de Nicole COURRIER et de Thierry BODIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 108.
[12] 12 cas contre 5 seulement après 48.

rapport père-fils, père-fille y est beaucoup plus conflictuel que dans les romans ultérieurs où l'on observe, en plus, l'importance accrue du type antithétique, celui du père idéal[13]. Cette restructuration du personnel paternel suit par ailleurs les changements de la vision du monde de la romancière. Le socialisme des années 30-40 ne l'opposait-il pas davantage à la génération précédente que la pensée, toujours critique mais plutôt conciliatrice de la vieillesse ?

La révolte des enfants prend le plus souvent la forme de la fuite. Ceux qui restent n'ont aucune perspective : ainsi André, dans le roman éponyme (1834), qui n'est capable que d'un élan de fureur, d'une tentative de meurtre avortée, est condamné à végéter à l'ombre d'un père terrible, figure par ailleurs haut en couleur. L'étude psychologique et l'observation sociale vont ensemble dans ce roman comme d'ailleurs un peu partout dans l'univers sandien. Parmi les pères terribles et odieux, toujours dévalorisés, on trouve les représentants de toutes les classes : le hobereau, déchu d'une grande famille (le père d'André) qui « consentait à être le meilleur bourgeois du monde pourvu qu'on n'oubliât point qu'il était marquis » ou le noble dépossédant et abandonnant son cadet (*Nanon*) aussi bien que le riche bourgeois voulant dominer tout et tous, « plus puissant que les anciens seigneurs », qui veut « acheter » les pensées mêmes de son fils (Cardonnet dans *Le Péché de Monsieur Antoine*) et l'ouvrier misérable, ivrogne et vulgaire, qui conçoit pour sa fille « une passion infâme » (le père de Marthe dans *Horace*)[14].

D'ailleurs, les vues rétrogrades, le mépris de la femme ou l'absence de culture, voire la grossièreté sont autant de traits qui définissent le père autoritaire en opposition avec le père nouveau, aimant et protégeant son enfant. Entre ces deux catégories, on peut encore mentionner les pères faibles, fautifs pour une raison ou pour une autre et ceux qui aiment mal leurs enfants et causent ainsi leur malheur ou leur rendent la vie difficile comme malgré eux, tels que le père de Juliette

[13] 15 pères (géniteurs) idéals après 48, 5 seulement avant cette date.

[14] Voir encore sous cet aspect : le père de Carl (*Carl*) et celui d'Aldine dans *Monsieur Sylvestre*, le comte de Flamarande dans *Flamarande* et *Gabriel* où le rôle du père est rempli par le grand-père mais qui est une parfaite incarnation de l'autorité paternelle.

(*Leone Leoni*), celui d'Athénais (*Valentine*) ou le père de Joséphine (*Le Compagnon du Tout de France*)[15].

b) Le père aimant

Ces pères, tendres et indulgents, remplissent aussi la fonction de la mère auprès de leurs enfants. Ils s'occupent d'eux « plus qu'il ne convient à un homme »[16] ; et s'ils « règnent », c'est uniquement « par la puissance de l'amour »[17]. Il va de soi que, dans ce cas-là, la paternité est essentiellement *amour* et *devoir* – de *droits* on ne parle guère[18].

Comme l'esprit des Lumières a libéré aussi l'expression des sentiments, ces pères osent aussi s'attendrir, mais l'affection s'épanche bien plus facilement entre père et fille : aussi voit-on, dans ces romans, une espèce d'idylle entre eux. Selon les témoignages contemporains, c'était le plus souvent ainsi dans les classes moyennes, mais ce couple heureux (père éclairé et tendre – fille à la fois intelligente et chaste qui l'idolâtre) n'est pas absent, chez Sand, dans la noblesse non plus. Il est significatif cependant que les pères nobles, eux aussi de « bonté incomparable » comme le père d'Edmée (*Mauprat*, 102), n'égalent presque jamais les pères bourgeois. C'est que les bourgeois sont en accord avec leur temps, alors que les nobles appartiennent déjà au passé[19]. On trouve une autre variante du même cas dans *Le Compagnon du Tour de France*. La fonction du père y est remplie par le grand-père « le plus *avancé* peut-être de la noblesse d'époque »[20]. Mais on y voit combien le chemin qui mène de la « belle

[15] Voir aussi *L'Uscoque*, *La Filleule*, *Tamaris*.
[16] C'est du moins ce que pense Fernande dans *Jacques*, Michel Lévy Frères / Jules Hetzel, 1857, p. 157.
[17] *Mont-Revêche*, Michel Lévy Frères, 1869, p. 206.
[18] Jacques, dans le roman éponyme, s'exprime ainsi à la naissance de ses enfants : « ...je reçois cet austère bienfait de Dieu avec le recueillement d'un homme qui comprend son devoir. » p. 140.
[19] Voir *Mauprat*, éd. Claude SICARD, Garnier-Flammarion, 1969, p. 98 et 157.
[20] Éd. René BOURGEOIS, Presses Univ. de Grenoble, 1979, p. 259. Souligné dans le texte. D'autres romans où le bon père joue un rôle plus ou moins important :

théorie » à l'application est long et difficile : l'idylle entre le comte et Yseult cesse dès que la fille veut mettre en pratique sa liberté. Ce père qui élève pourtant sa fille dans l'esprit d'*Émile* (260-261, 306), est incapable de se débarrasser « de l'effet d'une première éducation et des préjugés sucés avec le lait ». Aussi ce personnage change-t-il de fonction : d'adjuvant il devient opposant de l'héroïne. Qu'est-ce à dire sinon que, pour être bon père, l'amour et le dévouement ne suffisent pas. La paternité est aussi, sinon avant tout, spirituelle et celui qui n'est pas du côté du progrès, ne saurait jamais entièrement remplir son rôle d'éducateur dans l'intérêt de l'enfant qui est celui même de l'avenir.

3. Les substituts du père

Il est normal que, dans un univers romanesque où l'écrasante majorité des personnages viennent de familles incomplètes, mutilées surtout de pères, les différents substituts soient nombreux : leur présence est exigée par la logique interne même des histoires. Des pères adoptifs, parrains, amis paternels remplacent le père disparu et essaient de compléter et/ou de corriger une éducation déficiente ou mal faite. Ils offrent surtout un modèle de paternité qui répond assez bien aux fantasmes des personnages en mal de père. Ce modèle n'est en rien inférieur au modèle biologique, bien au contraire. C'est cette catégorie de personnages, se confondant parfois avec celle des pères spirituels, qui met particulièrement en valeur toute paternité volontaire. Ce type de père est du reste un élément constant du personnel romanesque ; il y figure en proportion à peu près égale avant et après 48 (23/20). Citons à titre d'exemples : *Simon* (le parrain de Simon, excellent avocat, incarnation de la probité) ; *Le Piccinino* (Pier-Angelo, homme de cœur, très bon artisan, type de l'illettré intelligent) ; *Les Maîtres sonneurs* (Huriel, le grand bûcheux) ; *Francia* (un honnête limonadier, sévère et patriote) ; *Flamarande* et *Les Deux frères* (un paysan, élevant le fils d'un comte).

Consuelo (le père d'Albert), *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Les Maîtres sonneurs*, *Les Dames vertes*, *Flavie*, *Va1vèdre*, *La famille de Germandre*, *Césarine Dietrich*.

Il est à signaler ici que ces pères, au lieu d'assumer simplement leur paternité volontaire, vont jusqu'à la revendiquer. C'est le cas d'un personnage dans *Horace* (Paul Arsène), qui proclame et réclame hautement sa paternité pour l'enfant de la femme qu'il aime. Un autre exemple nettement symbolique dans un roman dit socialiste (*Le Meunier d'Angibault*) : un petit garçon, fils d'aristocrate, aura deux pères adoptifs : un bourgeois instruit et un honnête ouvrier : « Pourquoi ne serait-il pas à la fois un ouvrier laborieux et un homme instruit ? » demande l'un de ces pères volontaires qui, dans la dernière scène du roman, élève bien haut cet enfant au-dessus de sa tête. Ce geste, tenir un enfant à bout de bras, motif iconographique et littéraire bien répandu, est notamment le signe de la paternité revendiquée. La direction du mouvement traduit la force des pères, un élan de foi et d'espoir qui porte vers l'avenir.

Dans certaines situations romanesques, la fonction paternelle est remplie par l'amant ou le mari. Ces personnages prennent en charge l'éducation morale d'une jeune femme et pensent agir dans l'intérêt de leur protégée. Jacques, par exemple, dans le roman éponyme, entreprend l'éducation de sa femme pour en faire une femme libre et heureuse, comme malgré la société. Cet être d'exception est cependant condamné à l'échec : sa jeune femme ne peut le suivre à des hauteurs où il voudrait la conduire ; elle souffre de ne pas être traitée en égale ; à la place d'un mari, elle voit en Jacques un père qui lui inspire autant de crainte que d'amour. Cette confusion des rôles est réciproque : Jacques aussi préférerait rester un père auprès de sa femme et il sent parfois qu'elle n'est pas sa femme mais sa fille[21]. – Œdipe agit cette fois en négatif... Mais Jacques, ce père sublime, a le don du pardon : il s'en va pour laisser sa fille/femme vivre heureuse, selon son cœur.

[21] Une situation à la fois pareille et différente dans *Le Dernier amour* (1867). Voir encore une nouvelle des débuts, *La Fille d'Albano* où c'est un frère qui agit en père auprès de sa sœur. Ralph, premier des personnages christiques, protecteur et libérateur d'Indiana, avant de devenir son amant, la défend et lutte pour elle *en père* : « C'est moi qui l'ai élevée, dit-il ; je la regarde comme ma sœur et plus encore comme ma fille » (*Indiana*, éd. citée, 1983, p. 147). D'autres substituts de père : *Consuelo* (version autoritaire et aimante : Porpora et le Chanoine) ; figures esquissées plutôt ou secondaires dans *L'Homme de neige*, *Tamaris* et *Flamarande*. Le problème de l'adoption avec tous ses risques : *La Filleule*.

4. Pères spirituels

Les pères spirituels, mentors de toutes sortes, remplissent leur rôle éducatif au plus haut degré[22]. Ils sont prêtres laïques d'une religion humanitaire, fils plus ou moins tardifs du romantisme social qui a connu, dans l'œuvre sandienne, malgré une certaine restructuration des valeurs, un prolongement extraordinaire. Leur proportion est très inégale dans l'œuvre : on en trouve cinq seulement avant 1848, alors qu'après, remplissant des fonctions très actives, destinateurs le plus souvent, ils sont au moins une douzaine. Cette répartition est en elle-même significative : elle dit d'abord que, dans les romans de la maturité, la vérité n'est plus détenue par de jeunes révoltés ou des artistes extatiques mais par des personnages mûrs, savants et pères de famille. (Conséquence de l'âge ? Dans une certaine mesure certainement.) La forte présence des pères spirituels dans les romans du Second Empire dit aussi que l'espoir social (ou humanitaire), la foi dans la puissance de la parole, même si c'est une foi moins ardente, a survécu aux doutes et aux déceptions[23].

La première et la plus puissante figure de la série, et par son ardente passion et par sa grandeur tragique, est le père Alexis, « le plus savant des moines » dans *Spiridion* (1838)[24]. Il laisse à son enfant spirituel le plus précieux des biens : un héritage spirituel. Alexis meurt comblé, car sa vie n'a pas été inutile : « je sais que je ne tomberai pas de l'arbre comme un fruit stérile – dit-il à son disciple. La semence de

[22] Le seul père spirituel dévalorisé, vaincu précisément par un laïc, est un prêtre, un usurpateur de la fonction paternelle, Moréali dans *Mademoiselle La Quintinie* (1863).

[23] Sur les romans de cette période, voir Nicole MOZET, *George Sand écrivain de romans*, (chap. VI : « Les romans du Second Empire »), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997 ; Éric BORDAS, « Les romans du Second Empire », in *George Sand. Littérature et politique*, textes réunis par Martine REID et Michèle RIOT-SARCEY, Nantes, Éd. Pleins Feux, 2007, pp. 113-129.

[24] Le personnage, inspiré par Lamennais et Pierre Leroux, est partisan d'une science tolérante, de la liberté de conscience et les soldats de Bonaparte ne sont rien moins, à ses yeux, que les « glaives étincelantes de la main du Dieu des armées ». *Spiridion*, Prés. de Georges LUBIN, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1976, p. 246.

vie a fécondé ton âme. J'ai un fils, un enfant plus précieux qu'un fruit de mes entrailles ; j'ai un fils de mon intelligence » (246).

Le système des personnages de ce roman mystique, qui met en scène une succession ininterrompue de maîtres et de disciples, est conçu de façon à suggérer que la quête de la vérité doit être l'entreprise commune des générations successives. C'est une des idées maîtresses de Sand qui explique aussi pourquoi, en fin de compte, les pères ne peuvent être disqualifiés dans cette œuvre.

Mais le statut du père spirituel n'est pas le privilège des seuls savants : on en trouve d'autres, comme Patience, ce « philosophe rustique », presque illettré dans *Mauprat*, incarnation de l'idée mystique du Peuple, qui devient un des éducateurs d'un jeune noble inculte et sauvage. Dans un roman de 1845 (*Le Péché de Monsieur Antoine*), c'est un vieux marquis « communiste » qui se substitue à un père despote et asservi à l'argent et devient le « père véritable » d'un jeune bourgeois (Émile !) pour l'initier aux idées d'un socialisme mystique. Le marquis de Boisguilbaut, ne voyant plus la possibilité d'agir pour lui-même, désigne pour son successeur – par la transmission à la fois de ses biens et de son héritage spirituel – le jeune Émile qu'il charge d'organiser une « communauté » pour réaliser ses rêves. Il va de soi que ce personnage joue un rôle très actif dans l'intrigue romanesque : c'est lui le grand réconciliateur qui finit par arranger le sort des jeunes amoureux.

Ce qui représente un changement dans les romans d'après 48, c'est, d'une part, que les pères spirituels y sont tous des bourgeois cultivés, voire des savants ou des nobles vivant déjà en bourgeois et, de l'autre, que ces personnages sont eux-mêmes bons pères de famille. Un de ces personnages emblématiques est présenté comme « le messager d'espoir et de vie », « antithèse du poète sceptique »[25], qui dispose d'une « sagesse » « dont il se [croit] le dépositaire et non le maître ni l'inventeur » (163). Un autre de ses « confrères », un riche bourgeois philosophe, lutte avec acharnement contre toute intolérance, notamment religieuse. Il sauve l'âme de plusieurs et fait le bonheur de tous. Le plus grand désir de son fils, Émile (!) est de devenir digne de lui

[25] *Valvèdre*, Calmann Lévy, 1884, p. 126.

car, comme il dit, il est « mon père, mon maître, mon ami »[26]. À la fin de l'histoire, ce père connaît une véritable apothéose, sa victoire est celle du libre examen sur l'obscurantisme. Dans la plupart des romans de cette période, pères et fils sont alliés dans le combat qu'ils mènent ensemble pour sauvegarder la liberté de l'esprit et certaines valeurs morales et spirituelles qu'ils voient menacées par l'esprit de l'utilitarisme[27].

Le dernier avatar de ce type de père, protagoniste de *La Tour de Percemont*, cumule les fonctions du géniteur, du substitut et du père spirituel. Il est en plus, ce qui est rare dans l'univers romanesque, chef d'une famille heureuse et complète. C'est un avocat, un « bon et heureux bourgeois »[28], dépositaire par son métier même de tous les secrets. Résumé d'une humanité idéalisée, il a les attributs de la Providence, tenant tous les fils de l'intrigue. Respecté et aimé de tous, il est à la fois *maître de jeu* et *juge* rendant la justice. Dans le dernier roman achevé de Sand qu'est *La Tour de Percemont*, la paternité connaît donc son apothéose ; en voici les paroles du fils : « me tiens pour grandement anobli du fait de mon père, je dédaigne toute autre seigneurie » (5).

Le père, qui apparaît fortement valorisé dans les romans tardifs, est donc conservateur dans la mesure où il défend l'ordre établi et les valeurs du passé, mais il est présenté comme ouvert pour tout ce qui est susceptible de favoriser le perfectionnement de l'homme, base du progrès social et moral. Ces pères glorifiés montrent d'une part tous les stéréotypes du masculin – force à la fois physique et morale –, mais, de l'autre, leur autorité indiscutable est adoucie par une qualité

[26] *Mademoiselle La Quinitinie*, Calmann Lévy, s. d., p. 74.

[27] Ces personnages reconnaissent d'ailleurs à l'argent un rôle important, dans la mesure où le bien-être matériel est nécessaire pour l'indépendance. Ils regrettent cependant, comme Dutertre dans *Mont-Revêche*, que la bourgeoisie soit devenue trop réaliste et qu'elle ait « mis à la porte de chez elle le monde des rêves » (éd. citée, p. 86). Un personnage dans *Monsieur Sylvestre* (1865), expose le problème de l'argent dans une autre optique, dans celle des jeunes : « Si ce n'est contre nos propres parents que la lutte s'engage, c'est du moins contre *nos pères* dans le sens général du mot, c'est contre le culte de l'argent porté si loin sous le dernier règne. » C'est Sand qui souligne. (Prés. de Simone VIERNE, Genève, Slatkine, 1980, p. 6.)

[28] Calmann Lévy, 1877, p. 14.

traditionnellement reconnue féminine, qu'est la tendresse. Ces personnages, plus ou moins androgynes, incarnent un désir d'harmonie, au même titre que les héroïnes dont le caractère montre également ce mélange du masculin et du féminin[29].

Tout le 19e siècle français a connu les conséquences du parricide collectif[30], la libération n'était pas sans problème : la débâcle du Père a redoublé l'incertitude des Fils[31]. Son expérience personnelle aidant, George Sand le savait mieux que quiconque. Dans ses derniers romans surtout, comme pour revenir au plus fort désir de son enfance, elle imagine un univers romanesque où l'on peut se sentir en sécurité, grâce notamment à la présence des Pères[32].

On pourrait donc dire que les années 60-70 représentent dans la carrière de Sand *l'époque des Pères*[33]. Ce règne des pères coïncide d'ailleurs avec l'avènement des savants, avec l'omniprésence des valeurs bourgeoises et de la morale du bon sens, au détriment de la passion. On observe aussi un changement dans la représentation des jeunes. Ils sont moins capables de se défendre tout seuls que les jeunes des premiers romans qui avaient encore suffisamment de ressources

[29] L'image de l'autorité paternelle n'est affaiblie, dans l'œuvre, par aucune présence de père dérisoire, cible comique d'une épouse despotique : ce type, pourtant assez fréquent dans la littérature, est absent de cet univers, comme les pères souffrants dont il n'existe qu'un seul exemple, dans un roman de 1852 (*Mont-Revêche*). Ce dernier, quoique « cloué sur la croix comme le Christ de la paternité », n'est cependant pas réduit au sort du vieux Goriot. Ses enfants repentis le chérissent et vénèrent. À la fin du roman, il est « chef adoré d'une famille superbe. Son front, resté pur de rides, est le siège d'une sérénité divine ; mais son regard est celui d'un martyr qui subit la torture de la vie. »

[30] Balzac n'a-t-il pas écrit dans les *Mémoires de deux jeunes mariées* que la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille ?

[31] Cf. *Histoire des pères et de la paternité*, *op. cit*. p. 445.

[32] Ce n'est pas bien sûr ainsi dans chaque roman de cette période. Il y a des exceptions, comme *Flamarande* (1875) où le père est un despote inquiétant ou *Marianne Chevreuse* (1875), roman absolument sans père.

[33] En même temps les mères deviennent très rares ; s'il y en a, comme dans *La Tour de Percemont*, elles sont bien loin de cette image glorifiée – paysanne sur la terre, reine dans les cieux – qu'on trouve par exemple dans *Simon* (1836). Mme Chantebel est une bonne femme un peu vaniteuse, un peu sotte, présentée avec condescendance. Remarquons en passant que, à l'exception de quelques grandes figures, la mère est un personnage plutôt inquiétant et peu compréhensif.

propres pour réussir. D'où l'importance accentuée que revêtent dans leurs entourages les mentors, les pères spirituels et les pères de famille exemplaires. Il est à remarquer que, dans ces romans, c'est un groupe d'individus qui triomphe : une famille entourée d'amis. C'est là l'expression du mythe de l'union, vecteur de la vision du monde sandien.

Un personnage de *Lélia* disait encore en 1833 : « Les liens de sang qui ont tant de poids sur les natures vulgaires, que sont-ils au prix de ceux que nous forge le ciel dans le trésor de ses mystérieuses sympathies ? »[34] Or, les liens de sang qui ne sont ni absolutisés ni véritablement mis en question dans l'œuvre, semblent cependant s'affirmer dans les romans tardifs : pères biologiques et pères spirituels ne font le plus souvent qu'un. Ceci n'est cependant qu'un glissement de valeurs, car l'essentiel reste le même : la paternité est avant tout d'ordre moral et intellectuel.

Dans la « république » des derniers romans, le Père apparaît donc comme le premier parmi les égaux, un personnage idéalisé du système, expression du besoin d'équilibre et du désir de réconcilier les forces antagonistes. Son autorité ne peut être contestée, car, pour remplir une telle fonction, on a besoin d'autorité. Ce qui est par contre toujours contesté chez Sand, c'est la puissance paternelle (au sens juridique du terme). L'autorité paternelle y apparaît souhaitable car nécessaire ; mais cette autorité consiste dans des valeurs morales, dans des compétences intellectuelles et surtout dans l'amour. Ce Père est l'image utopique d'un père qui, sous son masque traditionnel, cache certains traits du père moderne. Tout en étant le maître, il ne se veut pas exclusif : il reste ouvert à toutes les influences, capable lui-même de changer, car il pense, avec son auteur, que tout rapport humain doit être *échange*.

[34] Éd. de Pierre REBOUL, Classiques Garnier, 1960, p. 21.

Les nobles bourgeois de George Sand

George Sand « n'a pas de mépris pour une classe, avait dit Georges Lubin à un colloque, sauf pour les gens qui dans toutes les classes sont inférieurs à ce qu'ils devraient être »[1]. Si, pour ceux qui connaissent la pensée sociale de Sand, nourrie de rêves humanitaires, c'est là une évidence, cela n'empêche pas de fervents admirateurs de formuler des jugements parfois sommaires sur son « mépris » ou sa « haine » à l'égard de la bourgeoisie surtout, sur son hostilité et ses sarcasmes (ou, au contraire, son admiration) pour l'aristocratie. À lire cependant *l'ensemble* de l'œuvre, le lecteur se voit obligé d'oublier ses éventuels préjugés et de partager l'opinion de Georges Lubin. Il est vrai que, dans certains moments socio-politiques précis et/ou dans quelque situation conflictuelle (et pour défendre sa conviction et sa liberté d'auteur, comme dans sa correspondance avec Buloz, lors de l'affaire *Horace*), elle a tenu des propos plus ou moins hostiles par exemple à la bourgeoisie, à cette classe « bête et injuste », « corrompue ou idiote »[2].

Ailleurs et surtout plus tard, par la suite de l'acceptation progressive et de plus en plus sereine de la réalité, elle tient d'autres propos, en faisant la distinction entre bourgeois et bourgeois, pour parler de l'effacement des frontières entre les classes, comme dans une lettre (d'ailleurs non envoyée), écrite en réaction à la critique de Jules Janin sur *Maître Favilla*, où on lit :

> Ce bourgeois-là, qui compte chaque soir les honnêtes et modestes profits du travail de sa journée, qui ne joue pas à la bourse, qui ne se hasarde pas dans les délirantes spéculations de la grande industrie, il ne s'appelle plus le bourgeois. Il est le peuple [...] Que dis-je ? entre le

[1] Intervention, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (Actes du colloque G. Sand, Collège de France, 15 nov. 1975), juillet-août 1976, p. 556.
[2] Lettre du 15 sept. 1841, *Corr.*, t. V, pp. 418-423 et celle du 15 juillet 1842, à Charlotte Marliani, *ibid*., p. 718.

> paysan qui meurt de faim sur la terre qu'il ne sait ni ne peut féconder faute de science et de capital, et le boutiquier qui amasse péniblement une aisance sans cesse inquiétée par l'absence de crédit, il n'y a pas grande différence de plainte et de désir à l'heure qu'il est. Tout cela c'est le peuple, le laboureur comme le commerçant, comme l'artiste, comme tous ceux qui n'ont pas mis la main sur les gros lots [...] Ce ne sont pas là désormais des contrastes ennemis, ce sont des hommes qui cherchent ou qui travaillent, qui attendent ou qui espèrent, ce sont des frères et des égaux, qui peuvent bien encore se quereller et se méconnaître, mais qui sont à la veille de s'entendre, parce que, chez eux, toute l'aristocratie est dans l'intelligence et dans la vertu [...][3].

Dans la préface de *Jean de la Roch*e (1859), dans un autre contexte, Sand est autrement explicite :

> dans les multitudes, il y a toujours, sous le rapport intellectuel et moral, une populace intelligente, méchante et grossière, la multitude renferme aussi dans ses rangs l'aristocratie des lumières et la saine bourgeoisie de la raison.

Or, si, dans certaines périodes et situations de sa vie, Sand, exaspérée, s'en prenait à la bourgeoisie ou à l'aristocratie (comme par ailleurs, elle n'était pas toujours sans rancune à l'égard du peuple non plus), sa foi dans la perfectibilité humaine et son « appétit du beau idéal »[4] l'ont emporté. « Je trouve, écrivait-elle à Marie d'Agoult en 1839, que l'encre et le papier ont été inventés pour poétiser la vie, et non la disséquer »[5], et cette conviction de la jeunesse devait rester celle de la maturité. Aussi, les faveurs dont bénéficient bien souvent aristocrates et bourgeois, incarnant tour à tour l'idéal humanitaire de leur auteur, lors de la distribution des rôles romanesques n'ont-elles rien d'étonnant. Puisque George Sand, en bon idéaliste, est persuadée du pouvoir des idées et des sentiments, elle tient à *convaincre* son lecteur, « à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs »[6]. Et, pour *dégrossir* les *esprits grossiers*, elle se dit prête à prendre jusqu'au

[3] Lettre du 1er oct. 1855, *Corr*., t. XIII, pp. 376-377.
[4] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. I, p. 810.
[5] *Corr*. t. IV, p. 804 ; voir aussi, entre autres, la lettre du 12 et 15 janvier 1876, à Flaubert, *Corr*., t. XXIV, pp. 509-515.
[6] Lettre à Henriette de La Bigottière, fin déc. 1842, *Corr*., t. V, p. 827.

style de sa cuisinère ou du roi Louis-Philippe, si ce style-là est « le plus convaincant »[7]. Sand ne peut ignorer que son public est un public forcément bourgeois ou noble, dont elle ne peut se faire écouter que si elle lui sert des personnages en qui il peut *se reconnaître*.

Reste à savoir si l'introduction d'un point de vue comme celui de notre colloque (*Couples de personnages*)[8] est susceptible d'apporter une lumière complémentaire sur cet aspect de l'œuvre, compte tenu de l'omniprésence des nobles et des bourgeois dans les romans.

Il va sans dire qu'un personnage, étant en rapport avec plusieurs autres, peut faire partie de plus d'un couple dans un système de personnage et sa fonction (et son appréciation) n'est pas forcément tout à fait la même dans chacun de ces rapports. Les cas les plus simples sont évidemment ceux où il s'agit de la confrontation de personnages porteurs de valeurs antinomiques. Là, où l'opposition est moins nette, il est plus difficile de trancher la question, plusieurs critères (situation fictionnelle, contexte historique) ou points de vue peuvent entrer en jeu, dont, par exemple, celui du lecteur qui n'est pas nécessairement en accord avec l'optique de l'auteur-narrateur. Dans ce cas-là, c'est l'ensemble du système de valeurs de l'œuvre en question qui doit être pris en considération. Quoi qu'il en soit, les personnages-partenaires sont toujours liés l'un à l'autre,

> l'un ne serait pas ce qu'il est sans l'autre et inversement. [...] l'un conditionne l'essentiel de l'autre en tant que personnage littéraire. En plus, malgré l'hétérogénéité, voire, souvent, les traits évidemment antinomiques des partenaires, les couples sont toujours conçus en fonction d'un même message idéologique du texte[9].

Après une sélection préalable, je n'ai retenu que trente-quatre romans où la présence du couple bourgeois-noble est suffisamment

[7] À Charles Poncy, 24 mai 1848, *Corr*., t. VIII, p. 474.
[8] Organisé par le Département de Français de l'Université de Debrecen, du 24 au 26 mai 1989.
[9] Jerzy FALICKI, « Lamme Goedzak – l'acolyte d'Ulenspiegel ou son double ? », in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Debrecen, Studia Romanica, 1986, p. 29.

pertinente[10]. J'ai obtenu ainsi, d'une manière par ailleurs non exhaustive, un total de 155 couples de personnages principaux ou secondaires. Une fois établi leur fichier, un classement axiologique s'est imposé, suivant le rôle positif ou négatif de ces personnages répartis finalement entre *neuf* types de couples, représentant chacun à son tour un type de rapport positif ou négatif entre bourgeois et noble.

Couples 1 : $N^+ - B^+$

Le nombre élevé de ce type de couples (42) est hautement significatif : cette catégorie de personnages-partenaires n'est que la mise en figure du grand rêve humanitaire (et utopique) de Sand sur la réconciliation sociale. À mesure que les romans de la vieillesse deviennent plus idylliques, ces couples seront à leur tour plus fréquents (11 seulement avant 1850, 31 après). Les personnages-partenaires – amants, amis, maîtres et disciples avant tout –, sont réciproquement mis en valeur. La forte présence des couples de jeunes (27) dans ces histoires où l'amour a toujours sa place est d'autant plus normale que, dans la pensée sandienne, la jeunesse est presque toujours synonyme de pureté, de promesse et d'espoir. Si les jeunes issus du peuple peuvent être classés ici parmi les bourgeois, c'est qu'ils représentent le bourgeois à l'état naissant ; aussi se disent-ils (ou finissent par se dire) plus d'une fois *bourgeois*, comme Bénédict dans *Valentine* ou Nanon dans le roman éponyme. Les personnages plus âgés, étant relativement moins nombreux, ne sont pas moins importants. Au contraire, ils sont particulièrement mis en relief tant par leurs fonctions dans l'intrigue que par les valeurs qu'ils incarnent. Ces mentors, dévoués à la jeunesse, donc à l'avenir, disposent de toute la sagesse de l'âge mûr, en s'imposant comme autant de modèles de perfection morale et de savoir-vivre[11].

Ce qui frappe cependant dans cette catégorie, c'est la présence

[10] Les romans analysés s'échelonnent sur toutes les périodes, celles-ci représentant les différentes « manières », depuis *Indiana* jusqu'à *La Tour de Percemont*.

[11] Quelques exemples : le marquis de Boisguilbaut (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Butler (*Jean de la Roche*), Dutertre (*Mont-Revêche*), Owen (*Malgrétout*), Valvèdre, Monsieur Sylvestre (dans les romans éponymes).

nettement plus fréquente de femmes nobles par rapport aux bourgeoises : on en compte 20 contre 10. C'est bien plus qu'un simple effet du hasard[12]. En effet, dans les romans de Sand, abstraction faite de quelques exceptions par ailleurs significatives, la bourgeoise reste souvent inférieure à la noble, parce que plus lente à évoluer. (Étant plus timide et moins libre que la noble, elle a besoin de l'exemple et du soutien d'une amie noble ou d'un époux éclairé.)

Il en va de même de l'ensemble des personnages positifs où l'on trouve beaucoup moins de femmes que d'hommes (29 femmes sur un total de 127). Si cette façon de présenter les bourgeoises a dû répondre à une réalité sociale, elle n'en reflète pas moins le jugement parfois peu flatteur que Sand portait sur les femmes. La présence des héroïnes idéalisées – issues du peuple et devenues bourgeoises, telles Tonine (*La Ville noire*) ou Nanon, dans des histoires à caractère plus ou moins utopique – ne contredit pas à ce constat : elles sont là pour montrer le chemin du perfectionnement. « Tout l'art [...], écrit Sand à Eugène Sue, consisterait, je le sens, à incarner un monde idéal dans un monde réel. »[13]

Bien que ces personnages soient tous positifs, on constate, chez certains d'entre eux, quelque supériorité par rapport à leurs partenaires. À cet égard, la romancière est tout à fait équitable : sur les 42 couples 20 sont formés par des partenaires absolument égaux[14] et parmi ceux qui ont une position légèrement supérieure, on trouve 12 nobles et 10 bourgeois[15]. Donc égalité parfaite ou positions de supéri-

---

[12] De même, dans d'autres catégories : sur les 50 personnages des couples $B^+ - B^+$, il n'y a que 9 femmes ; couples $N^- - B^+$: 5 femmes sur les 15 personnages positifs.

[13] *Corr*., t. VI, p. 108.

[14] Avec, çà et là, une légère différence toute naturelle ou sans importance : Gilberte – Émile (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Flavien – Jules (*Mont-Revêche*), Juliette – Narcisse (*Narcisse*), M. Sylvestre – Mlle Vallier (*Monsieur Sylvestre*), M. Sylvestre – Philippe (*Monsieur Sylvestre*), Henri – Marie Hoche (*Cadio*), etc.

[15] Pour les nobles : Fiamma^s – Bonne (*Simon*), Théophile^s – Paul Arsène (*Horace*), Le marquis de Boisguilbaut^s – Émile (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Valvèdre^s – Henri (*Valvèdre*), Lucie^s – Élise (*Mademoiselle La Quintinie*), etc. Pour les bourgeois : Lucrezia^s – Salvator (*Lucrezia Floriani*), Dutertre^s – Flavien (*Mont-Revêche*), Love^s – Jean (*Jean de la Roche*), Emilius^s – Malcolm (*Flavie*), M. Owen^s – Lord Hosborn (*Malgrétout*), Miette^s – Marie de Nives (*La Tour de Percemont*).

orité partagées entre les deux classes, détentrices des mêmes valeurs humaines, surtout morales, récompensées à la fin de leur histoire par des amours heureux, des enfants beaux et « robustes », une vieillesse sereine, parfois la richesse ... La destinée de quelques personnages moins chanceux (tels que Valentine et Bénédict, Lucrezia Floriani ou Juliette et Narcisse) peut rappeler ce que Sand a confié à Flaubert :

> Je crois que l'art, cet art spécial du récit, ne vaut que par l'opposition des caractères ; mais, dans leur lutte, je veux voir triompher le bien ; que les faits écrasent l'honnête homme, j'y consens, mais qu'il n'en soit pas souillé ni amoindri, et qu'il aille au bûcher en sentant qu'il est plus heureux que ses bourreaux[16].

Couples 2 : $N^+ - N^-$

Cette catégorie embrasse 28 couples réunissant deux types de noble : à côté du passéiste qui se refuse à comprendre le présent, le noble qui, nourri de la pensée des Lumières, se réjouit au contraire des changements, en attend même d'autres, plus radicaux. Ce tableau devient cependant plus nuancé dès qu'on y examine de plus près le statut respectif des *jeunes* et des *vieux*.

Les négatifs plus ou moins âgés sont surtout des libertins comme le comte de Fougères dans *Simon* ou le marquis d'Elmeval dans *Tamaris*, ou encore de vieilles aristocrates en proie à des préjugés (comme la belle-mère de Laure dans *Adriani*) ou bien d'autres, moins rigides, mais au fond « peu sensibles » à la misère du peuple, oisives comme la marquise de Raimbault dans *Valentine*. Et puis, il y a des parvenues, de mœurs et de manières douteuses, ayant du « mépris pour la canaille », comme Joséphine de Frenays, « née Clicot » (*Le Compagnon du Tour de France*), ou comme la vicomtesse de Chailly (*Horace*). D'autres sont des mondaines, des dévotes, de « bonnes femmes au cerveaux très creux », des « néants intellectuels », comme Mme Malbois (*Mademoiselle Merquem*) ou lady Hosborn (*Malgrétout*). C'est ici qu'on peut signaler un personnage plus nuancé et donc plus complexe : le marquis Saint-Gueltas (*Cadio*), « enfant de la vieille France », seigneur féodal brutal et inculte, « ivre de carnage », au

[16] Lettre du 12 janvier 1876, *Corr.*, t. XXIV, pp. 514-515.

visage repoussant qui témoigne cependant d'une certaine grandeur au moment de sa mort courageusement acceptée. (Ce qui n'est pas tout à fait le cas du marquis de Morand (*André*), ce hobereau qui, en prenant « bravement son parti dans les vicissitudes » de l'Histoire, s'adapte un peu trop bien à l'esprit des temps nouveaux. Ce « rustre », égoïste et grossier, reste absolument insensible à « l'inclination studieuse » de son fils comme à tout ce qui n'est pas du domaine du matériel.)

Parmi les négatifs jeunes, on trouve d'abord tout un échantillon de jeunes filles coquettes et plus ou moins ignorantes qui finissent cependant par bénéficier de l'indulgence de la romancière : le dénouement des romans laisse entendre qu'elles ne sont pas perdues pour la bonne cause[17]... Quant aux jeunes hommes, ils sont romanesques comme Guillaume dans *Jeanne*, ou énervés, comme le prince Karol, « ce pauvre amant de l'impossible », dans *Lucrezia Floriani*. Le cas de Raymon dans *Indiana* est unique dans ce groupe : il est intelligent, ambitieux mais sans scrupules. Si dans son histoire intime, il trouve enfin son compte dans un mariage d'intérêt, il n'en reste pas moins dévalorisé[18].

Le cas des personnages positifs se passent de commentaire : ils incarnent plus ou moins les mêmes valeurs que celles de la catégorie précédente[19].

Couples 3 : $B^+ - B^+$

Ces couples, incarnant des valeurs déjà connues (savoir, travail utile, sérénité morale, goût et sens du beau), prédominent nettement dans les romans d'après 1850 : 22 contre 3 avant cette date. Les bourgeois (savants, avocats, médecins, historiens) envahissent donc les romans, tout comme le réel. Heureux et triomphants ensemble,

[17] À titre d'exemples : Flavie dans le roman éponyme ou Erneste dans *Mademoiselle Merquem*.

[18] Il est significatif que dans cette catégorie, outre le mariage de Raymon, il n'y a que celui de M. Sylvestre avec Félicie (*Le Dernier amour*), mais qui finit de façon tragique.

[19] Exemples : Valentine, Fiamma (*Simon*), Yseult (*Le Compagnon du Tour de France*), Marie (*Jeanne*), M. Sylvestre, Lucienne (*La Confession d'une jeune fille*), Malcolm (*Flavie*).

l'avenir est à eux. Dans leur milieu, il y a plus de calme, plus de bon sens et moins de passion que dans le camp des nobles. Les jeunes, avec tout ce que la jeunesse symbolise, représentent une forte majorité (39 sur 50). Les femmes cependant, pour des raisons plus haut mentionnées, sont nettement minoritaires (9 sur 50).

Couples 4 : $B^+ - B^-$

C'est ici qu'apparaissent les bourgeois négatifs. (La présence des personnages bourgeois ici aussi est plus forte à partir des années cinquante : sur les 20 couples de ce type, 4 seulement avant cette date[20].) Ils sont le plus souvent vieux, égoïstes et sans scrupules comme Cardonnet père dans *Le Péché de Monsieur Antoine* ou incultes et bornés, ayant pourtant quelque fond de bonté (le général La Quintinie)[21]. Fait significatif : les jeunes bourgeois « égarés », artistes au début, atteints de « la maladie du siècle », finissent, dans cette catégorie, par devenir « rangés » et « studieux », comme Horace qui devient un avocat brillant ou Francis qui, après une période de repentir, se métamorphose en un industriel savant (*Valvèdre*).

C'est dans cette catégorie qu'on repère deux personnages dont le statut problématique reflète le rapport ambigu de Sand à l'égard des Juifs. Moserwald, dans *Valvèdre*, apparaît d'abord comme « antithèse naturelle » d'un jeune naturaliste, Obernay (non juif) ; ce dernier étant valorisé car « actif et maigre », « frais et coloré comme les fleurs de la montagne », tandis que Moserwald est « gras et nonchalant comme un mangeur repu », « jaune et luisant comme l'or qui avait été le but de sa vie. » L'autre Juif, présenté de façon beaucoup plus nuancée, est Gédéon Nuñez, homme d'affaire riche dans *Monsieur Sylvestre*, vulnérable mais généreux et intelligent qui a travaillé dur pour sa fortune. Il sait cependant s'arrêter à temps pour ne plus faire les affaires que « pour rendre service aux autres ». Sand fait donc aussi un

[20] Ici aussi, qu'ils soient valorisés ou non, les personnages issus du peuple ou les bourgeois de la campagne sont majoritaires (Paul Arsène dans *Horace*, Grand Louis ou les Bricolin dans *Le Meunier d'Angibault*).

[21] Signalons encore Antoine Thierry dans *Antonia*, le père de Mlle Vallier dans *Monsieur Sylvestre* ou, le cas plus nuancé, de Bielsa dans *Ma Sœur Jeanne*.

effort de générosité à l'égard de ce personnage, frappé d'abord de préjugés. C'est plus ou moins pareil pour Moserwald qui, à la fin de l'histoire, sera admis par les autres et invité à partager leur vie. Cependant, tout en devenant bon et honnête, il ne peut se débarrasser d'une certaine vulgarité...

Couples 5 : $N^- - B^+$

Cette constellation de personnages atteste une fois de plus l'ascendance des bourgeois dans l'univers sandien : 4 couples avant 1850 contre 11 après cette date. Et ces personnages sont presque exclusivement des jeunes : quatorze du côté positif, treize du côté négatif. Les jeunes nobles, débauchés, énervés ou simplement ignorants, suggèrent la dégénérescence de leur race. Aussi, à la fin de leur histoire, manquent-ils le plus souvent de perspectives ; leur destinée est plutôt tragique : échec, solitude, humiliation, mort prématurée, suicide ou folie[22]. Il y en a qui continuent de vivre – mais humiliés, malheureux, condamnés à la solitude – comme André, dans le roman éponyme, cette « âme débile » qui « n'eut pas la force de mourir ».

Couples 6 : $N^+ - B^-$

Ces couples, peu nombreux, sont répartis de façon presque égale avant et après 1850 : 4/5. Contrairement aux jeunes nobles de la catégorie précédente, certains jeunes bourgeois égarés finissent par changer[23]. Leur « réhabilitation » n'est cependant pas toujours entière : si Marsillat, dans *Jeanne*, par exemple, se corrige de son libertinage, son vice n'en est pas moins remplacé par un autre, par la « mauvaise passion » de l'ambition politique. Les nobles, autant de

[22] Lansac (*Valentine*), Karol (*Lucrezia Floriani*), Alida (*Valvèdre*), Rémonville, Mlle d'Ortosa (*Malgrétout*), le comte de Montroger (*Mademoiselle Merquem*), le marquis de Rivonnière (*Césarine Dietrich*). Quelques cas moins désespérés : La Florade (*Tamaris*), Louise (*Nanon*), Flavie dans le roman éponyme.

[23] Par exemple : Francis (*Valvèdre*) ou Manuela (*Ma Sœur Jeanne*). Il y en a cependant qui restent incorrigibles (Césarine Dietrich).

« fils » des Lumières, acceptent de bon cœur les conditions changées et partagent les idées humanitaires de l'auteur[24].

Couples 7 – 8 : $N^+ - N^+$ et $N^- - N^-$

Deux catégories peu nombreuses (6 couples pour la première et 5 pour la seconde), où les personnages positifs sont reliés entre eux par de « respectables » liens de famille ou d'amitié, tandis que les négatifs sont des amants adultères, complices ou chasseurs de fortune[25].

Couples 9 : $N^- - B^-$

Trois couples, une remarque à faire. Il s'agit de relations éphémères entre un « protecteur » et un « protégé ». Un noble fat et plus ou moins corrompu éblouit le jeune bourgeois naïf[26].

Pas de couples de bourgeois négatifs dans ce corpus. Est-ce un signe ? Probablement.

Une fois ces couples passés en revue, quelle signification accorder à leur appartenance sociale ? Si celle-ci doit être forcément prise en compte, dans la mesure où elle a permis à Sand une distribution appropriée des qualités positives et négatives, un certain nivellement n'en est pas moins sensible entre les deux classes. Les nobles, figés dans l'orgueil de la race, sont souvent aussi incultes et bornés que les bourgeois « négatifs », grossiers et cherchant les faveurs des aristocrates. Ce type de bourgeois « salue et honore » les nobles « pour peu qu'il en obtienne une marque de protection ». Et la romancière de conclure : « Le système monarchique ne tend pas à ennoblir le cœur de l'homme »[27]. Les nobles éclairés et démocrates pensent avec les meilleurs bourgeois qu'il n'y a pas de « classe privilégiée dans les

[24] Ralph (*Indiana*), Théophile (*Horace*), Sir Arthur (*Jeanne*), le marquis (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Adriani, Valvèdre.
[25] Exemples : le comte de Lansac (*Valentine*), le marquis de Vernes, la vicomtesse de Chally (*Horace*).
[26] Comme Horace vis-à-vis de la vicomtesse de Chailly et du marquis de Vernes (*Horace*) ou lady Hosborn et Adda (*Malgrétout*).
[27] *Simon*, éd. Michèle HECQUET, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991, p. 26.

réglements de là-haut »[28]. Si l'on peut néanmoins observer une certaine prédilection chez Sand à l'égard de l'aristocratie, du moins en tant que dépositaire de valeurs séculaires[29], les valeurs éminemment bourgeoises n'en sont pas moins mises en relief. À côté de Cardonnet père, ce « seigneur plus puissant » que ceux d'avant la Révolution, on trouve, dans « cette classe laborieuse », d'autres, non moins riches, qui travaillent pour l'avenir de toute une communauté comme dans *Narcisse*. Les bourgeois accomplis ont finalement le même prestige et la même dignité que les meilleurs nobles, ils se distinguent par leur intelligence et leur simplicité[30], deviennent plus d'une fois les mentors de jeunes nobles. La supériorité du jeune bourgeois est souvent soulignée.

> Les parvenus de ce temps-ci ont poussé à l'ombre de l'industrie, dans l'atmosphère pesante des usines, l'âme trop préoccupée de l'amour du gain, et toute paralysée par une ambition égoïste. Mais leurs enfants, élevés dans les écoles publiques, avec ceux de la petite bourgeoisie, qui, à défaut d'argent, veut parvenir, elle aussi, par les voies de l'intelligence, sont en général incomparablement plus cultivés, plus vifs et plus fins que les héritiers étiolés de l'aristocratie nobiliaire. Ces malheureux jeunes gens, hébétés par des précepteurs dont on enchaîne la liberté intellectuelle, à force de prescriptions religieuses et politiques, sont rarement intelligents, et jamais instruits.[31]

---

[28] *Tamaris*, éd. Georges LUBIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1984, p. 118.

[29] Valvèdre en position de supériorité absolue vis-à-vis de tous les personnages ou le marquis de Boisguilbaut en face de Cardonnet père. (Ces personnages ainsi distingués sont cependant toujours doués de quelque qualité qui n'est le privilège d'aucune classe.) Même le jeune Cardonnet, « riche et puissant roturier », malgré la « supériorité réelle de sa position » se sent comme déconcerté et ému devant le château du marquis : « Quoiqu'il fût fier comme doivent et peuvent l'être les descendants de l'antique bourgeoisie, cette race intelligente, vindicative et têtue, qui a eu de si grands jours dans l'histoire [...], Émile fut frappé de la majesté que cette demeure féodale conservait sous ses débris. » (*Le Péché de Monsieur Antoine*, éd. Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 94).

[30] Une jeune aristocrate, par exemple, en voyant les manières et la façon de vivre d'une famille bourgeoise, est d'abord choquée, puis charmée et « peu à peu elle se disait que ces gens-là étaient dans le vrai, et que tous les époux devraient se tutoyer. » *Antonia*, éd. Martine REID, Actes Sud, 2002, p. 167.

[31] *Horace*, éd. Nicole COURRIER et Thierry BODIN, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 112. Remarque pareille dans *Isidora*.

Malgré ces différences ou ces oppositions, présentes surtout dans quelques romans d'avant 48, on a l'impression que, dans le reste de l'œuvre, bourgeois et nobles sont réunis en un vaste panorama d'humanité idéalisée. En effet, l'appartenance sociale à elle seule ne valorise jamais un personnage sandien. La vraie ligne de démarcation se trouve ailleurs, dans le domaine de la morale, où le signe le plus pertinent de la qualité humaine est la nature du rapport au peuple. Il en va de même dans les romans de la maturité, malgré une certaine restructuration des valeurs. Pour des raisons complexes, les apôtres et les artistes extatiques des romans de la jeunesse y cèdent la place à des hommes de science, nouveaux « messagers d'espoir et de vie » selon Valvèdre[32]. Mais la science purement utilitaire, favorisée par la société moderne qui élève la jeune génération dans le « matérialisme des intérêts et l'athéisme du cœur » [33], est toujours refusée non seulement par le jeune artiste de *La Daniella*, mais aussi par le vrai savant.

Enfin, tandis que dans les romans d'avant 48, le bonheur se fait le plus souvent dans la pauvreté, dans ceux de la maturité, la richesse bien acquise et bien employée est réhabilitée, même pour le compte des savants, car elle seule permet de « conserver une indépendance absolue »[34]. Mais c'en est ainsi pour d'autres, comme pour Nanon qui s'enrichit par sa propre volonté et persévérance. La sécurité matérielle y apparaît, sinon nécessaire, du moins d'une « douceur infinie ». C'est ainsi que Sand, après l'idéal social et mystique de sa jeunesse, corrige la réalité dans ses romans de la maturité.

Ces couples de personnages ne sont pas, bien sûr, que des entités morales qui ne montreraient au lecteur qu'une physionomie purement spirituelle, mais des figures caractérisées aussi par leur physique qui apparemment n'est pas étranger à leur nature morale. En effet, qu'un personnage soit négatif ou positif, cela ne manque pas de se manifester dans son aspect extérieur, dans le sens que la physiognomonie attribuait à ces correspondances[35]. C'est ainsi que la constitution des

[32] *Valvèdre*, Calmann Lévy, 1884, p. 126.
[33] *La Daniella*, éd. Annarosa POLI, Éd. de l'Aurore,1992, t. I, p. 33.
[34] *Mademoiselle La Quintinie*, Calmann Lévy, s. d., p. 29.
[35] Cf. la 7e *Lettre d'un voyageur*, inspirée par la lecture de Lavater.

personnages valorisés reflète « la force et l'équilibre ». Ils poussent comme de « jeunes chênes » et si parfois leur taille n'est pas élevée, elle est toujours bien proportionnée. Ils sont souples et agiles comme un « sauvage », bien plantés sur les jambes. Leur beauté est presque toujours soulignée, leurs traits sont « admirablement dessinés » ou, du moins, agréables et harmonieux. Un front large, une bouche « saine et riche », un « sourire doux et irrésistible » complètent leur physionomie heureuse. Ils ont toujours une « riche chevelure », touffue pour les femmes, une « chevelure de lion » pour les hommes. Il y a aussi des cheveux épais et courts, « naturellement frisés » ou « taillés en brosse » – signe toujours d'une vie active[36]. Les cheveux sont parfois noirs mais le plus souvent d'un blond vif, cendré ou « doré d'un reflet rougeâtre » – couleur emblématique de la noblesse naturelle de l'âme. La « souplesse soyeuse des cheveux », comme il est dit par exemple dans *Mademoiselle Merquem*, ne serait rien moins que le signe de la douceur des instincts, comme leur « enroulement naturel » est celui de « l'abondance des idées ». L'autre signe très prononcé est celui du regard. Ces personnages aux yeux purs et vifs ont tour à tour un regard passionné, hardi ou ferme, rempli d'un feu à la fois « sauvage et doux », toujours pénétrant et persuasif.

Si l'image ainsi construite peut paraître stéréotypée (et elle l'est en effet), on en trouve cependant de plus nuancées. Dans *Monsieur Sylvestre*, pour ne citer que cet exemple, si Mlle Vallier est un ange de bonté et d'intelligence, elle n'en porte pas moins sur son visage les traits hérités d'un père vulgaire : « un nez rond, sans distinction, la bouche grande, avec des lèvres trop retroussées. Elle a aussi le menton trop court et les pommettes trop saillantes. À tout prendre, elle est peut-être laide, mais une de ces laides qui effacent les belles et les font trouver insipides. »[37]

Sur le physique des négatifs, la romancière fournit moins d'informations, comme si elle s'était refusé de les mettre trop en relief. Les bonnes dispositions d'abord cachées des personnages qui se corrigent à la fin, percent parfois dans leur physionomie, comme un heureux

[36] Valvèdre, Love (*Jean de la Roche*), Stéphen (*La Filleule*).
[37] *Monsieur Sylvestre*, éd. Simone VIERNE, Genève, Slatkine, « Ressources », 1980, pp. 101-102.

présage de leur transformation intérieure. Ils ont parfois une chevelure abondante, soyeuse et frisée comme La Florade (*Tamaris*) ou de beaux yeux « pleins de feu » comme Albany (*Narcisse*). Ils peuvent être beaux, parfois robuste comme Horace ou Marsillat (*Jeanne*). Mais la santé physique, la force « primitive » peut être aussi l'indice d'une existence liée à l'aspect uniquement matérialiste, vulgaire de la vie (par exemple, le père d'André). Les « incorrigibles » sont plutôt petits et gras, noirs ou « trop bruns », parfois roux, les blonds étant absents de cette catégorie. Avec leurs cheveux « plantés bas », ils ont des traits sans distinction, sinon vulgaires. Les yeux « noirs comme la nuit », ils ont un « regard de faucon » ou « méchant et insolent » (Lansac, Rémonville) et une voix grosse. Leur éventuelle beauté « parle aux sens », comme celle de Félicie dans le *Dernier amour*, cette Félicie, qui a dans sa figure « fatiguée et mobile » « quelque chose d'anormal et de mystérieux ».

Il ressort de ce qui précède que George Sand ne dénonce en fait que certains travers de la nature humaine. L'importance respective des deux classes se trouve soulignée par leur proportion numérique à peu près égale : sur les 310 personnages recensés, il y a 150 nobles et 160 bourgeois. Si le bourgeois devient omniprésent après 1850 (123 sur 160) – sans parler des nobles qui vivent en bourgeois –, l'ensemble du personnel romanesque n'en reste pas moins marqué au sceau de l'égalité. Le système lui-même s'explique par l'environnement social, à cela près que cette même réalité a été modifiée et embellie par Sand, d'où une construction tributaire d'une vision du monde restée profondément idéaliste.

Même dans les romans dits « bourgeois », surtout de la dernière période, la romancière garde sa foi dans les « belles âmes » pouvant seules « approcher de la plénitude des affections » (Préface d'*Adriani*)[38]. Mais ce n'est si évident que dans la *fiction* où tout est possible. Dans d'autres genres (correspondance ou articles) – même si l'espoir au progrès essentiellement moral de l'homme (en tant qu'individu et agent social) n'est pratiquement jamais renié – on peut lire une réflexion lucide, amère et fort critique sur la *réalité* sociale, sur ceux

[38] Cf. Claude PICHOIS, « Notes sur le roman bourgeois du Second Empire », *Romantisme*, n[os] 17-18, 1977, pp. 156-161.

qui la composent : nobles, bourgeois, paysans et prolétariat des grandes villes[39].

* * *

Au début de sa carrière, Sand méditait ainsi sur les perspectives de la poésie :

> On dit que la poésie se meurt ; la poésie ne peut pas mourir. N'eût-elle pour asile que le cerveau d'un seul homme, elle aura encore des siècles de vie, car elle en sortira comme la lave du Vésuve, et se fraierait un chemin parmi les plus prosaïques réalités. En dépit de ses temples renversés et des faux dieux adorés sur leurs ruines, elle est immortelle comme le parfum des fleurs et la splendeur des cieux. Exilée des hauteurs sociales, répudiée par la richesse, bannie des théâtres, des églises et des académies, elle se réfugiera dans la vie bourgeoise, elle se mêlera aux plus naïfs détails de l'existence. Lasse de chanter une langue que les grands ne comprennent pas, elle ira murmurer à l'oreille des petits des paroles d'amour et de sympathie. [...] Si elle ne produit plus de grands hommes, n'en peut-elle pas produire de bons ? Qui sait si elle ne sera pas la divinité douce et bienfaisante d'une autre génération, et si elle ne succédera pas au doute et au désespoir dont notre siècle est atteint ? Qui sait si dans un nouveau code de morale, dans un nouveau catéchisme religieux, le dégoût et la tristesse ne seront pas flétris comme des vices, tandis que l'amour, l'espoir et l'admiration seront récompensés comme des vertus ?[40]

À la fin de son dernier roman, l'idée de poésie réapparaît, lointain écho de cette réflexion de jeunesse. Un jeune bourgeois y commente ainsi son bonheur :

> La poésie est partout pour qui sait la voir [...] Miette est beaucoup plus belle qu'autrefois, elle a plus de grâce encore. Avec cela, j'ai faim, l'odeur de ses mets me semble délicieuse. L'animal est d'accord avec le poète pour me crier : La vérité est là, une existence bien réglée et bien pourvue, une femme adorable, un fonds inépuisable de confiance, de respect et de tendresse mutuels[41].

---

[39] Voir, entre autres, le feuilleton, dans le *Temps* du 5 septembre 1871 (À Charles Edmond, II, écrit en 1860). Repris dans *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873 (*Impressions et souvenirs*, éd. Ève SOURIAN, Des femmes, 2005, pp. 47-63).

[40] *André*, éd. Huguette BURINE et Michel GILOT, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, pp. 64-65.

[41] *La Tour de Percemont*, Calmann Lévy, 1877, p. 214.

Sand n'a pas vu sans regret et sans mélancolie, cet « assagissement » de la bourgeoisie. En 1852, elle fait dire à un de ses personnages (par ailleurs valorisé) : « La bourgeoisie a mis à la porte de chez elle le monde des rêves, et c'est grand dommage. »[42]

C'est dans cette poésie, plutôt fade, que baignent les personnages trop parfaits et trop raisonnables qui, au lieu de se définir comme *héros* – écart et différence –, deviennent autant de modulations des mêmes types et des mêmes valeurs. L'étude des couples justifie parfaitement une telle impression : les figures saillantes au début – mentors, guides – cessent de l'être vers la fin de leur histoire. Ce n'est pas que ces personnages descendent des hauteurs où les a placés la faveur de la romancière, non, ce sont leurs jeunes partenaires – leurs disciples – qui commencent à monter... Aussi, dans la traditionnelle construction pyramidale du système des personnages, observe-t-on une diminution de l'écart entre le sommet et la « base ».

On dirait·que, dans l'univers sandien, l'égalité n'est qu'une question de temps et de persévérance.

[42] *Mont-Revêche*, (Michel Lévy Frères, 1869, p. 85).

Dernier amour – dernière chance
De Jacques ***au*** Dernier Amour

Si le problème de l'adultère, tel qu'il apparaît dans *Jacques* (1834) et dans *Le Dernier Amour* (1866), a suscité de nombreux commentaires critiques, il n'en va pas de même du thème du *Dernier Amour* qui apparaît en fait dans la vie des héros comme une « dernière chance » dont l'enjeu dépasse de loin le simple bonheur conjugal. Il ne s'agit de rien de moins, pour les protagonistes, que de savoir sur quelle base édifier les rapports de l'homme et de la femme, en particulier dans une société où ils connaissent, chacun de son côté, toutes sortes d'aliénation. Une relecture parallèle des deux romans fait ressortir, au-delà de certaines similitudes, des différences significatives qui sont particulièrement nettes à tous les points stratégiques du récit. En paraphrasant Nicole Mozet, on pourrait dire qu'il s'agit d'une réécriture de *Jacques*, tout comme *Marianne* a été celle de *La Mare au Diable*[1]. Réécriture à la fois dans un sens très large, et un sens plus étroit que justifie, entre autres, un long passage du *Dernier Amour* qui établit de façon on ne peut plus explicite des rapports d'intertextualité entre ce roman de la maturité et celui des années 1830, produit typique d'une époque qui fut « agitée par l'irruption des vues passionnées du romantisme »[2]. Le narrateur affirme d'avoir été

[1] Nicole MOZET, « *Marianne* comme réécriture de *La Mare au Diable* (1846) », in *Le Chantier de George Sand*, éd. T. GORILOVICS et A. SZABÓ, Debrecen, 1993, p. 125-131.

[2] George Sand, *Le Dernier Amour*, éd. Mireille BOSSIS, Des Femmes, 1991, p. 247. Toutes nos références renvoient à cette édition. Sur un autre aspect de l'intertextualité, voir les première et quatrième des *Lettres d'un voyageur*. Dans la quatrième, Sand établit une filiation entre la première *Lélia* et *Jacques* : « Malheureusement, on ne peut pas faire deux ouvrages sur la même pensée sans y apporter beaucoup de modifications. L'état de mon esprit, lorsque je fis *Jacques* (qui n'a point encore paru), me permit de corriger beaucoup le personnage de Lélia, de l'habiller autrement et d'en faciliter la digestion au bon public » *(Lettres d'un voyageur*, éd. Henri BONNET, Garnier-Flammarion, 1971, p. 140).

beaucoup ému par cette « œuvre de pur sentiment » que *Madame Sand* « a refaite plusieurs fois sous d'autres titres, et avec des réflexions, on pourrait dire des acquisitions nouvelles qui ont dérouté les critiques inattentifs » (247)[3]. Sylvestre, après avoir évoqué sa jeunesse où ses « instincts avaient répondu à ceux de Jacques » (248), explique pourquoi il ne pourrait plus suivre l'exemple de ce « bâtard de cette grande famille de désillusionnés » (248) :

> Je suis devenu un homme. La lâcheté ou plutôt l'inutilité du suicide m'était apparue, en même temps que la notion du devoir s'était agrandie et formulée (249).

Il est évident qu'on a affaire ici à une intrusion d'auteur « masquée » : à travers les réflexions du narrateur, c'est la romancière qui dresse une espèce de bilan de l'évolution de sa propre pensée, tout en nous indiquant une piste de lecture pour nous aider à comprendre le personnage et le sens de l'histoire.

Une relecture parallèle de *Jacques* et du *Dernier Amour* permet donc non seulement de mesurer l'évolution de cette pensée depuis la jeunesse jusqu'à la maturité, mais aussi, à travers ces « exercices de variations », d'apprécier une fois de plus l'extraordinaire cohérence de l'œuvre[4]. Une analyse approfondie des deux romans, trop riches en suggestions morales et philosophiques comme en phénomènes d'intertextualité de toutes sortes, n'étant pas possible dans le cadre restreint d'une communication, j'ai choisi de procéder, avec quelques haltes, à un parcours parallèle, dans l'intention de poser un certain nombre de jalons.

Dans les deux cas, il s'agit d'un mariage raté, avec cependant un notable écart dans la position de départ des deux couples. Face à deux hommes mûrs, deux femmes de caractère différent : Fernande est une très jeune fille « pure », donc sans passé, tandis que Félicie en a un de très lourd : séduite à l'âge de quinze ans, elle a connu à la fois les

[3] Rappelons ici que, dans sa jeunesse romantique, Flaubert, à qui *Le Dernier Amour* est dédié, a beaucoup apprécié *Jacques* : « J'ai lu peu de choses aussi belles que *Jacques* » (lettre du 18 mars 1839 à E. Chevalier, citée par Alphonse JACOBS dans son Gustave Flaubert – George Sand, *Correspondance*, Flammarion, 1981, p. 49).
[4] Nicole MOZET, *art. cité*, p. 130.

humiliations que la société réserve aux filles perdues et les plaisirs et les tourments de la chair dont Fernande n'a aucune notion sinon dans ses rêves romanesques et enfantins[5]. Tout semble donc séparer les deux femmes, qui se révèlent pourtant, au moins sur un point, toutes pareilles : indignes d'une loi « plus noble que la loi de fer » du mariage[6]. Fait significatif, la société sert d'avantage d'alibi pour Fernande : elle est plutôt prisonnière des circonstances et d'une mauvaise éducation, alors que Félicie, avec sa « morale de vaudeville » (140) et ses sens que « personne au monde ne pourrait assouvir » (238), porte le germe du mal en elle-même. Ce roman, écrit trente ans après *Jacques* et dont certaines pages ne sont pas sans faire penser au naturalisme, met en scène une héroïne qui n'obéit pas à quelque « volonté divine », mais à la violence de son tempérament.

Quant à Jacques et Sylvestre, ils personnifient une espèce de surhomme. C'est particulièrement frappant dans le cas de Jacques, héros romantique par excellence, qu'il s'agisse de son portrait physique ou de son statut à la fois de martyr et d'apôtre[7]. Les deux hommes voudraient donner à leurs femmes ce que la société leur refuse : la dignité, la liberté et le bonheur dans un mariage conforme aux principes qui apparaissent, dans *Jacques* surtout, comme autant de défis à cette « barbare institution » qu'est le mariage tel qu'il existe dans la réalité. L'entreprise se révèle impossible mais la nature des deux échecs, l'un absolu, l'autre plutôt relatif, n'est pas la même. Jacques, choisissant la fuite et la mort, assume l'échec de sa tentative, tandis que Sylvestre parvient à retrouver la sérénité et le chemin de la vie.

Les deux héros jouent le tout pour le tout : il s'agit de leur *dernier*

---

[5] Au début de leur histoire, Jacques a 35 ans, Fernande 17 ; Sylvestre a 49 ans, Félicie 30. Jacques a derrière lui bien des déceptions et les guerres de Napoléon ; Sylvestre, veuf d'une femme qui l'a rendu malheureux, est aussi père d'une fille avec qui il a rompu tout rapport. On apprend son histoire dans *Monsieur Sylvestre* (1865). Elle a pris le « mauvais chemin » et son père la quitte pour « ne pas devenir le témoin responsable de ses égarements » *(Le Dernier Amour*, p. 32).

[6] George Sand, *Jacques*, Michel Lévy frères et J. Hetzel et C^ie^, 1857, p. 36. Toutes les références paginées entre parenthèses renvoient à cette édition.

[7] L'aspect christique de Jacques est bien connu ; le texte même du roman met plus d'une fois en relief cette dimension du personnage. Fernande aussi voit d'abord en lui son « Messie ».

amour[8]. Jacques aime avec passion Fernande – il n'est pas seulement un amant stoïque mais aussi un amant « frénétique »[9], conscient des difficultés de son entreprise. Car il veut faire d'un être « faible, opprimé » et « pauvre » un « être noble, fier et sincère », c'est-à-dire rendre à la nature un être déformé par la société. Pour lui, c'est vraiment la *dernière chance* :

> J'ai embrassé cette idée-là comme un but à ma triste et stérile existence, et je me persuade que, si je réussis, ma vie ne sera pas absolument perdue. [...] ce ne sera pas une petite chose ; ce sera peut-être plus grand devant Dieu que les conquêtes d'Alexandre. J'y emploierai tout mon courage, toute ma force ; j'y sacrifierai tout, s'il le faut : ma fortune, mon amour, et ce que les hommes appellent leur honneur (37).

Son cœur lui dit donc de tenter sa chance, alors que sa raison lui inspire les plus terribles doutes. On pourrait dire de lui qu'il avance vers la catastrophe les yeux ouverts, le regard fixé sur l'abîme. Le drame de Jacques c'est qu'il engage non seulement son cœur mais aussi son esprit et, donc, toute son existence dans cette aventure suprême qu'il va vivre avec les inévitables déchirements de l'homme vieillissant et définitivement détrompé. Comme il le confie à Sylvia :

> Heureux celui qui peut espérer de ressentir un nouvel amour ! [...] mais j'ai fait mon temps, je suis arrivé à mon dernier tour de roue : je ne dois plus, je ne puis plus aimer (128)[10].

Sylvestre tiendra à peu près le même langage en parlant de cette période de sa vie :

> C'est le temps de mes plus poignantes émotions et de mon plus rude travail intellectuel. C'est la crise finale et décisive de ma vie de

[8] Dans la « Notice » de 1853, George Sand elle-même précise ainsi le thème de *Jacques* : « C'est l'histoire d'une passion, de la dernière et intolérable passion, d'une âme passionnée ».

[9] Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA : « Quelques aspects du *féminisme* dans les premiers romans de George Sand (1832-1834) », *Acta Universitatis Wratislaviensis*, n° 264, Wroclaw, 1975, p. 77-90.

[10] D'autres réflexions, dans *Jacques*, sur le dernier amour : p. 72, 98, 243-244, 325.

> personnalité, c'est ma plus ardente et ma plus dure expérience, c'est enfin mon dernier amour [...] (31).

Au début de son histoire, il éprouve le même besoin de repos que Jacques, mais, à peine sorti d'un mariage malheureux, il ne désire nullement engager sa vie, ne rêve que de liberté et, comme il dit, d'« absence de responsabilité » (48). Aussi n'éprouve-t-il au début pour Félicie, dont la nature lui paraît « un ensemble indéchiffrable » (68) qu'un « intérêt purement philosophique » (72)[11]. Ce n'est qu'au moment où on lui propose le mariage qu'il se rend compte de la gravité de sa situation : « On venait m'offrir de recommencer l'existence sociale, d'y reprendre des liens, de me consacrer encore une fois, moi, victime épuisée et sanglante, à l'œuvre impossible du bonheur d'autrui ! » (94). Sylvestre, partagé entre la « partie sereine » et « inquiète » de son âme, essaie de résister et de lutter pour se « ravoir » (98), mais il ne peut rien contre l'amour, ce « rayon du ciel qui tombe sur lui » (98) ni contre le besoin qu'il a de « consoler et de rajeunir » l'âme « désolée et flétrie » de la jeune femme (99). Il finit par aimer Félicie dans tout son être, « idées, affections, sympathies physiques » (276). Sylvestre est moins lucide peut-être (ou autrement aveuglé) que Jacques : il ne peut ou ne veut comprendre le sens des signes inquiétants, qu'il ne cesse pourtant d'apercevoir dès le début autour de Félicie et Tonino[12]. Même lorsqu'il se rend compte de l'abîme qui le sépare de sa femme, il s'interroge :

---

[11] On sait que Flaubert, selon le témoignage d'une de ses lettres à la princesse Mathilde (31 août 1866), a trouvé des « parties très remarquables » dans ce roman, notamment « les caractères de Félicie et de Tonino » (cité par Alphonse JACOBS, Gustave Flaubert – George Sand : *Correspondance*, éd. citée, p. 66, note 22).

[12] La présence de Tonino est toujours inquiétante pour Sylvestre ; voir surtout les pages 37, 99-102, 105, 107, 122, 140, 146. Sylvestre reste cependant plutôt perplexe devant ce personnage, tout comme devant Félicie qui fait pourtant des démarches désespérées pour se débarasser de Tonino (p. 122, 126, 128-129, 130, 147-148, 150-151, etc). Félicie, trop instinctive, n'arrive pas à se comprendre ni à se faire comprendre : elle ne fait que pressentir le danger que représente pour elle sa sensualité. Sylvestre, quoique toujours méfiant, est trop « philosophe » pour voir clair dans l'obscurité du monde des sens.

> [...] n'était-ce pas ma faute ? N'était-il pas creusé par moi ? N'était-ce pas mon pédantesque besoin de logique qui remplissait de glaces et d'épines le chemin de soleil et de fleurs où s'épanouit l'amour ? Pourquoi voulais-je absolument que Félicie n'eût jamais tort ? Ne pouvais-je accepter les défaillances d'une âme souffrante qui, en somme, se donnait à moi sans regret et sans réserve ? Étais-je un enfant, pour croire que je n'aurais jamais rien à lui pardonner ? Ou étais-je si parfait moi-même, que j'eusse le droit d'exiger la perfection chez elle ? (152)

Rares sont les moments où il entrevoit quelque chose de la vérité de l'âme trouble de Félicie :

> Elle n'aimait ni moi ni Tonino. Elle était tout orgueil froissé, tout dépit contre la destinée, tout besoin de vengeance ou de réhabilitation. Il lui plaisait fort de devenir ma femme, affaire de vanité. Il lui plaisait peut-être mieux d'avoir Tonino pour esclave, affaire de sens. (165)

Il finit néanmoins par épouser Félicie. Il veut croire en sa femme, comme il croit en l'humanité : Félicie n'est peut-être pas cet « idéal de sérénité et de charme intellectuel » qu'il avait rêvé dans sa jeunesse, mais elle pourrait être un « possible de la perfection » :

> Cette poursuite du beau et du bien, toujours vaine malgré de grands et sincères efforts, rend indulgent pour ceux qu'on aime. On voudrait leur épargner les écueils où l'on s'est heurté, les épines où l'on se déchire encore, et l'on se fait humble à force d'ambition, doux à force de zèle. (181)

C'est cette sagesse de la maturité, cette « réconciliation » du cœur, sa foi enfin au progrès qui le pousse à essayer d'entreprendre l'éducation de sa femme. On sait le dénouement de l'histoire : Félicie, incapable de « reposer son esprit et son cœur dans un lit de vérité et dans un bain de charité » (86), finit par trouver trop pesant cet amour, pareille en cela à Fernande, qui souffre, elle aussi, de n'être pas l'égale de son mari. « On n'aime que son pareil en ce monde », disait Fernande (184). Quant à Félicie, ne pouvant supporter d'avoir constamment tort, elle se venge en cédant aux impulsions aveugles de son « organisation anormale » (182). Le coup est terrible pour Sylvestre : la découverte du mensonge de sa femme le détrompe en un instant et

semble ébranler sa foi dans l'existence même du bien et du beau : « Le mal était déchaîné sur la terre, il triomphait de tout, de moi comme des autres » (195). Après de longues nuits d'insomnie, Sylvestre prend une décision tout à fait différente de celle de Jacques. On se rappelle que Jacques, au nom de son idéal d'amour sacré, pardonne à sa femme et, pour lui rendre sa liberté d'aimer, il disparaît dans les glaciers des Alpes. S'il agit ainsi, c'est que, à ses yeux, Fernande n'est pas avilie : elle n'a pas menti, elle ne faisait qu'obéir à l'amour et, comme il dit, « nulle créature humaine ne peut commander à l'amour, et nul n'est coupable pour le ressentir et pour le perdre » (301). Au lieu de maudire les amoureux, il pense que la nature les bénira dans leurs enfants : « Ils ne sont pas coupables, ils s'aiment. Il n'y a pas de crime là où il y a de l'amour sincère » (349). Quant à Sylvestre, il pense que, malgré tout, son devoir d'époux n'a pas changé : il doit continuer de protéger sa femme à la fois contre elle-même, la « servitude » de ses « appétits » (246) et contre les outrages de l'opinion. Hostile à toute violence et étant convaincu qu'il est « impossible au philosophe et au physiologiste de prononcer avec certitude une condamnation quelconque en matière criminelle » (250), il croit trouver le seul châtiment qui, à ses yeux, pourrait moraliser une âme sensible : *l'amitié*. Sylvestre, dans l'espoir de pouvoir sauver sa femme, agit auprès d'elle à la fois « en philosophe, en ami, en homme religieux, en homme du monde ». Il doit cependant reconnaître très tôt que, s'il est tout cela, il n'est pas pour autant un saint : il comprend qu'il ne peut pardonner que dans le sens de la charité, « dans celui de l'hyménée, non... » (275). À l'approche physique de sa femme, le dégoût s'empare de lui et, pour se défendre, il se renferme dans la « forteresse » d'une « politesse et d'une habitude de déférence inexpugnables » (294). Félicie ne va pas tarder à comprendre qu'il n'ignore rien de sa faute. Au bout d'un an, ne pouvant plus supporter le mépris de son mari, elle se suicide comme pour illustrer ce mot de Sylvestre : « Je ne connais pas d'expiation comparable à celle de se voir flétri à bon droit par le dédain d'un homme juste » (251). Bien que Sylvestre reçoive encore une dernière preuve posthume des égarements et « des passions terribles » de sa femme, il dépose des fleurs sur sa tombe et lui envoie

« le pardon absolu qui peut et doit franchir l'horizon de cette vie » (307).

Si la différence dans les dénouements – en ce qui concerne surtout le sort réservé aux femmes (bonheur et vie à l'une, malheur et mort à l'autre) – pourrait facilement s'expliquer par des lignes de force internes des deux histoires, il n'en va pas tout à fait de même des deux héros, qui sont à l'image de George Sand même, à deux moments différents d'une quête d'identité. Rien de plus normal : beaucoup d'autres personnages, dans d'autres romans, remplissent la même fonction. Ce qui leur donne un statut particulier, c'est que, d'une part, ils se trouvent aux deux pôles presque extrêmes de l'œuvre et, d'autre part, la volonté manifestement consciente de l'écrivain de *refaire* l'histoire de Jacques, à la lumière d'une nouvelle vision du monde. Les deux personnages, reliant jeunesse et maturité, expriment ainsi le sens d'une longue expérience à la fois humaine et artistique. Le changement d'optique, de *Jacques* au *Dernier Amour*, s'accuse aussi sur le plan de l'expression. Dans *Jacques*, qui est un roman épistolaire, l'éclairage polyscopique, en faisant ressortir la relativité des expériences humaines, diversifie aussi le sens du roman. Si la confession du héros jouit d'une crédibilité exceptionnelle, que les répliques de Sylvia ne font que confirmer, et si elle bénéficie par là d'une importance toute particulière, elle n'en est pas moins relativisée par la discontinuité narrative, dans la mesure où celle-ci met en relief les mouvements contradictoires des sentiments et de la pensée, ce dont aucun des personnages n'est exempt. « La polyphonie épistolaire a donc servi à George Sand à créer l'image d'une réalité sentimentale compliquée qui n'accuse aucun personnage »[13]. Les effets de contraste cependant, heureusement exploités, en montrant avec force la disparité des deux modes de penser, mettent en relief l'irrémédiable solitude de Jacques, tout ce qui motive et peut expliquer, chez cet être supérieur,

[13] Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA : « George Sand et le roman par lettres : le cas de *Jacques* », in *Le Chantier de George Sand*, éd. citée, p. 32 ; voir encore R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA : « Les Aspects féministes de la vision du monde dans quelques romans de jeunesse de George Sand », dont une partie est consacrée à l'analyse de la structure de *Jacques*, Cracovie, Zesztyt Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1980, pp. 37-55.

la recherche désespérée des valeurs transcendantes, son individualisme forcené et, enfin, son inévitable échec[14].

La perspective narrative change dans *Le Dernier Amour* : il s'agit d'un récit rétrospectif assumé par le protagoniste dont un portrait s'ébauche dès l'histoire-cadre, de façon à inspirer de la sympathie et de la confiance pour le futur narrateur. Monsieur Sylvestre est « un vieillard fort pauvre », « aimable, optimiste », « absolument respectable » (26). Ce « dernier anachorète » vit dans un ermitage, passe pour athée, mais, au fond, c'est « un spiritualiste obstiné ». À en croire le premier narrateur, Sylvestre, sans être « une intelligence bien lumineuse », est « un noble et sympathique caractère qui a son côté sérieux, raisonné et arrêté » (27). Tout sert donc à valoriser le personnage, à donner du crédit à son discours[15]. La fonction des remarques métanarratives est pareille : valoriser à l'avance le récit, en souligner la véracité, son caractère de document humain. Selon le narrateur de l'histoire-cadre, *Le Dernier Amour* « est moins un roman qu'un exposé de situations analysées avec patience et retracées avec scrupule » (29). Sans partager pour autant l'opinion selon laquelle ce serait un roman à la Flaubert, on pourrait néanmoins dire que l'histoire y est en effet simple, l'intrigue très peu compliquée, avec à peine quelques éléments romanesques. Le mode de narration choisi renforce l'effet du témoignage humain : une vision subjective par définition limitée, avec lacunes, incertitudes et doutes ; mais cette même vision, cette conscience unique qui régit tout l'univers romanesque, nous impose en même temps et de façon souveraine, sa vérité. Si le personnage, au lieu de suivre l'exemple de Jacques, finit par opter pour la vie, c'est parce que, lui, face à ses certitudes difficilement acquises, ne voit pas d'autre vérité.

Si l'on aborde maintenant les deux histoires du point de vue de leur dénouement proprement dit, on constate que ces dénouements entrent

[14] R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA : « George Sand et le roman par lettres : le cas de *Jacques* », *art. cité*, p. 31.

[15] Ce type d'histoire-cadre, dans l'œuvre sandienne, annonce le plus souvent une histoire édifiante (*La Marquise*, *Mauprat*, *Laura*). Si M. Sylvestre accepte finalement de raconter son histoire, c'est pour « distribuer dans quelques mains fidèles les grains de sagesse et de charité qu'il avait sauvés du désastre de sa vie » (p. 29).

dans un rapport antithétique non seulement par la simple raison que Sylvestre opte pour la vie, alors que Jacques semble la fuir, mais aussi parce qu'ils s'accomplissent d'une manière dynamique en obéissant à un mouvement spatial en sens contraire. Jacques suivra son destin en prenant le chemin des glaciers, c'est-à-dire de ces régions supérieures où, depuis le romantisme, on situe le royaume à la fois de l'idéalité et de la rupture avec des contingences de la vie[16]. Sylvestre, lui, va au contraire prendre le chemin inverse qui le conduira du pays des glaciers vers la plaine, c'est-à-dire qui le ramènera dans le pays des humains. Ce que Jacques cherche dans les hauteurs, c'est la solitude ou, puisque c'était aussi envisagé, le suicide ; Sylvestre, lui, va vers la vie qui lui apparaît soudain sous un aspect nouveau. Pareil en quelque sorte à l'homme camusien après l'expérience de l'absurde et avec la lucidité d'un homme débarrassé de toute illusion, il recouvre donc son entière liberté, ne pouvant ni ne voulant désormais compter que sur lui-même. Cette solitude, dont il ne mésestime pas le goût amer mais à laquelle il aspire pour sauvegarder son indépendance et son intégrité

[16] Les deux personnages, pour fuir les problèmes terrestres ou pour savourer seulement les délices d'une « entière solitude », montent souvent dans les montagnes, qui est, pour eux aussi, un lieu de méditation et de recueillement. C'est là, « dans les régions sublimes du glacier » (p. 94), que Sylvestre aménage par exemple son cabinet de travail. Jacques, dans une longue lettre à Sylvia, fait une intéressante réflexion sur ces rapports, pour ainsi dire organiques, que l'âme romantique entretient avec les hauteurs : « Il faut avoir vécu ma vie pour savoir quelle chose horrible est devenu pour moi l'isolement. J'ai aimé passionnément la solitude, qui est une chose bien différente. Alors, j'étais jeune. J'avais l'avenir ou le présent. Je suis venu plusieurs fois dans les montagnes avec le cœur plein de passions. J'ai peuplé leurs retraites sauvages de mes sentiments ou de mes rêves. J'y ai savouré mon bonheur ou caché ma souffrance ; j'y ai vécu enfin. [...] j'y ai pressé sur mon cœur des fantômes adorés et des spectres de feu. [...] À présent j'y viens avec un cœur vide et désolé, et, à la manière dont je souffre, je vois bien que je ne guérirai plus. [...] Ma douleur est morne comme ces pics de glace que le soleil n'entame jamais. Je sais que je ne vis plus et je n'ai plus envie de vivre. Ces rochers et ces froides cavernes me font horreur, et je m'y enfonce comme un fou qui se noie pour fuir l'incendie » (p. 322-323). Ce passage rappelle inévitablement certaines pages de la seconde *Lélia* surtout, où le paysage sublime sandien acquiert son plein sens. Voir à ce propos l'excellente étude d'Isabelle NAGINSKI : « Les deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », *Revue des Sciences Humaines*, n° 226, 1992-2, p. 65-84.

morale, ne l'effraie nullement. Sûr de sa force et de sa volonté de travailler, « certain de [se] rendre utile et de forcer les autres à [lui] être utiles » (313), il se dit heureux. On dirait que, contrairement à Jacques qui, en montant vers les glaciers, s'élève du même coup en quelque sorte, Sylvestre, tout en descendant, ne s'abaisse pas pour autant. Alors que la dernière image qu'on a de Jacques, est celle d'un homme désespéré qui se dit mourir « triste comme celui qui n'a pour refuge qu'une faible espérance du ciel » et qui s'enfonce « très avant dans les neiges » (353) pour y disparaître sans laisser de trace, la descente de Sylvestre, du haut vers le bas, du froid vers la chaleur, se fait dans une atmosphère dont toutes les connotations ne font que souligner la différence entre le message des deux romans[17]. Sylvestre, avant de partir, monte une dernière fois dans les glaciers, où son regard découvre autre chose que celui de Jacques :

> Je regardais le ciel, les cimes, les aigles qui planaient, les bois de la région inférieure [...]. Tout cela était beau et grand. La nature était innocente de mes maux. Je n'avais reçu d'elle que des sourires, des enseignements et des forces [...] Je marchais sur la glace, et puis sur le gazon des sentiers, et puis sur la poussière des routes. Je marchai jusqu'au soir [...]. Et, le jour suivant, je vis lever le soleil éblouissant dans un site sublime ; alors, je ne sais quelle vigueur morale et physique rentra dans tout mon être. Je retrouvai cet élan de joie mystérieuse qui m'avait surpris le jour de la découverte de mon malheur. Je me sentis heureux d'exister, heureux d'avoir à recommencer à vivre, heureux même d'avoir déjà vécu. (311-312)

George Sand disait avoir « la foi du vieux Sylvestre »[18], ce qui permet de mieux apprécier le sens du message romanesque qui montre d'autant plus la force de cette foi que *Monsieur Sylvestre* (1865) et *Le Dernier Amour* sont le produit d'une période pleine de crises. Et

[17] Ce qui n'empêche pas de risquer une hypothèse : malgré le caractère antinomique de la clôture romanesque, il ne s'agit pas de rupture : l'itinéraire de Sylvestre (qui a gardé aussi une secrète parenté avec Jacques) ne fait que développer et réaliser ce que Sylvia dans *Jacques* ne laisse qu'entrevoir : « Il doit y avoir autre chose dans la vie que l'amour » (p. 346). À propos de cette dimension du personnage de Sylvia, voir Joseph-Marc BAILBÉ : « *Jacques* ou l'illusion romanesque », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, mai 1976, p. 328.

[18] Lettre du 9 juillet 1865 à Maurice Dudevant-Sand (*Corr*. t. XIX, p. 292).

quand on sait que l'époque vénitienne, où George Sand a écrit *Jacques*, était également une période douloureuse dans sa vie, on peut mesurer la portée de cette sérénité difficilement acquise qui, autrement, risquerait passer pour une facile leçon de morale édifiante[19]. Sylvestre, par sa foi sans illusions et sans optimisme facile, rappelle ce type de héros, plus effacé que les grands solitaires du romantisme, dont Lukács souligne la « riche et enrichissante résignation » et la « maturité conquise et obtenue de haute lutte », ce nouvel héros qui « croit en la possibilité de vivre des destins communs »[20]. Ce type de personnage devient par ailleurs de plus en plus fréquent dans les romans tardifs, comme *Valvèdre* (1861) ou *Mademoiselle La Quintinie* (1863).

Avec la philosophie « spatialisée » du *Dernier Amour*, on retrouve finalement le « jardin d'Isidora », mais sous un éclairage moins rassurant. On se rappelle, dans le roman de 1846, la double métaphore qui exprime de façon suggestive, à travers deux paysages antithétiques, liés à deux âges de la vie, l'évolution spirituelle de Sand depuis les doutes et les angoisses de sa jeunesse jusqu'aux certitudes et la paix intérieure de la maturité[21]. Le premier de ces paysages, dans *Isidora*[22], est un paysage des Alpes, « puissant, grandiose », mais « heurté » : avec, d'un côté, des « verdures étincelantes », de « ravis-

[19] Quant à la figure de Sylvestre et son discours par ailleurs édifiant, Lucienne FRAPPIER-MAZUR est aussi d'avis, malgré des arguments à la décharge de Félicie que contient le texte, que le personnage véhicule bien des idées chères à George Sand (« Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. Jeanne GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 68). Yvette BOZON-SCALZITTI partage cette opinion en insistant sur le soin que la romancière « prend toujours d'orienter l'interprétation du lecteur » (« Le Personnage de sang-froid », in *George Sand et ses personnages*, sous la dir. de Dominique LAPORTE et David A. POWELL, *Études Littéraires*, Université Laval, vol. 35, n^{os} 2-3, 2003, p. 58.

[20] Georg LUKÁCS, *La Théorie du roman*, Denoël, 1968, p. 133 et 135. Voir à ce propos : Éric PAQUIN, « Sand et génération. L'autocritique rétrospective d'une ancienne *enfant du siècle* », in *Le Chantier de George Sand*, éd. cité, p. 145-153.

[21] Voir Isabelle HOOG-NAGINSKI : *George Sand. Writing for Her Life*, Rutgers University Press, New Brunswick / London, 1991, p. 241.

[22] Éd. Ève SOURIAN, Des Femmes, 1990, p. 221-222. Les brèves citations qui suivent sont tirées de ces mêmes pages.

santes oasis », de « limpides ruisseaux » et, de l'autre, des gelées intempestives, des torrents furieux et de « mystérieux abîmes » : « Partout le précipice est au bord du sentier fleuri ». C'est « une nature sublime », « sans cesse aux prises avec d'effroyables cataclysmes » :

> C'est à l'image de la jeunesse, de ses forces déréglées, de ses bonheurs enivrants, de ses impétueux orages, de ses désespoirs mortels, de ses combats.

L'autre paysage est celui de la vieillesse qu'Isidora imagine « comme un vaste et beau jardin bien planté, bien uni [...] ». Là, il n'y a point de sentiers sinueux, seulement de « belles allées droites », des fleurs « cultivées et soignées, car le sol ne les produit point sans les recours de la science et du goût ». « On n'y poursuit plus les uns les autres pour s'étreindre et pour lutter : on s'y rencontre, on s'y salue, on s'y serre la main ». Le premier paysage est celui de Jacques, le second, « à l'abri des coups de vent », « jouissant des tièdes bienfaits d'un soleil d'automne », est celui qui attire Sylvestre.

Le héros du *Dernier Amour*, pour remonter comme on dit la pente après son échec, doit descendre de la montage, quitter les hauteurs avec la lucidité de celui qui tourne le dos à la région « terrible et magnifique » de la jeunesse[23].

[23] Pour une différente lecture du *Dernier Amour*, voir Béatrice DIDIER, « Narrateurs, narrataires, intertextualité dans *Le Dernier Amour* de George Sand », in *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Suzan van DIJK, Christa STEVENS (éds.), Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1994, pp. 111-122 (une version remaniée du même texte in *George Sand écrivain*, PUF, « Écriture », 1998, pp. 652-672). Voir également Nigel HARKNESS, « Le narrateur patriarcal dans l'œuvre romanesque de George Sand », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. citée, pp. 261-267.

ASPECTS DE L'HISTOIRE

George Sand ou le mirage de la Terreur

On sait depuis Hugo, que les écrivains du 19e siècle sont, tous, les enfants de la Révolution. Peut-on dire la même chose à propos de George Sand ? Oui, certainement, et d'autant plus que son enfance fut profondément marquée par des récits qu'avaient faits devant elle sa grand-mère, sa mère ou son précepteur à propos d'événements qu'ils avaient vécus lors de ce grand bouleversement[1]. Sa première rencontre avec la Révolution fut donc toute personnelle et il semble que les traces de ce premier contact vivant ne se soient jamais effacées en elle. Ses réflexions sur l'esprit de 89 ou de 93, sans cesse ravivées par l'actualité politique, prennent surtout la forme d'interrogations passionnément personnelles. C'est que, pour l'écrivain, l'étude du passé doit être avant tout un dialogue avec le présent, pour devenir ainsi une source d'enseignements, une leçon surtout morale dont devrait profiter quiconque veut trouver les chemins de l'avenir[2].

Cette interrogation de l'histoire devint particulièrement dramatique chaque fois qu'elle se heurtait au problème de la violence. C'est alors que l'image de la Terreur surgit, une image qui, tout en gardant certains éléments constants, n'en reflète pas moins les inévitables conséquences d'un changement d'optique dû avant tout aux vicissitudes de l'histoire, mais aussi, semble-t-il, à l'âge. George Sand était du reste parfaitement consciente de cette évolution de sa pensée ; elle en parle ainsi peu après la Commune :

> [...] ma vieillesse proteste contre la tolérance où ma jeunesse a flotté, [...] Il faut nous débarrasser des théories de 93 ; elles nous ont perdus. Terreur et Saint-Barthélémy, c'est la même voie. [...] Maudissez tous ceux qui creusent des charniers. La vie n'en sort pas. C'est une erreur

[1] Voir à ce propos Bernadette CHOVELON, « Aurore Dupin témoigne par parents interposés », *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 9, 1988, pp. 8-11.
[2] Voir la lettre du 5 avril 1852, à A. Fleury, *Corr.*, t. XI, pp. 13-21 ; et la lettre au journal « La Liberté », 21 sept. 1867 (à propos de *Cadio*), *ibid*., t. XX, pp. 532-534.

> historique dont il faut nous dégager. Le mal engendre le mal. Apprenons à être révolutionnaires obstinés et patients, jamais terroristes.[3]

Cette condamnation sans appel de 93 n'apparaît jamais sous sa plume de façon aussi catégorique avant 1848. Bien au contraire. La jeune femme des années Trente, républicaine convaincue, est plutôt impatientée par la lenteur de l'histoire. C'est l'époque de sa rencontre avec Lamennais, avec Pierre Leroux, mais aussi avec Michel de Bourges, son « cher bourreau », son « cher coupe-tête »[4], dont l'influence n'est sans doute pas étrangère à la radicalisation de sa pensée. Tout au début de leur relation, son attitude vis-à-vis du jeune avocat est cependant assez ambiguë, comme en témoigne le compte-rendu de leur première rencontre, où elle insiste encore (comme pour conjurer le sort) sur l'incompatibilité de leurs pensées ; compte-rendu qui laisse néanmoins prévoir, me semble-t-il, le triomphe prochain de ce « Robespierre en personne » :

> [...] celui qui m'a le plus agitée, c'est celui dont je hais le plus les idées et dont j'admire le plus l'individualité. [...] ce qui prouve qu'il est facile d'égarer les hommes et d'abuser des dons de Dieu, mais je fais serment devant lui, que si l'extrême gauche vient à régner, ma tête y passera comme bien d'autres car je dirai mon mot.[5]

Quelques mois plus tard, dans une autre lettre au même destinataire, on voit comment l'influence de Michel de Bourges commence à s'affirmer dans la pensée de la jeune romancière, qui, à ce moment-là, travaille déjà à la rédaction de son premier roman socialiste (*Simon*) et assiste au procès monstre. Ses réticences ne sont ici que pour la forme, même si l'idée de réconcilier les tendances plus ou moins opposées y surgit, comme pour atténuer l'ardeur de sa nouvelle conviction :

> Je me défends [...] d'une chose, c'est d'aimer les républicains avec excès. Je n'aime d'eux que ceux qui se trouvent être mes amis, et j'examine les autres par curiosité, ou je les accueille pour être agréable à mes amis. [...] Robespierre était diablement saint-simonien, savez-

[3] À Alfred Gabrier, 21 octobre 1871, *Corr*., t. XXII, p. 590.
[4] *Corr*., t. II, p. 848.
[5] Lettre à Adolphe Guéroult, vers le 12 avril 1835, *Corr*., t. II, p. 855.

> vous ? Il était pour l'exécution prompte et violente du système, vous êtes pour la marche lente et évangélique. Eh bien, chacun devrait être républicain à la manière de Robespierre, ou saint-simonien à la manière d'Enfantin, selon son tempérament. Les uns saperaient, les autres bâtiraient. Soyez sûr que cela viendra, qu'il y aura entre vous et nous une étroite alliance et que vous ne ferez rien sans nous.[6]

Une lettre écrite vers 1836 témoigne bien des progrès accomplis par l'élève de Michel de Bourges et peut diablement étonner tous ceux qui ne connaissent que les réactions plus qu'hostiles de Sand aux événements de la Commune. En effet, la future « bonne dame de Nohant » y apparaît, pour emprunter ici son expression à Georges Lubin, comme une « jacobine » qui « n'a pas été frileuse », comme une « robespierriste enragée »[7]. Le destinataire de cette lettre est un adolescent (le futur gendre, soit dit en passant, de Pierre Leroux) que George Sand, par cette leçon sur la Révolution, veut pour ainsi dire enrégimenter dans les rangs de la Montagne[8]. La lettre passe d'abord en revue les principales forces de la Révolution qui « n'a pu s'accomplir », car « elle a avorté, elle a fini avec Robespierre », dont « l'inflexibilité sublime » y apparaît comme la plus haute des vertus, « aussi pure que le marbre de Paros ». La romancière ne fait pas encore la distinction, comme plus tard, entre la théorie et la pratique des Jacobins, bien au contraire. Tous les excès de la Terreur s'y trouvent justifiés, y compris la guillotine[9]. Voici par exemple, comment elle interprète l'exécution des Girondins « plus nobles, plus désintéressés, plus dignes d'estime » que tant d'autres : « Ils furent sacrifiés sur l'autel de la patrie. Ce fut un beau temps que celui où la

[6] 9 novembre 1835, *Corr*., t. III, p. 115.
[7] « George Sand et la Révolution », *Les Amis de George Sand*, N° 9, 1988, p. 3-4. Il s'agit de la lettre à Luc Desages, *Corr*., t. IV, p. 9-16.
[8] Pour une autre « leçon » sur la Révolution, voir sa lettre du 6 nov. 1835, à son fils (*Corr*., t. III, pp. 108-109).
[9] En mai 1848, en évoquant leur commune jeunesse, elle écrira cependant à Charles Delavau : « j'avais alors très peu étudié la révolution et je n'acceptais point la guillotine, que du reste je n'ai jamais acceptée et n'accepterai jamais. À cette époque pourtant, vous admiriez sans réserve Robespierre, Couthon et Saint-Just, que j'ai appris aussi à admirer depuis, sauf l'application excessive et sanglante de leur théorie » (*Corr*., t. VIII, p. 451).

république était si riche en grands hommes qu'elle immolait Vergniaud, Barbaroux et Mme Roland pour n'avoir pas été grands jusqu'à la dernière conséquence de l'entreprise ».

Les « véritables défenseurs » du peuple avec, à leur tête, l'Incorruptible, « le plus grand homme des temps modernes », « implacable dans l'exercice de la justice », « le seul ami de la vérité, le seul ennemi sincère de la Tyrannie », connaissent dans ce texte, imprégné d'une farouche ardeur révolutionnaire, une véritable apothéose. C'est que Robespierre, sans pour autant tourner au babouvisme, « voulut que le pauvre cessât d'être pauvre et que le riche cessât d'être riche ». Robespierre et « ses héroïques amis » apparaissent ici comme des Sisyphes tragiques qui « savaient bien que le rocher les écraserait » et qui « s'en souciaient peu » :

> Ils y mirent la hache, et ils le firent tomber en éclats. Il y périt beaucoup de monde, et comme ils avaient mis de rudes travailleurs à la besogne, on n'épargnait rien. De sorte que la bourgeoisie effarée, criait et se plaignait fort. [...] Mais les libérateurs allaient toujours. Ils avaient du sang jusqu'au cou, on les appelait bourreaux ; on les nommait monstres, bêtes féroces. Ils souriaient d'un air impassible, et ayant travaillé tout le jour à cette épouvantable corvée, ils avaient à peine de quoi souper le soir. Ils s'embrassaient d'un air serein, Robespierre était aux pieds de Léonore, S[ain]t-Just jouait de la flûte, le menuisier donnait à souper et les libérateurs priaient ensemble pour le Titan.

Derrière ce portrait des « libérateurs » du genre humain, on reconnaît sans peine celui du brave sans-culottes, tel qu'il a été synthétisé par un historien de nos jours : « Le sans-culottes est bon père, bon époux, homme vertueux aimant sa famille : il oppose la vertu républicaine à la dépravation des aristocrates »[10].

On voit donc que, dans cette période d'enthousiasme républicain, le sacrifice de la vie humaine, les massacres mêmes n'apparaissent pas, aux yeux de Sand, comme des crimes impardonnables, mais bien plutôt comme le seul moyen de libérer le peuple. Dans l'exhortation finale, adressée à son jeune correspondant, la romancière renchérit

[10] Michel PERRONET, *Les cinquante mots clefs de la Révolution française*, (art. « Patrie »), Privat, 1983.

encore sur ce qui précède, en puisant largement dans tout ce que lui offre la rhétorique :

> Quiconque aime sincèrement le peuple, quiconque est décidé à sacrifier pour la délivrance du Titan [= le peuple] fortune, vie, honneur même (car on déshonore les martyrs tant qu'on peut), quiconque est déterminé à voir couler le sang de ses enfants comme le sien propre pour la défense du grand principe, quiconque accepte la persécution, le supplice, la flétrissure et la malédiction de l'univers, quiconque immole tout à ses convictions, doit venir à la *Montagne* et se tenir prêt à marcher un jour avec les jacobins futurs.

Ainsi voit-on George Sand exalter une certaine idée de la Révolution de 93, à l'opposé de ce qu'elle fera après 48, lorsqu'elle verra dans ses égarements qui « ont tué l'idée », dira-t-elle, la cause majeure de son avortement[11].

La façon dont George Sand évoque la mort de la reine, dans la même lettre, est encore le signe de son entière adhésion aux idées jacobines. Marie-Antoinette y apparaît comme « fort dépravée, fort insensible aux malheurs qui ne la touchaient pas ; dilapidatrice effrénée, conseil perfide de son imbécile époux : *princesse* en un mot, *esprit royal* s'il en fut, race infâme incorrigible ». Quarante ans plus tard, Nanon, l'héroïne du roman éponyme, écrit sous le choc de la Commune, est loin de partager cette haine. En apprenant la mort de la reine, cette réincarnation tardive de Consuelo est frappée de stupeur : « Pourquoi faire mourir une femme ? » – se demande-t-elle avec angoisse. L'explication que lui fournit son ami ne la convainc pas entièrement. Cet ami, abolitionniste comme George Sand elle-même, estime pour sa part que les hommes de son « siècle de philosophie et de lumières » n'en sont pas encore là. Ainsi, il finit par justifier

[11] Cf. sa lettre du 5 avril 1852, à Alphonse Fleury, *Corr*., t. XI, pp. 13-21. Voir aussi *Histoire de ma vie*, (*OA*, t. I, pp. 113-114, 163-166, 415-417) où Robespierre, malgré toutes les excuses que lui cherche George Sand, apparaît sous un éclairage sensiblement différent. Si elle voit toujours en lui « le plus grand homme de la Révolution et un des plus grands hommes de l'histoire », elle ne le représente pas moins comme « entraîné sur une pente rapide », comme quelqu'un qui « fut au niveau des malheureuses théories du moment, bien que supérieur à tous les hommes qui les appliquaient », mais « souillé » quand même par « l'époque terrible » qui l'a produit.

l'exécution, car « une reine la mérite davantage qu'une pauvre servante que l'on met en jugement pour un mot dont elle ne sait pas la portée. La reine a bien su ce qu'elle faisait et ce qu'elle voulait »[12]. Il est à noter que cette vision permissive, qui n'est pas sans rappeler celle qu'on vient de voir dans la lettre au jeune Desages, est le fait d'un personnage dont l'éducation, dans le roman, est loin d'être achevée...

Il n'est pas sans intérêt de noter dès maintenant un curieux décalage entre l'épistolière, l'essayiste, l'auteur d'*Histoire de ma vie*, d'une part, et la romancière, de l'autre. Tandis que ses lettres, son autobiographie, ses articles sont jalonnés de réflexions, parfois longues et approfondies sur la Révolution, son imagination d'écrivain, sauf deux romans tardifs (*Cadio* et *Nanon*), a été à peine fécondée par cette grande aventure de l'Histoire. Dans les romans, par exemple, de sa période socialiste, où l'esprit surtout de 89, l'idée de la République sont largement présents, les événements eux-mêmes n'apparaissent que sous forme de brèves allusions ou d'échos, de reflets lointains dans la conscience notamment des personnages. C'est ainsi, même dans les romans dont l'histoire se déroule, du moins en partie, à l'époque révolutionnaire, comme celle de *Mauprat* (1837) ou de *Spiridion* (1838)[13]. L'explication de cette quasi absence de la Révolution dans la fiction sandienne, est à chercher, du moins en partie, comme on le verra plus loin, dans ce que la romancière pensait du roman, comme de ses propres facultés de conteur.

L'admiration de Sand pour l'esprit jacobin, en général, et pour le fanatique Maximilen, en particulier, n'est pas l'affaire d'un moment (on en trouve des traces beaucoup plus tard, accompagnées, il est vrai, de diverses restrictions, comme dans son autobiographie ou même dans certaines lettres écrites pendant ou après la Commune).

[12] *Nanon*, éd. Nicole MOZET, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, pp. 154-155.

[13] Cela dit, dans *Mauprat*, l'héroïne qui pleure « tous les malheurs de son siècle », n'en méconnaît pas pour autant la « grandeur saintement fanatique ». L'optique est pareille dans *Spiridion* dont la clôture accepte et justifie la violence. Pour quelques allusions à la Révolution, voir aussi : *Simon* (1836), *Horace* (1841), *Le Compagnon du Tour de France* (1841) ; dans les romans plus tardifs : *La Famille de Germandre* (1861), *Les Dames vertes* (1863), *Antonia* (1863), *La Confession d'une jeune fille* (1865).

Rappelons encore deux exemples d'avant 1848, date qui constitue un tournant décisif dans la pensée sandienne aussi. En 1843, elle reproche par exemple à Louise Colet la « passion » qui anime celle-ci « contre ces terroristes que Goethe [...] et tant d'autres ne pouvaient se défendre d'admirer ». En précisant qu'elle ne hait pas la Vendée comme Louise Colet la Montagne, elle ajoute :

> Je respecte toujours un peu les fanatiques, ceux-là sont toujours logiques, parce qu'ils agissent suivant leur foi. Reste à savoir quelle est la vraie foi. Est-ce le trône, ou la plèbe ? [...] j'aime mieux le cœur pur et farouche de S[ain]t-Mathieu qui était un ancêtre de Robespierre et consorts.[14]

Dans une lettre à Mazzini d'avant la révolution de Février, elle nous étonne par sa critique du pacifisme de Pierre Leroux (!) :

> [...] il est possédé aujourd'hui d'une rage de pacification, d'une horreur pour la guerre, qui va jusqu'à l'excès et que je ne saurais partager. Blâmer la guerre dans la théorie de l'idéal c'est tout simple, mais il oublie que l'idéal est une conquête, et qu'au point où en est l'humanité, toute conquête demande notre sang.[15]

Peu de temps après cette lettre, c'est elle, en revanche, qui sera possédée d'une pareille « rage de pacification ». En effet, si la pensée sandienne connaît un changement décisif en 48, c'est sur ce point-là. La « théorie de l'idéal » reste, la pratique par laquelle elle espère conquérir cet idéal change de façon spectaculaire. Dans le 16e bulletin de la République, le 15 avril, elle parle encore selon les principes jacobins, mais sous le choc des événements sanglants, elle ne tardera pas à proclamer que, sous aucun prétexte, elle n'acceptera plus la violence. Ce n'est pas tellement d'un changement d'optique qu'il s'agit ici, mais bien plutôt d'un changement de rythme, dans la mesure où elle recommandera désormais la « politique des petits pas »[16]. On peut

[14] *Corr*., t. VI, p. 63.
[15] *Corr*., t. VIII, p. 257.
[16] Francine MALLET, *George Sand*, Grasset, 1976, p. 205. Cf. aussi : Id., « George Sand n'a pas changé d'opinions politiques entre 1848 et 1871 », *Europe*, mars 1978, pp. 18-34. Voir à ce propos, parmi les nombreux exemples, la lettre du 15 juin 1848, à Mazzini, où elle redoute que le peuple « sous le coup de la peur, du soupçon et de

rappeler ici, à titre d'exemple, l'appréciation que Sand a portée, dès avril 48, sur les représentants de l'extrême-gauche : tandis qu'elle voit en Barbès un héros, Blanqui et Raspail ne sont à ses yeux que méchants et infâmes, « deux misérables, les Marat de ce temps-ci »[17].

On sait combien la nature essentiellement morale et religieuse de la pensée sociale de Sand s'affirme à mesure qu'elle avance dans l'âge (c'est un des aspects de son idéalisme qu'on lui a si souvent reproché), ce qui explique aussi pourquoi elle condamne de plus en plus vivement la politique proprement dite qu'elle juge incompatible avec la morale[18]. Dans sa lettre de juin 1851, à Pierre Bocage, elle se dit communiste

> comme on était chrétien en l'an 50 de notre ère. C'est pour moi l'idéal des sociétés en progrès, la religion qui vivra dans quelques siècles. Je ne peux donc me rattacher à aucune des formes du communisme actuel puisqu'elles sont toutes assez dictatoriales et croient pouvoir s'établir sans le concours des mœurs, des habitudes et des convictions. Aucune religion ne s'établira par la force.[19]

Un an plus tard, en écrivant à Alphonse Fleury, c'est au nom de la même conception morale qu'elle condamne toute dictature qui « n'est pas plus légitime aux mains d'un roi que dans celle d'un parti révolutionnaire », car, si « elle a sa légitimité fatale dans le passé, elle

---

la colère », ne redevienne « le peuple terrible de 93, qui fut la gloire farouche de son temps et serait la honte sanglante de la cause nouvelle » (*Corr*., t. VIII, p. 516) ; son article de 1865, sur *l'Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc, paru le 29 juin dans *L'Avenir national*, repris dans *Questions politiques et sociales*, Calmann Lévy, 1879 et, récemment, dans *George Sand critique*, sous la dir. de Christine PLANTÉ, Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente, 2006.

[17] Lettre à Maurice Dudevant, 16 ou 17 avril 1848, *Corr*., t. VIII, p. 413 et 419 ; voir aussi sa lettre de mai 1848, à Étienne Arago, *ibid*., p. 457. Pour Barbès, cf. *Histoire de ma vie*, *OA*, t. II, p. 428.

[18] À propos des rapports ambigus de George Sand avec la politique, y compris son « rôle bref, mais efficient, de conseillère, voire de membre occulte du gouvernement provisoire », époque où elle a su « protéger sa fragilité de femme des dangers de l'espace public, au prix d'une indéfectible loyauté à l'égard des tabous », voir Michèle HECQUET, « Féminité et espace public chez George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 14, 1993, pp. 24-31.

[19] *Corr*., t. X, p. 345.

ne l'a plus dans le présent. Elle l'a perdue le jour où la France a proclamé le principe du suffrage universel ». En insistant sur la constance de ses idées républicaines, elle explique pourquoi elle ne peut pas accepter la pratique politique contemporaine :

> Le gouvernement de tous a été et sera toujours l'idéal et le but de ma conscience. Pour que tous soient initiés à leurs droits et à leurs propres intérêts, il faut du temps, il en faut cent fois plus que nous ne l'avions prévu en proclamant le principe souverain du suffrage universel. Il a mal fonctionné, tant pis pour nous et pour lui-même. Que nous lui rendions demain son libre exercice, il se tournera encore contre nous, cela est évident, certain. Vous en conclurez, je pense, qu'il faut le restreindre ou le détruire momentanément pour sauver la France. Je le nie, je m'y refuse. J'ai sous les yeux le spectacle d'une dictature. J'ai vu celle de Mr Cavaignac, qui [...] ne valait certes pas mieux. J'en ai assez, je n'en veux plus. [...] [Mazzini] prononce qu'il faut être désormais purement politique. Je prononce dans mon âme qu'il faut être, quant à présent socialiste *non politique* [...]. On ne peut être politique aujourd'hui sans fouler aux pieds le droit humain, le droit de tous. [...] La logique du fait [...] contraint [les hommes politiques] à admettre le principe des jésuites, de l'Inquisition, de 93, du 18 brumaire et du 2 décembre. *Qui veut la fin veut les moyens*. Ce principe est vrai en fait, faux en morale, et un parti qui rompt avec la morale ne vivra jamais en France, malgré l'apparence d'immoralité de cette nation troublée et fatiguée.[20]

Ce qui parachève cette réaffirmation du refus de toutes les manifestations de la violence, de quelque couleur qu'elle soit, c'est la guerre franco-prussienne et l'expérience de la Commune, l'horreur de Sand devant la « boucherie humaine »[21]. Tout en persistant à dire qu'elle est « de la sociale la plus rouge », elle refuse d'accepter que jamais on impose « les convictions par la violence » : « c'est coupable et

[20] Lettre du 5 avril 1852, *Corr*., t. XI, pp. 14-15. Voir aussi sa lettre du 16 juin 1863, à Sainte-Beuve (t. XVII, p. 686) où elle conteste l'idée selon laquelle « la révolution n'eût pas pu se faire sans ses fureurs et ses violences. Je l'ai cru longtemps, et puis, dans le calme de mon cœur, comme dans le déchirement de mon cœur après les journées de Juin, je me suis demandé si le progrès ne s'était pas fait *malgré* et non *parce que*, et si on ne pouvait pas être ultra-révolutionnaire avec le courage de dire aux siens : Vous avez commis des crimes, et vous êtes dès lors sorti[s] de la doctrine du vrai. »

[21] Lettre du 15 août 1870, à Flaubert, *Corr*., t. XXII, p. 146.

insensé », écrit-elle, « car ce qui naît de la violence est condamné à mourir de mort violente »[22]. On retrouve ici la même distinction entre les intentions et les « actions déplorables » qu'elle avait faite plus d'une fois à propos de Robespierre. En janvier 1871, le pressentiment du prochain désastre ne l'empêche pas d'estimer ceux qui vont précipiter ce désastre ; si elle repousse leur aveuglement, elle ne leur prédit pas moins un long avenir, ce qui n'est pas sans rappeler, comme un écho lointain et affaibli, ses convictions de jeunesse :

> Les rouges ! c'est encore un mot vide de sens. Il faut le prendre pour ce qu'il est : un drapeau d'insurrection ; mais dans les rangs de ce parti il y a des hommes de mérite et de talent qui devraient être à sa tête et le contenir pour lui conserver l'avenir, car ce parti en a, n'en déplaise aux modérés, c'est même probablement celui qui en a le plus, puisqu'il se préoccupe de l'avenir avec passion, sans tenir compte du présent. Qu'on fasse entrer dans ses convictions et dans ses mœurs, un peu trop sauvages, le respect matériel de la vraie légalité, et, de la confusion d'idées folles ou généreuses qu'il exhale pêle-mêle, sortiront des vérités qui sont déjà reconnues par beaucoup d'adhérents silencieux, ennemis, non de leurs doctrines, mais de leur façon d'agir.[23]

C'est après « l'infâme Commune », qui réveille la romancière « d'un rêve pour trouver une génération partagée entre le crétinisme et le *délirium tremens* », comme elle l'écrit à Flaubert en juin 1871, que sa vision semble irrévocablement s'assombrir : « Moi qui ai tant de patience avec mon espèce et qui ai si longtemps vu en beau, je ne vois plus que des ténèbres »[24]. Mais sa confiance en l'homme, son « horreur du moi tout seul », sa solidarité avec l'humanité souffrante qu'elle voudrait bonne, sa foi enfin dans l'idéal d'une « vérité sociale » laquelle cependant se définit pour elle, de façon de plus en plus tragique, comme une absence, ne la quitte pas pour autant[25]. Sa lettre de septembre 1871 à Flaubert, justement célèbre, où elle demande

[22] Lettre du 21 août 1870 à André Boutet, *Corr*., t. XXII, p. 156.
[23] *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, éd. Michelle PERROT, Le Castor Astral, 2004, p. 171.
[24] *Corr*., t. XXII, pp. 419-420. Souligné par Sand.
[25] Cf. Jean-Pierre LACASSAGNE, « George Sand et la "vérité sociale" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1976, pp. 541-552.

qu'on la lise en entier et qu'on ne la juge pas sur des fragments détachés, le prouve suffisamment. Elle s'y défend d'avoir déserté la cause de l'avenir, tout en se disant convaincue que le seul salut possible pour l'humanité, c'est la réconciliation :

> Français, aimons-nous, mon Dieu, mon Dieu ! Aimons-nous ou nous sommes perdus. Tuons, renions, anéantissons la politique, puisqu'elle nous divise et nous arme les uns contre les autres ; ne demandons à personne ce qu'il était et ce qu'il voulait hier. Hier tout le monde s'est trompé, sachons ce que nous voulons aujourd'hui[26].

C'est cet esprit de réconciliation qui va déterminer sa pensée durant le reste de sa vie et qui s'exprime déjà, de façon presque sans équivoque dans *Cadio* (1867) pour devenir irrévocable dans *Nanon* (1872), deux romans qui, pour la première fois dans l'œuvre, mettent en fiction non seulement l'époque révolutionnaire en général, mais aussi, de façon significative, celle de la Terreur. On peut se demander pourquoi la romancière, au lieu de parler du présent immédiat, s'est évadée de cette manière inattendue dans le passé, elle qui, selon plusieurs de ses témoignages, se croyant « trop inhabile pour une tâche si périlleuse », voulait laisser « aux plumes plus heureuses ou plus habiles le domaine de l'histoire » et s'en tenir plutôt à ce qu'elle avait vu, aux « émotions », aux « douleurs » et aux « espérances » dont elle avait été le témoin et qu'elle était à même de comprendre[27]. Pourquoi, en effet, la romancière, si attentive aux événements et aux aspirations de son époque, ne parle-t-elle pas directement de la Commune ?

Quand on sait que la Révolution de 1848, elle n'en a pas fait non plus un sujet de roman, on est amené à s'interroger sur les raisons de cette double absence dans une œuvre fortement ancrée dans l'histoire. Une lettre de 1849 à Mazzini fournit un précieux éclaircissement sur cette « timidité » insolite de Sand devant le moment présent :

---

[26] 14 septembre 1871, *Corr*., t. XXII, p. 552 ; voir aussi la lettre du 25 oct. 1871, à Flaubert, *ibid*., pp. 595-596.

[27] Préface des *Romans et Nouvelles* (1834), in *QAL*, éd. Henriette BESSIS et Janis GLASGOW, Des femmes, 1991, p. 77.

> J'écris mes Mémoires, parce que j'y parle du passé où j'ai vécu. Aujourd'hui on ne vit plus en France, on est comme frappé de stupeur au bord d'un abîme [...]. Mon silence m'a bien été reproché depuis un an. Mais il ne dépend pas de moi de le rompre [...]. Je n'ai jamais compris les poètes faisant des vers sur la tombe de leur mère et de leurs enfants. Je ne saurais faire de l'éloquence sur la tombe de la patrie.[28]

Le silence de la romancière sur la Commune pourrait donc s'expliquer, comme son silence sur 1848, par sa déception, par l'écroulement de ses espoirs dans l'avènement sans violence d'une république juste. Cependant, en 1871, elle finit par prendre la plume et, même si c'est par le biais du passé, elle va parler du présent. Le fait que la romancière, en obéissant à un besoin impérieux, se tourne vers la Révolution et surtout vers la problématique de la Terreur, comme pour jeter ainsi un pont entre deux époques, prouve la profondeur de la blessure, et le rôle décisif de cette expérience.

Dans *Nanon*, le roman le plus important et le plus beau de la vieillesse de Sand, il est plus d'une fois question de la Terreur et, avec elle, de la problématique de la violence, ce qui donne une idée de l'état d'esprit de la romancière à cette époque-là[29]. On y voit par exemple un personnage qui devient jacobin, mais qui le devient parce qu'il est « faible et indécis de caractère », un de ces « égarés de la passion », une personne qui s'est trompée. Il se laisse entraîner dans l'engrenage de la Terreur qui apparaît dans le roman comme une erreur historique à conséquences funestes[30]. Si ce personnage finit par

[28] Lettre du 4 août 1849, *Corr*., t. IX, pp. 242-243.

[29] Sur *Nanon* et la problématique de la Révolution, voir l'Introduction de Nicole MOZET pour son édition du roman (Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987) ; Yvette BOZON-SCALZITTI, « *Nanon* ou la Révolution comme fiction masculine », in *George Sand Today*, Proceedings of the Eighth International George Sand conference, David A. POWELL (éd), Tours, 1989, University Press of America, Lanham/New York/London, 1992, 3-18 ; Jacques NEEFS, « *Nanon*, une fable de la mémoire historique », in *George Sand. Littérature et politique*, sous la dir. de Martine REID et Michèle RIOT-SARCEY, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007, 131-144. Voir, *infra*, « La Révolution à la lumière d'une autre : *Nanon* de George Sand »

[30] Cf. ce passage d'*Histoire de ma vie* : « ...quoi d'étonnant dans le vertige qui s'empara de tous les esprits à l'heure de cette inextricable mêlée où la France se précipita en 93 ? Lorsque tout alla par représailles, que chacun fut, de fait ou

bénéficier de l'indulgence de son auteur, puisqu'il survit à la Terreur et retrouve sa bonté naturelle comme l'amitié de l'héroïne, il y en a d'autres qui ne trouvent aucune grâce dans cette histoire. Ce sont les « bandits », la « lie qui remontait en dessus », les « intrigants d'en bas », ces « monstres » au visage « sinistre », pour qui « servir la Terreur était devenu un état, un refuge contre la misère pour les uns, un moyen de voler et d'assassiner pour les autres »[31].

La Terreur apparaît dans ce roman comme une suite de « vexations », de « violences » et d'« insultes » contre les hommes, bref comme un scandale. Condamnation sans appel, pourrait-on dire, à lire surtout les propos de l'un des protagonistes, un jeune aristocrate qui rentre mutilé de la guerre, en 1795. Propos qui expriment le même désir de réconciliation que l'on vient de voir dans la lettre à Flaubert et qui peuvent être lus aussi comme une sorte de testament spirituel que George Sand voulait laisser à la postérité :

> Je ne sais ce que l'avenir réserve à la France. Je quitte une armée qui est républicaine avec passion, et je viens de traverser mon pays qui est dégoûté de la république. Quoi qu'il arrive, je garderai ma religion politique, mais je ne haïrai pas mes compatriotes, quoi qu'ils fassent. [...] je ne lutterai plus, j'ai payé le droit d'être un citoyen, un laboureur, un père de famille. [...] j'ai conquis ma place au soleil de l'égalité civique, et, si la France renonce à cette égalité, je garderai mon droit à l'égalité morale.[32]

Le message final du roman est donc un appel à la tolérance, à la réconciliation, à l'amour.

Cependant, quand on lit avec attention les discussions qui se poursuivent dans le roman sur la Terreur, on peut avoir l'impression d'y voir les traces de quelque regret, échos lointains peut-être des anciens

---

d'intention, tour à tour victime ou bourreau, et qu'entre l'oppression subie et l'oppression exercée il n'y eut pas le temps de la réflexion ou la liberté du choix, comment la passion eût-elle pu s'abstraire dans l'action, et l'impartialité dicter des arrêts tranquilles ? Des âmes passionnées furent jugées par des âmes passionnées, et le genre humain s'écria comme au temps des vieux hussites : "C'est aujourd'hui le temps du deuil, du zèle et de la fureur." » (*OA*, t. I, p. 58)

[31] *Nanon*, éd. citée, p. 116.

[32] *Ibid*., p. 223.

espoirs de Sand elle-même. Sauf les paysans, tous les personnages cultivés et pour ainsi dire philosophes du roman (Émilien, Costejoux, le prieur) éprouvent une amertume certaine après la chute de Robespierre : faute de perspectives, face aux signes inquiétants du présent et du proche avenir, ils regrettent tous, chacun à sa manière, la grandeur d'une époque exceptionnelle, ses ardeurs, ses passions, ses promesses. Fait significatif, dans une lettre de juillet 1871, George Sand exprime de pareils sentiments. C'est à propos de Thiers et de l'embourgeoisement général, qu'elle écrit : il est triste de

> reconnaître qu'il faut absolument passer par cette grande modération qui est un instrument de progrès lent et froid, au lieu de pouvoir compter sur les forces vives et jeunes de l'esprit public ! Que de moyens et de puissances il va falloir enchaîner par crainte du désordre et de la démence ![33]

La « bonne dame de Nohant » souhaitait, certes, le triomphe du bon sens et de la sagesse[34]. On peut se demander cependant si l'artiste en elle n'éprouvait pas quelque mélancolie en voyant les élans romantiques et les rêves de sa jeunesse condamnés à disparaître et entraîner avec eux une certaine idée de 93. Mais on peut penser que cette mélancolie était le prix à payer pour une sagesse aussi difficilement acquise.

---

[33] Lettre à Harry Harrisse, *Corr*., t. XXII, p. 450. Au sujet de ses déchirements intérieurs, voir, entre autres, sa lettre du 14 juin 1871 à Flaubert (*ibid*., pp. 419-420).

[34] À titre d'exemple et comme pour illustrer comment le besoin de la réconciliation ou le sens du compromis évolue chez Sand, rappelons les divers jugements qu'elle a portés sur le personnage de Thiers. En 1836, il est à ses yeux un des « hommes les plus immoraux du siècle » (*Corr*., t. IV, p. 16). En 1848, au lieu de « Thiers et compagnie », elle préférerait « la dictature d'un ennemi personnel de ces hommes-là » (*Corr*., t. VIII, p. 541). En 1871, cependant, elle parle de lui en ces termes au prince Napoléon : « M. Thiers, malgré tout ce qui lui manque, malgré notre ancienne antipathie, malgré les erreurs de son esprit sur de graves questions, sait nous persuader d'essayer la vie pratique, je désire qu'on l'écoute, sauf à le juger s'il s'égare. Il n'est qu'un homme, il n'est pas un souverain, nous ne sommes pas forcés de nous égarer avec lui. Il n'a pas de prestige, pas de cœur, pas de créatures puissantes ; on peut le combattre, on peut l'abandonner. Désirons qu'il dure assez pour nous apprendre à discuter sans faire de révolutions. » (*Corr*., t. XXII, p. 482) Voir aussi la lettre de juillet 1871 à Harrisse, ci-dessus citée.

La Révolution à la lumière d'une autre : Nanon

On sait dans quelle mesure George Sand était avant tout fille de son époque, sa principale ambition étant « d'agir sur [ses] contemporains »[1]. Ce faisant, elle est devenue un « miroir », un « écho du siècle », glorifiée par Renan[2]. En effet, les événements, les aspirations de l'époque ont trouvé leur place dans son œuvre, sauf la révolution de 1848 et et la Commune, qui n'ont jamais été mises en roman[3]. Le silence sur la Commune pourrait s'expliquer comme son silence sur 1848. Ce qui témoigne cependant de la gravité de ses angoisses en 1871, c'est qu'elle ne peut, cette fois, résister à la tentation de prendre la plume et de parler du présent, même si c'est par le biais du passé. Car *Nanon*, écrit en 1871, tout en racontant une histoire qui se passe pendant la Révolution, est aussi, sinon avant tout, un roman sur la Commune, telle que l'auteur l'a vue et, tout comme *Quatre-vingt-treize* de Hugo, « un réseau d'interactions entre deux épisodes révolutionnaires et la conscience individuelle »[4].

Une telle motivation de la genèse du roman me paraît d'autant plus plausible que le brusque surgissement du thème révolutionnaire dans

---

[1] *Corr.*, t. XXIII, p. 332. Lettre du 8 déc. 1872 à Flaubert.

[2] RENAN, *Lettre au directeur du Temps* du 11 juin 1867, in *Feuilles détachées*, Calmann Lévy, 1883, p. 239. Sur l'importance d'étudier les événements récents, voir la protestation de Sand (lettre du 21 sept. 1867, au Journal « La Liberté ») à propos des attaques contre la préface de *Cadio*, in *Corr.*, t. XX, pp. 532-535.

[3] Pour ce qui est de son silence, assez surprenant, sur la révolution de 48, voir sa lettre du 4 août 1849 à Mazzini, citée *supra*, p. 263.

[4] G. DELFAU, *De la Terreur à la Commune*, in *Les Écrivains français devant la guerre de 1870 et la Commune*, A. Colin, 1972, p. 137. Un rapprochement serait possible entre les héros de Victor Hugo et ceux de George Sand, notamment entre Cimourdain et Costejoux, révolutionnaires implacables et purs ; entre Gauvain et Émilien, « apôtres » pacificateurs. Mais les personnages de Sand sont, pour ainsi dire, d'une moindre stature et constituent des types moins purs par rapport à l'idée qu'ils sont censés incarner.

l'œuvre ne pourrait s'expliquer autrement[5]. Pour parler avec Nicole Mozet, l'histoire de Nanon est « la réaction littéraire de George Sand à l'expérience bouleversante de la Commune et de sa répression, un sursaut contre la tentation du désespoir »[6]. Jusqu'alors, la Révolution n'était présente dans l'œuvre romanesque que sous forme de brèves allusions et, dans chaque cas, l'histoire intime des personnages l'emportait, et de loin, sur les événements proprement historiques. *Nanon* est le seul roman de Sand où, à ma connaissance, le temps de la fiction s'étalant sur toute la durée de la période révolutionnaire, l'histoire des personnages soit si étroitement liée aux événements politiques[7], même si on en voit surtout les répercussions sur la vie quotidienne des personnages. Pour raconter cette histoire, Sand a choisi une optique différente de celle des révolutionnaires, les événements sont ici « vécus », avant tout, par la population paysanne du centre de la France. On sait qu'en 1870-71, elle a toujours insisté sur le caractère réactionnaire de la province et si elle qualifie encore Paris, en mars 1871, de « grand » et « héroïque », elle n'en reproche pas moins aux « républicains avancés » leur ignorance de la province, laquelle ne pourrait accepter tout au plus qu'une république bourgeoise[8]. Une des causes des événements tragiques c'était, selon elle, le « mépris des

[5] *Cadio* (1867) aussi, roman sur l'insurrection vendéenne, a été inspiré par les craintes de Sand devant la guerre.

[6] Introduction à *Nanon* (Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987), p. 6. Les renvois au texte du roman correspondent à cette édition.

[7] *Nanon* est peut-être le meilleur roman de la vieillesse de Sand. Jacques VIARD va jusqu'à le qualifier de « chef-d'œuvre », ce qui me paraît plutôt excessif. (« George Sand, le communisme et "l'église de l'avenir" », *Travaux de linguistique et de littérature*, XVI/2, Strasbourg, 1976, p. 137). L'opinion de Flaubert est plus juste. Il se dit en avoir été « charmé » comme « le plus vulgaire des lecteurs » ; il trouve les cent premières pages une « merveille » et certains épisodes « sublimes ». Cependant, malgré sa grande indulgence à l'égard de son « cher maître », il n'hésite pas à relever les points psychologiquement problématiques du roman, comme la brusque transformation de l'héroïne ou la philosophie politique trop éclairée d'Émilien. (*Correspondance Gustave Flaubert-George Sand*, éd. Alphonse JACOBS, Flammarion, 1981, pp. 405-406, lettre du 26 nov. 1872).

[8] *Corr*., t. XXII, p. 349, lettre du 24 mars 1871 à E. Plauchut.

masses ». Elle est convaincue – les conséquences de 48 le lui ont appris – que c'est le peuple qui « paiera les fautes et les crimes »[9].

Dans *Nanon,* c'est donc à ce peuple de la campagne qu'elle cède la parole, incarné par une narratrice digne des plus belles héroïnes de la romancière. Ce choix de point de vue narratif, par ailleurs hautement significatif, n'en modifie en rien les jugements portés sur les premières années de la Révolution. On y retrouve l'enthousiasme mystique de la jeunesse : la Révolution est bien la promesse d'un monde meilleur, marquant, une fois pour toutes, le sens inéluctable de l'Histoire. La prise de la Bastille y devient le symbole de l'écroulement de l'ancien monde inhumain et « sans amour ». Pour les jeunes, dans la fiction, la Révolution est le début de bien des choses : c'est alors que Nanon commence à apprendre à lire et à écrire, qu'elle devient propriétaire ; Émilien reconnaît l'importance du savoir et de l'amour pour ses semblables, c'est alors qu'il « commence à exister » ; l'horizon des paysans s'élargit peu à peu et ils commencent à fraterniser... C'est la promesse de l'entente nationale dont la Fête de la Fédération, organisée dans le village sous la direction du jeune aristocrate républicain, devient un symbole bien sandien. Sur la plus haute marche de l'autel rustique, élevé à la gloire du travail de la terre, on voit Nanon, « une figure d'ange en prière », incarnation des vertus ancestrales et messie d'un avenir heureux (68)[10].

Quant à la Terreur, l'image en est, bien entendu, moins idyllique. De la part de Nanon, le refus de la violence est absolu, ce qui correspond parfaitement aux nombreux témoignages de George Sand qui datent des années 1870-71. Le refus est le même du côté des paysans, car, pour eux – ayant fait leur révolution en 89 – tout ce qui venait après n'était que souffrances à la suite de la « grande misère » (106) : disparition de l'argent, fin du commerce, réquisitions. La misère,

[9] *Ibid*., p. 360, lettre du 6 avril 1871 à A. Boutet.

[10] En nette opposition avec celle-ci : une fête républicaine de 1793, qualifiée par Nanon de « chose insensée » (p. 134). Voir aussi sa réaction à la vie du « beau monde », aux fêtes données par mesdames Tallien et Beauharnais, « en toilette de guillotine » en 1795 : « danser sur la tombe des parents et des amis, c'était du délire et Paris en fête m'épouvantait l'esprit encore plus que Paris se ruant autour de l'échafaud » (p. 195).

conséquence de la Terreur, s'accompagne d'une déchéance morale : « on se faisait braconnier [...]. On vivait ouvertement de pillage et on redevenait sauvage, craintif, méchant au besoin » (107). Ce que Nanon voit à Limoges, lors des visites domiciliaires, est pareil : « La peur avait frappé tout le monde d'indifférence et de stupidité » (121)[11]. Toutes ces répercussions de la Terreur apparaissent, dans la pensée sandienne, comme autant de crimes de lèse-majesté contre le peuple souverain. Ce crime est d'autant moins pardonnable que pour Sand – comme pour tant d'autres romantiques – le peuple est un enfant dont l'âme pure se trouve ainsi trompée, les belles croyances bafouées et l'esprit brisé par tant de consternation. Si la campagne redevient royaliste, c'est en partie à cause de l'ignorance où l'on tient le paysan. C'est donc encore la faute de ceux qui font l'histoire : ils ont manqué à leur devoir d'éclairer le peuple.

La Terreur est bien des fois sujet de discussion entre les personnages d'origine et de sensibilité différentes[12] : d'où une image qui reflète bien les déchirements de la société de l'époque révolutionnaire – actualisés pour ainsi dire par les angoisses et les interrogations de Sand au moment de la rédaction de son roman. La Terreur est tout particulièrement une des préoccupations majeures d'Émilien. Le statut de ce jeune aristocrate a ceci de particulier qu'il est le cadet d'une grande famille et destiné ainsi à la prêtrise, sans en avoir la vocation. La Révolution lui apporte – tout comme pour les serfs du village – la libération. Aussi est-il appelé par les paysans *petit frère*, non pas à cause de son état ecclésiastique, mais parce qu'ils reconnaissent en lui un semblable. « On l'aimait [...], on le savait victime de l'ambition de son aîné et des fausses idées de sa famille » (86), laquelle travaillait « à tuer son âme et son esprit » (45). Par sa

[11] On sait que pendant la guerre et la Commune aussi, George Sand insistait sur la misère et les souffrances des paysans.

[12] Voir entre autres, la discussion entre Nanon et Costejoux (pp. 188-192). Le père Fructueux, vieux moine dégoûté de l'indifférence égoïste de ses confrères, juge sévère de la Terreur, voit à son tour, dans la violence, l'héritage des temps monarchiques (pp. 101-103). Idée pareille dans la lettre du 6 avril 1871 à Boutet, où Sand accuse le passé, « les mœurs de l'Empire », d'avoir démoralisé le peuple. À Flaubert, le 23 juillet 1871, elle parle du « joli prolétaire créé par l'Empire », *Corr.*, t. XXII, p. 476.

condition de cadet, il a donc, dans la fiction, une position très proche de celle des paysans, son lot étant, selon un vieux domestique, « le travail et la pauvreté » (176). Né intelligent et résolu, rendu presque idiot par sa famille, il fait son éducation lui-même et finit par découvrir la pitié, la responsabilité, l'amour de l'autre et de la liberté. Lui aussi refuse la violence, condamne « cette abominable tyrannie des citoyens les uns sur les autres, ces injustices, [...] ces dénonciations, ces exactions, ces massacres » et regarde les Jacobins comme « des héros qui, à force de lutter, sont devenus fous ». Rongé par la colère et le désespoir, il se demande

> [...] si les conspirations royalistes et leur entente avec l'ennemi rendent ces infâmies absolument nécessaires, de quel côté se ranger ? Irai-je trouver ces étrangers qui, sous prétexte de faire cesser l'anarchie, veulent se partager la France ? Ceux qui les y invitent ne sont-ils pas les plus lâches Français qui existent ? Ceux qui punissent la trahison ne sont-ils pas la dernière espérance de la patrie, quand même ils abusent par goût ou par nécessité du droit de punir ? Ah ! tiens, je les déteste ! Mais les autres, je les méprise [...] (108)

Quant à Robespierre et Saint-Just, qui, peut-être, rêvent encore « la paix fraternelle après ces sacrifices humains », il dit à Nanon, un peu plus tard, qu'en cela « ils se trompent ; on ne purifie pas l'autel avec des mains souillées, et leur école sera maudite » (160). Émilien refuse donc l'émigration et s'engage volontairement dans l'armée révolutionnaire : c'est la rupture définitive avec sa famille et sa classe. Il choisit de rester « Français à tout prix » (108). Le jeune aristocrate devient un républicain selon le cœur de George Sand, fier « d'appartenir à cette armée où l'âme de la France, égarée et meurtrie, s'est réfugiée, pure et sublime [...], enivrée de l'amour de la République et de la patrie » – pour reprendre les termes de sa lettre à Nanon de février 1795 (195)[13].

La Terreur ou la psychologie des Jacobins n'est pas seulement un simple sujet de discussion dans le roman. Parmi les principaux personnages, il y a un de ces « égarés de la passion », Costejoux, dont

[13] L'éloge du simple soldat apparaît également chez Sand dans ses lettres de 1870-71, tout comme les vives critiques sur les chefs « insuffisants » et sur « l'incapacité des généraux ». Lettre du 29 janvier 1871 à H. Harrisse, *Corr.*, t. XXII, pp. 271-275.

le dévouement pour la cause n'est jamais mis en question. Il est un honnête avocat, foncièrement bon et vertueux mais « faible et indécis de caractère » (194) qui, aveuglé par sa passion politique, devient « inquisiteur et juge » (111), mais un inquisiteur à l'âme tourmentée, parce que ses « principes de patriotisme » sont « antipathiques à son caractère confiant et généreux » (117). Costejoux est donc présenté comme une personne qui s'est trompée, entraînée dans l'engrenage de la Terreur. À la chute des Jacobins, nous le voyons découragé et plein d'amertume. « J'aimais la Révolution comme on aime une amante » – dit-il à Nanon, pour lui avouer ensuite sa déception : « je me suis dit que nous étions tous indignes de notre mission et loin de notre but. Enfin ! c'est une tentative avortée, rien de plus ! » (233). Costejoux finit par bénéficier de l'indulgence de son auteur : il survit à la Terreur et retrouve sa bonté naturelle comme l'amitié de Nanon et d'Émilien. Son statut reste cependant problématique parmi les personnages : il ne pourra jouir du bonheur calme et durable auquel ont presque toujours droit les héros vraiment chers à la romancière.

Ceux qui ne trouvent aucune grâce dans cette histoire, ce sont les « bandits », les « ouvriers paresseux et ivrognes », la « lie qui remontait en dessus », pour qui « servir la Terreur était devenu un état, un refuge contre la misère pour les uns, un moyen de voler et d'assassiner pour les autres » (116)[14]. Le plus grand crime de Costejoux est d'avoir reçu ces « intrigants d'en bas » (191) et d'avoir donné des « pouvoirs atroces à ces monstres » (189). Costejoux et les autres Jacobins, comme lui reproche Nanon, ont encore le grand défaut d'avoir méconnu le « vrai » peuple :

> [...] c'est le peuple de Paris et des grandes villes qui vous pousse et vous mène, parce que vous demeurez dans les villes, vous autres gens d'esprit et de savoir. Vous croyez connaître le paysan quand vous connaissez l'ouvrier des faubourgs et des banlieues, et, dans le nombre de ces ouvriers [...], vous ne faites attention qu'à ceux qui crient et remuent (190).

Il est inutile de rappeler que cette distinction faite entre le peuple des

[14] À rapprocher des « ordures » de la Commune... Lettre du 23 juillet 1871, à Flaubert, *ibid*., p. 476.

villes et le peuple des campagnes n'était pas seulement propre à Sand. Plus d'un de ses contemporains avaient la même difficulté, voire la même impuissance, à reconnaître le doux paysan dans le prolétaire. Il est bien connu que l'absolue sympathie de Sand va pour cet enfant-peuple des villages, « inconscient, paresseux, un peu pillard » mais qui est « doux et sans rancune » (99), ayant un « grand courage et une grande bonté de cœur » (192).

L'héroïne du roman parcourt un itinéraire exemplaire qui devrait être un jour, dans l'esprit sandien, celui de tout le peuple. Sa carrière symbolise l'élévation tant désirée : de l'ignorance absolue à la suprême sagesse, de la pauvreté à la richesse. La base de cette ascension, à la fois intellectuelle, matérielle et sociale, est la pureté morale de la jeune paysanne qui lui est une vertu innée. Pourtant, conformément aux vues sociales de George Sand, elle n'est pas seule, elle est guidée par Émilien qui lui donne ses premières leçons. Par contre, c'est elle, la paysanne ignorante qui ouvre les yeux du jeune aristocrate aux choses de la morale. Ils ne peuvent donc se passer l'un de l'autre et dès le moment où ils reconnaissent la nécessité de leur alliance, ils deviennent invincibles. George Sand, malgré ses déceptions, garde sa confiance dans la perfectibilité humaine. Grâce à son optimisme naturel, la « lassitude » et l'« écœurement » ne sont chez elle que passagers. C'était ainsi en 48, comme en 71. En septembre 1848, n'a-t-elle pas déjà écrit à Plauchut que « la foi dans l'avenir ne doit jamais être ébranlée par ces catastrophes »[15]. Pourtant, au sens propre du terme, *Nanon* n'est pas un roman optimiste : donnant « une très large part à l'utopie, écrit Nicole Mozet, il permet de mesurer l'écart [...] qui existe entre la réalité historique et ce qui aurait pu être. En 1871, George Sand veut encore croire à la possibilité d'un progrès social, mais elle est contrainte d'en repousser la réalisation dans un avenir incertain »[16].

On voit donc que dans cette histoire (qui se déroule dans un passé assez lointain et très différent du temps de la rédaction du roman),

[15] *Corr*., t. VIII, p. 636. Voir à ce propos Jean-Hervé DONNARD, « George Sand et Gustave Flaubert face à la révolution de 48 » et Francine MALLET, « George Sand n'a pas changé d'opinion », *Europe*, mars 1978.
[16] « Introduction », éd. citée, p. 6.

comme dans tant d'autres, les « âmes d'élite » appartiennent au peuple ou à l'aristocratie, détentrice encore de bien des vertus. La bourgeoisie en revanche n'a pas la même place privilégiée. Il est vrai que Costejoux est bien différent, par exemple, du personnage absolument négatif de Cardonnet père dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, mais il est non moins loin des bourgeois-modèles, pourtant si nombreux dans les derniers romans. Tout cela peut s'expliquer, d'ailleurs, par la logique interne du cadre historique du roman. Les forces et les faiblesses de Costejoux, sont celles de sa classe. Tout ce qui est bon et prometteur dans la figure de Costejoux, telle qu'elle est conçue par Sand, est dû plutôt, pour ainsi dire, à quelque hasard de la biologie (y compris la qualité de son cerveau), les incertitudes, les faiblesses du personnage viennent cependant de la position de sa classe sur la scène de l'Histoire mais non sans rapport, me semble-t-il, avec la manière (confiance bienveillante) dont la romancière a jugé le bourgeois vers la fin de sa carrière. Il manque encore à Costejoux non seulement de solides principes sociaux et politiques, mais surtout l'expérience suffisante pour bien voir ses propres intérêts et bien choisir ses alliés. Autrement dit, ce bourgeois n'a pas encore son autonomie sociale, en opposition avec Nanon qui, elle, a une très forte conscience de classe, un « orgueil de race », comme elle dit (217)[17]. Ce statut problématique du bourgeois n'implique cependant pas, dans le roman, la mise en question des valeurs considérées comme bourgeoises. Bien au contraire. Par une vision rétrospective sur la marche de l'Histoire – que George Sand devait nécessairement avoir en écrivant, en 1871, un roman sur la Révolution de 89 –, la romancière met singulièrement en relief tout ce qui est en rapport avec le domaine des affaires et des moyens de s'enrichir. (C'est là le seul domaine où Costejoux est supérieur aux autres : conseiller de Nanon, il contribue ainsi à l'ascension de l'héroïne.) On pourrait dire que cette vertu éminemment bourgeoise – le sens et l'intelligence des affaires – se trouve

[17] Costejoux n'est d'ailleurs pas sans lucidité ni sur ses propres défauts ni sur ceux de sa classe : « Il se corrompt déjà, dit-il sur le Tiers-État ; il pardonne, il tend la main au clergé, il singe la noblesse et la fréquente, les femmes de cette race nous subjuguent, à commencer par moi qui suis épris d'une Franqueville dont je haïssais et méprisais le père » (p. 233).

greffée, dans la fiction romanesque, sur les vertus avant tout morales d'une autre classe, de la paysannerie : opération dont il résulte un type humain réunissant en lui seul toutes les valeurs nécessaires à la survie et surtout à l'élévation de l'humanité. Il est important de souligner que Nanon ne s'enrichit pas par quelque hasard, mais bien par sa propre volonté et persévérance. On peut observer ici, me semble-t-il, un changement radical dans les vues de Sand, du moins par rapport à celles d'avant 1848[18]. Je me hasarde à dire que, dans *Nanon,* l'éloge de la pauvreté – malgré la présence, dans le texte, de diverses restrictions prudentes – cède la place à l'éloge de la richesse. Et dans cette optique, la Révolution elle-même apparaît non seulement comme l'origine de la France moderne, le point de départ d'un reclassement de la société, mais comme l'ouverture d'une époque qui aurait rendu possible pour *tous* l'élévation matérielle. On sait que George Sand n'était pas à ce point naïve, mais dans la fiction, conformément à son art poétique, elle a recherché la « vérité idéale », dont elle parle, entre autres, dans la préface de *La Mare au* Diable[19]. L'enrichissement de Nanon « corrige » donc la réalité au nom de l'idéal social que Sand, cette « survivante » du romantisme, devait avoir dans sa vieillesse. Dans les romans, surtout d'avant 1848, l'union des classes, « réalisée » par les mariages mixtes, se faisait toujours dans la pauvreté, même si, au dernier moment, quelque héritage inattendu venait au secours des amoureux. Dans *Nanon,* de façon paradoxale, la richesse apparaît comme condition nécessaire, sinon première, pour que l'union des classes puisse se faire au nom de l'idée, par ailleurs sacrée, de l'égalité. Émilien, qui est sans fortune, a la *naissance* – Nanon, pour égaler son amant, doit avoir au moins la *fortune.*

Nanon décide donc de « faire fortune avec rien, en face d'une

[18] Même si, à propos de la propriété privée, par exemple, elle avait déjà la même opinion en 48. Voir ses lettres datant surtout de 1848 et de 1871, tout particulièrement celle du 1er août 1848, à Ch. Poncy (*Corr*., t. VIII, p. 580). Voir également Francine MALLET, *art. cité,* p. 25.

[19] Pour elle, la « *réalité* n'est pas la *vérité* », lettre du 26 janvier 1844 à Ch. Poncy, *Corr*., t. VI, p. 411. Selon la remarque de Jean-Pierre LACASSAGNE, « c'est d'abord comme *absence* que la "vérité sociale" est définie » chez elle. « George Sand et la "vérité sociale" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* juillet-août 1976, p. 541.

occasion comme celle que présentait la vente des biens nationaux » (186). Au début de l'histoire, elle est la « première acquéreuse » de son village (69) et, à la fin, elle accède à une « grande aisance » (235). Elle demande d'abord conseil à Costejoux, mais elle s'émancipe très vite, tant elle est douée de bon sens pratique et tant elle apprend vite cette « science à l'usage des bourgeois » qui est « faire rouler, suer et produire les écus » (36). Si elle apprend si facilement l'usage de l'argent, le goût et le courage du risque, c'est qu'elle est plus intelligente que les autres paysans. Il est vrai que, chez elle, le désir de savoir est un besoin instinctif et profond mais, sous un aspect plus général, le savoir apparaît dans ce roman, de façon inédite à ma connaissance dans l'œuvre sandienne, comme un moyen indispensable avant tout pour ne pas être gêné dans les affaires et pour ne pas manquer les « bonnes occasions ».

La jeune paysanne, grâce à ses études et aux fruits de son travail, se transforme peu à peu et annonce ainsi la seconde partie de son histoire : « Je me mettrai maintenant un peu plus de niveau avec le langage et les appréciations de la bourgeoisie, car, à partir de 92, je n'étais plus paysanne que par l'habit et le travail » (97). Étant devenue propriétaire d'une pauvre masure d'abord, elle se sent changée par le seul fait de *posséder* quelque chose : elle jette sur le monde un regard neuf et sent qu'elle aura désormais des droits et le devoir de conserver ce bien acquis. Elle reconnaît que l'homme n'a point d'attache pour ce qui n'est point à lui (71). Beaucoup plus tard, quand elle est déjà propriétaire du moutier et vraiment riche, tout en gardant sa fierté paysanne, elle en acquiert une autre, celle d'une bourgeoise dont les efforts ne visent jamais un objectif égoïste mais le bien-être des autres : « à présent, je sens que je ne rougirai plus jamais d'être ce que je suis », dit-elle à Émilien (227)[20]. Nanon est rassurée par son ami qui n'a ni le goût ni l'habilité de faire fortune, étant un de ces saints « des temps évangéliques » dont l'âme « vit dans une région plus élevée que le positif ». Pour lui « l'argent n'a pas de valeur » (205). Mais ce jeune aristocrate dépossédé d'abord par sa famille, puis par la Révolution,

[20] Nanon subit encore une autre transformation non moins importante : elle devient moins paysanne « c'est-à-dire plus Française » (p. 349).

finit par comprendre que Nanon est sa bienfaitrice, car « le travail des bras et l'honnêteté ne suffisent pas pour assurer l'indépendance, sans l'épargne qui permet la réflexion, le travail de l'esprit, l'usage de l'intelligence ». Et il reconnaît encore, en bon fils de son époque, que « si la sécurité matérielle n'est pas absolument nécessaire, elle n'en est pas moins d'un grand prix et d'une douceur infinie » (227)[21].

Nanon, cette riche paysanne embourgeoisée, apparaît, dans le roman comme un personnage aussi idéalisé que l'était Consuelo, la « déesse de la pauvreté ». Si la richesse de Nanon devient une garantie d'avenir, source de vie et de bonheur, c'est parce qu'elle sait garder tout ce que le peuple a, dans l'esprit de Sand, de grand, de sublime et de généreux. On voit donc, en la personne de Nanon, un curieux mélange des rêves sociaux, profondément mystiques et idéalistes de la jeunesse de Sand et des idées plus réalistes, certains diront conformistes, de sa vieillesse.

L'originalité de ce roman dans l'œuvre sandienne, et aussi sa modernité sous un certain aspect, consiste dans le fait que l'enrichissement de Nanon n'est pas seulement raconté pour ainsi dire de façon abstraite, mais il est présenté avec tous ses corollaires pratiques, bien concrets. L'argent, les calculs et les différentes spéculations financières, parfois dignes d'un banquier, sont présents dans le texte du roman jusque dans son vocabulaire. On apprend le montant précis des économies d'abord, puis celui des spéculations. Nanon fait des calculs pour « tripler la valeur du capital ». Elle apprend à connaître « l'aménagement et les ressources de l'agriculture » (183). Elle achète des terres pour les revendre ensuite avec profit ; elle sait attendre le moment opportun pour réaliser ses coups et, trouvant ainsi toujours son compte, fait en peu d'années « des profit réels et très légitimes » (184). La jeune paysanne devient une excellente capitaliste sachant calculer à l'avance le haut et le bas du commerce, les rapports changeants de l'offre et de la demande ; elle profite des mécomptes des autres, achète alors à bas prix ou à crédit pour en tirer ensuite de gros bénéfices (185). L'argent est ainsi, dans le roman, la voix d'une

[21] Ce rôle de la richesse – permettant l'indépendance intellectuelle – est souvent évoqué dans les romans d'après 1850.

époque naissante que Nanon a su – un peu trop bien – entendre et comprendre.

La critique de Flaubert, mentionnée plus haut, sur cette subite transformation de l'héroïne, est très pertinente. Le génie financier et spéculateur d'une paysanne à l'époque révolutionnaire, semble plutôt un élément anachronique qui ne se justifie aucunement dans la logique interne de l'histoire[22]. Il est la conséquence d'une vision rétrospective dont la nature et l'orientation ont été profondément marquées par l'époque de la rédaction. George Sand, trop préoccupée de montrer encore une fois le peuple comme salvateur de l'humanité et de donner ainsi une leçon à la fois morale et sociale à ses contemporains, ne pouvait pas suffisamment contrôler toutes les répercussions de sa volonté d'actualiser une autre époque, celle de la Révolution.

Il est hautement significatif cependant que ce peuple salvateur est ici incarné par une femme – et une femme exceptionnelle[23] – dont l'optique et le rôle actif détermine bien la mise en fiction (et en utopie) de la Révolution, de son aspect à la fois politique et économique. Nicole Mozet, qui parle à juste titre de la « Révolution au féminin », fait remarquer à ce propos :

> Curieusement, les hommes paraissent pratiquement exclus de [la révolution économique]. Ils savent parler et se battre, mourir et même travailler, mais le don de fructifier les biens n'est pas leur lot. [...] le roman s'efforce de démontrer que la révolution à la mode masculine ayant multiplié les échecs et les échafauds, c'est aux femmes de transformer leurs vertus de gestion en système politique.[24]

L'histoire finit par un mariage unissant dans l'amour et le respect mutuel la paysanne et l'aristocrate républicain. Quant à la valeur symbolique de ce dénouement, cher à Sand, elle se passe de commentaire.

---

[22] En ce sens, on pourrait aussi parler d'utopie économique. Cf. Nicole MOZET, « Introduction », éd. citée, p. 18.

[23] « Vous êtes une exception, vous, dit Costejoux à Nanon, une très remarquable exception. Vous n'êtes ni une femme ni un homme, vous êtes l'un et l'autre avec les meilleures qualités des deux sexes » (p. 188).

[24] *Op. cit.*, p. 18. Voir aussi Yvette BOZON-SCALZITTI, « *Nanon* ou la Révolution comme fiction masculine », in *George Sand today*, ed. David A. POWELL, Lanham/New York/London, University Press of America, 1992, pp. 3-18.

Nanon, en résumant sa vie commune avec Émilien, insiste sur leur bonheur calme et durable, sans oublier de souligner que ni Costejoux, cet ancien Jacobin, ni Émilien, ce républicain modéré n'étaient « dupes de la révolution de Juillet » ni de celle de Février (235).

Dans la partie de clôture – typiquement sandienne –, consacrée à l'apothéose de l'héroïne et de sa famille, apparaît un narrateur hétérodiégétique, une sorte d'« éditeur » dont la fonction est bien évidemment d'objectiver toute l'histoire, de lui donner de la véracité. On y apprend que Nanon a toujours fait « le plus noble usage » de sa fortune considérable (235) et qu'aux grandes occasions, elle a reçu des visiteurs et des amis « de tout rang, depuis les nobles parents [...] jusqu'aux arrière-petits-fils » du grand oncle paysan (236). Qu'est-ce à dire, sinon que se réalise la République idéale dans la sphère privée – une république qui n'a pu voir le jour dans la réalité sociale[25]. Ce rêve de Sand est encore mis en relief par la dernière apparition de l'héroïne, élevée à la hauteur des mythes, vue et « authentifiée » par le regard de ce narrateur étranger à l'histoire : Nanon, devenue marquise de Franqueville

> frappe par son grand air sous sa cornette de paysanne qu'elle n'a jamais voulu quitter et qui faisait songer à ces royales têtes du moyen âge dont nos villageoises ont gardé la coiffure légendaire (236).

Dans la clôture du roman, c'est donc le rêve social mystique de George Sand qui l'emporte, avec tout ce qu'elle a pensé sur la vocation messianique du peuple. Sur ce point, rien de neuf. Mais l'ensemble de l'histoire suggère une vision plus en rapport avec les données sociales de l'époque contemporaine de la rédaction du roman. Le parcours de Nanon, son élévation sociale, son enrichissement au nom des valeurs bourgeoises, impliquent l'acceptation du présent tel qu'il apparaissait aux yeux de George Sand dans les années soixante-dix. On est loin de l'enthousiasme humanitaire de la fin de *Mauprat* ou de

[25] Voir à ce propos la lettre du 29 juillet 1871 au prince Napoléon, où Sand insiste sur la nécessité de créer une république « sans partis », une société « laborieuse, commerçante, bourgeoise et démocratique dans la bonne acception des mots ». *Corr.*, t. XXII, p. 482.

Spiridion. Nanon est le roman de la « sagesse », telle qu'elle est définie dans une lettre à Flaubert, comme « l'acceptation de la vie, quelle qu'elle soit »[26]. L'image de la Révolution elle-même se transforme selon cette vision du monde en une vision plus réaliste ou, si l'on veut, plus terre-à-terre.

> La Révolution a créé une logique dans le monde. Nous savons maintenant pourquoi les sociétés existent, à quelles fins elles tendent, quel but elles doivent atteindre. Nous savons comment elles se transforment et pourquoi les efforts grandioses triomphent ou avortent, selon que la passion étouffe ou respecte l'idée, selon que l'idée fait taire ou parler le sentiment humain. Il y a de tout cela dans la Révolution[27].

Comme il y a de tout cela dans l'histoire de Nanon. La « République idéale » qui paraît se réaliser dans l'histoire intime des personnages n'est au fond qu'une « république très bourgeoise et peu idéale » ; mais, comme l'écrit George Sand dans une lettre à Flaubert,

> il faut commencer par le commencement. Nous autres artistes, nous n'avons point de patience. Nous voulons tout de suite l'abbaye de Thélème ; mais avant de dire : fais ce que veux – il faudra passer par – fais ce que peux.[28]

[26]Lettre du 8 déc. 1874, *Corr*., t. XXIV, p. 147.

[27] « Histoire de la Révolution française par M. Louis Blanc », in *Questions politiques et sociales*, Calmann Lévy, 1879, p. 169.

[28] Lettre du 16 janvier 1875, *Corr*., t. XXIV, p. 201. Sur *Nanon*, outre les articles cités ci-dessus, voir ceux de Nicole MOZET, réunis dans son *George Sand écrivain de romans* (chap. VII), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997 ; Brigitte LANE, « George Sand, "ethnographe" et utopiste : rhétorique de l'imaginaire », *Revue des Sciences Humaines*, 1992-2, n° 226, pp. 135-160 ; Jacques NEEFS, « *Nanon*, une fable de la mémoire historique », in *George Sand. Littérature et politique*, textes réunis par Martine REID et Michèle RIOT-SARCEY, Nantes, Éd. Pleins Feux, 2007, pp. 131-144.

LA PART DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Souvenirs d'autres vies[1]

De même que, dans une composition musicale, il y a des thèmes et des motifs qui reviennent et dont le retour dans un certain ordre en assure l'unité et l'Harmonie, de même certaines idées et convictions peuvent traverser, pour la structurer et la rendre cohérente, une œuvre littéraire et en déterminer, sous le signe de la permanence des valeurs, ce qu'on pourrait appeler son orientation générale ou sa finalité. L'idée de la continuité, celle de la vie à travers les avatars successifs des existences individuelles ; la conviction que l'individualité, cette nouvelle divinité des temps modernes, « n'a par elle seule ni signification ni importance aucune », car elle n'acquiert un sens qu'à condition de devenir une « parcelle de la vie générale »[2] ; voilà ce que tout lecteur attentif de George Sand a parfaitement compris dès le début d'*Histoire de ma vie* où il a été averti, on ne peut plus clairement, sur le sens qu'il convient de donner dans cette autobiographie au mot *histoire*, conformément à l'esprit du siècle qui fut, comme on sait, éminemment historique :

> Tout concourt à l'histoire, *tout est l'histoire* [...]. Il est donc certain que les détails réels de toute existence humaine sont des traits de pinceau dans le tableau général de la vie collective. Lequel de nous, trouvant un fragment d'écriture du temps passé, fût-ce un acte de sèche procédure, fût-ce une lettre insignifiante, ne l'a examiné,

[1] Ce texte a servi de préface au volume 3 d'*Histoire de ma vie* (Christian Pirot, 1994). Cette édition en 10 volumes (1993-2003) reproduit le texte de l'édition originale (V. Lecou, 1854-1855). La partie de l'autobiographie dont il est question ici va du début de la II^e^ partie à la fin de la lettre V, chap. IX de la II^e^ partie. Dans l'édition de Georges LUBIN (*OA*), elle correspond aux pages 325-485 (t. I).

[2] *OA*, t. I, p. 307. Toutes les références renvoient à cette édition.

> retourné, commenté, pour en tirer quelque lumière sur les mœurs et coutumes de nos aïeux ! Chaque siècle, chaque moment a sa manière, son expression, son sentiment, son goût, sa préoccupation. L'histoire de la législation se fait avec de vieux titres, l'histoire des mœurs avec de vieilles lettres. (I, 78)

L'histoire ainsi conçue, on le voit, est une entreprise d'interprétation à la fois globale et unitaire où il s'agit d'unir ce qui est désuni – individus, classes sociales, morts et vivants, époques et cultures différentes, foi et philosophie, poésie et science – dans une sorte de livre universel. C'est là une aspiration profonde dont la présence quasi obsessionnelle chez George Sand ne doit guère surprendre quiconque a lu *Consuelo*, véritable somme des expériences et des rêves de son auteur. Rompre les barrières pour instaurer le règne de l'amour et de la confiance et pour fonder ainsi une société dont le bonheur et la richesse seraient assurés par le libre échange de tout ce qui existe – telle est la tâche assignée par la romancière à sa plus belle héroïne comme, du reste, à la plupart des personnages chers à son cœur. Sa foi, dont elle-même était bien obligée de reconnaître parfois la naïveté, son « ardeur confiante » (I, 467) ont été, certes, plus d'une fois ébranlées, en particulier à la suite de ses douloureuses expériences rapidement évoquées dans ses notes du début du chapitre VIII de la II^e^ partie, qui datent du 1^er^ juin 1848 et qui marquent précisément la remise sur chantier d'*Histoire de ma vie*. À ce moment-là, elle n'a pu encore mesurer ni toutes les conséquences ni la portée de son engagement, elle avait voulu tout simplement payer de sa personne dans le « monde des faits » (*ibid.*), en mettant sa plume au service des enjeux immédiats de la lutte politique qu'elle croyait aussi généreuse que sa propre pensée humanitaire. Dans ses notes, toutes frémissantes encore d'un vécu trop proche, elle ne pouvait rapporter que des impressions qu'assombrissaient la tristesse et les déceptions, le sentiment d'avoir « beaucoup vécu et beaucoup vieilli durant ce court intervalle » (*ibid.*) d'où elle devait sortir privée des illusions de sa jeunesse et plus riche d'un nouveau savoir plutôt amer sur l'homme.

Mais ce sont là, en juin 48 ou, plus tard, en mai 71, des moments de crise particulièrement aiguë, dont on aurait tort d'exagérer la portée. George Sand est de ces esprits fondamentalement confiants que

l'espoir dans l'avènement d'un monde meilleur n'a presque jamais quittés et c'est cet espoir, cette conviction qu'on peut dire viscérale qui la soutenaient intérieurement chaque fois qu'elle risquait de perdre pied. C'est l'idée maîtresse de toute l'œuvre sandienne, c'est ce qui en fait un ensemble dont toutes les parties – romans, lettres ou écrits autobiographiques – sont solidaires, car reliées entre elles par un subtil réseau de rapports et de correspondances de toutes sortes.

La plume de l'autobiographe obéit, du reste, aux mêmes impulsions que celle de la romancière : connaître l'homme à travers l'histoire, à travers « le contrecoup de la vie générale sur les émotions d'un individu » (I, 393) ; connaître l'histoire à travers l'homme car « l'humanité a son histoire intime dans chaque homme » (I, 308). C'est au nom de ce principe qu'elle fera la critique de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* de Thiers à qui elle reproche, d'une part, la prédominance du « récit officiel des événements généraux » et, d'autre part, de faire « trop de flatterie au grand homme », c'est-à-dire à Bonaparte, au lieu de s'intéresser aux mœurs, à l'opinion, au témoignage personnel de ceux qui, à l'en croire, n'avaient le choix qu'entre le silence et l'obéissance (I, 434-435)... Ces réflexions sur la *vérité* d'une époque ne sont pas loin de celles de Balzac qui, par sa *Comédie humaine*, voulait déjà combler cette « immense lacune » de l'histoire.

C'est en s'inspirant de telles considérations que George Sand ouvre devant nous les archives familiales, en reliant les documents les uns aux autres par des récits de caractère confidentiel, vrais ou faux, car souvent déformés par des préjugés, des craintes ou des illusions mais non moins réels puisque ressentis et vécus. Elle est persuadée que l'histoire de sa vie sera un livre utile pour ses semblables qui meurent trop souvent sans se poser des questions, sans avoir rien compris à leur existence. Mais cette histoire pourrait être non moins utile pour elle-même. Car, en fin de compte, le véritable enjeu de cette entreprise n'est autre chose que de comprendre ce qu'elle appelle son propre « mystère » : celui de ses pensées, de ses croyances, de ses répulsions comme de ses instincts et de ses sentiments, bref tout ce qui fait son identité. C'est là une entreprise difficile et parfois douloureuse dont la première condition doit être, selon Sand, une minutieuse enquête

menée sur la vie de ses parents, dans laquelle elle n'est pas loin de voir la clé de sa propre destinée, puisque, comme elle l'écrit, l'histoire d'hier est déjà celle de chacun de nous et celle de son père, c'est par conséquent la sienne (I, 420)[3].

Rien ne montre mieux la justesse d'une telle approche que la façon dont George Sand, peu avant la rédaction d'*Histoire de ma vie*, finit par acquérir la certitude de son identité. La particularité de son cas n'enlève, du reste, rien à sa portée générale. Née d'un mariage secret, à peine un mois après le passage de ses parents à la mairie, elle n'a découvert la vérité complète qu'à ce moment-là, les circonstances de sa naissance lui étaient inconnues, parce que dissimulées, pendant longtemps. Pour des raisons faciles à deviner, on n'y faisait tout au plus que de vagues allusions, à moins que ce passé ne fût occulté par un silence tantôt hostile tantôt complice. À y regarder de plus près, on se rend compte que, sans ce projet d'autobiographie, George Sand n'aurait probablement jamais poussé fort loin ces investigations, bien qu'elle reconnaisse elle-même qu'elle n'a pas pu s'empêcher de se poser des questions à ce sujet. Elle aurait pu mourir sans en savoir davantage si l'idée ne lui était pas venue d'ouvrir de **«** vieux tiroirs inexplorés » (I, 468).

Pour un écrivain d'ailleurs il est à peu près inévitable qu'une telle découverte et la prise de conscience qui en est inséparable se fassent en dernière analyse par le truchement de l'écriture, avec tous les risques que comporte une telle démarche. C'est que dans ces histoires chaque mot, chaque épithète, chaque nuance et jusqu'au moindre

[3] Voici, entre plusieurs exemples, une des raisons qui expliquent l'écriture de l'histoire de son père : « il est, sans jeu de mots, le véritable auteur de l'histoire de ma vie. Ce père que j'ai à peine connu, et qui est resté dans ma mémoire comme une brillante apparition, ce jeune homme artiste et guerrier, est resté tout entier vivant dans les élans de mon âme, dans les fatalités de mon organisation, dans les traits de mon visage. Mon être est un reflet, affaibli sans doute, mais assez complet, du sien. Le milieu dans lequel j'ai vécu a amené les modifications. Mes défauts ne sont donc pas son ouvrage absolument, et mes qualités sont un bienfait des instincts qu'il m'a transmis. Ma vie extérieure a autant différé de la sienne que l'époque où elle s'est développée ; mais eussé-je été garçon et eussé-je vécu vingt-cinq ans plus tôt, je sais et je sens que j'eusse agi et senti en toutes choses comme mon père. » (*OA*, t. I, pp. 156-157)

accent pèseront de leur poids et la mauvaise rhétorique n'est pas le moindre danger qui guette alors un auteur. Heureusement c'est là un écueil que George Sand a su éviter, c'est du moins l'impression qu'on peut tirer de la lecture de ces pages.

Cela dit, le lecteur qui serait déjà avide de connaître les débuts dans la vie de notre héroïne, doit encore freiner son impatience puisque, précisément pour les raisons qui ont été si bien mises en lumière par Denise Brahimi[4], l'écrivain se refuse encore à quitter ce passé dont tous les événements tournent autour de Maurice, c'est-à-dire le père que, par une prise en charge affective profondément motivée, George Sand voit aussi dans un rôle de fils. Et puis, si elle s'obstine à parler des autres, c'est aussi par une espèce de pudeur qui lui a fait dire, tout au début de son histoire, « qu'il était de mauvais goût non seulement de parler beaucoup de soi, mais encore de s'entretenir longuement avec soi-même » (I, 7). Qu'une telle sentence soit plutôt surprenante au seuil d'une aussi longue autobiographie, on peut l'admettre sans pour autant en contester non seulement la sincérité mais la pertinence. C'est que George Sand a adopté une attitude dont on pourrait dire qu'elle consistait à ménager la chèvre et le chou. Pour éviter tout ce qui serait par trop confidentiel, sans y renoncer d'une manière absolue, elle parlera donc de ses parents d'abord, de ses amis ensuite, pour faire de ces héros « provisoires », comme l'a si justement noté Béatrice Didier, « des masques où elle se cache et se projette à la fois. »[5] Toute cette préhistoire va ainsi baigner dans un éclairage dont la fidélité, dans le sens très positif du terme, peut, certes, être largement contestée.

C'est ainsi que dans la deuxième partie nous retrouvons encore Maurice, beau jeune homme adorant sa mère, loyal et sincère, ayant un sentiment très vif de la dignité et du devoir. Ce jeune soldat de la République, poussé par un ardent patriotisme, faisant preuve de bravoure et fier de ses exploits, est choisi, en pleine campagne d'Italie,

[4] « Les deux Maurice » (préface), in G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1993.
[5] « Femme / identité / écriture. À propos de l'*Histoire de ma vie* », in *L'écriture-femme*, PUF, « Écriture », 1981, p. 189.

pour remplir des missions délicates et rapides dont il s'acquitte avec brio. Lui, qui a fait une entrée triomphale à Florence et qui espère plus tard conquérir l'Angleterre (I, 451), aime la guerre comme une « belle partie d'échecs », sans oublier pour autant combien pour le pauvre combattant elle n'est qu'un « grossier jeu de hasard » (I, 327). L'ennui, c'est que les soldats de Napoléon ne vivent pas forcément dans l'épopée. Ne voit-on pas Maurice, avide de gloire et impatient de servir sa patrie, condamné à la vie de caserne qui devient pour lui vite odieuse car, à mesure que le climat général du Consulat pénètre dans le monde de l'armée, il se voit réduit peu à peu à la condition de domestique dans les antichambres des généraux (I, 424) qui, eux, ne sont préoccupés que de singer le grand maître. Souffrant de cet avilissement de l'état militaire et blessé dans son orgueil, il n'accepte pas de se métamorphoser en courtisan qui finirait par dépendre des caprices d'un seul homme (I, 403-404, 430, 438-439, 448) : il pense avec amertume à ses belles illusions d'autrefois, à ce « fol espoir » que la République lui avait mis dans la tête et qui lui avait fait croire « qu'il suffisait d'être brave et intelligent pour parvenir » (I, 397).

Le lecteur ne s'étonnera donc pas de voir ce jeune officier, gémissant de son inaction, désirer ardemment le retour des combats où il y a au moins « du beau et du grand à tenter » (I, 431). C'est qu'il prend en aversion ce temps de paix où le peuple « n'est ni plus heureux ni plus content » car tout est « comme *autrefois* » (I, 433) ; où « il y a cent fois plus de luxe que sous l'ancien régime » et où, comme il écrit à sa mère en septembre 1802, « tout s'organise pour s'assurer d'une cour », une cour qui de toute manière ne manquera pas de courtisans car « la graine s'en est conservée » (I, 405).

Les qualités de ce jeune homme ne se bornent cependant pas à celles qui sont nécessaires dans la carrière des armes. Très doué pour la musique, il en est passionné et, comme il aime aussi les arts, il ne manque pas de visiter et d'admirer les merveilles de Rome – sans oublier pour autant d'apprécier « l'excellence des mortadelles » (I, 329)... Il a le sens de l'humour et de l'ironie ; on le voit parfois comme un adolescent qui ne comprend pas très bien ce qu'il cherche dans le monde des grandes personnes. C'est dans ces moments-là qu'il nous apparaît peut-être le plus vivant, comme lors d'une visite chez le pape

à qui il devait porter des dépêches de la part du général Dupont, en novembre 1800. Scène assez drôle qu'il rapporte ainsi à sa mère (dans un style légèrement arrangé par la plume plus experte de sa fille) :

> [...] mon grand uniforme et celui de mon camarade [...] firent tout leur effet. Le pape, dès que nous entrâmes, se leva de son siège, nous serra les mains, nous fit asseoir à sa droite et à sa gauche. Puis nous eûmes avec lui une conversation très grave et très intéressante sur la pluie et le beau temps. Au bout d'un quart d'heure, après qu'il se fut bien informé de nos âges respectables, de nos noms et de nos grades, nous lui présentâmes nos respects : il nous serra la main de nouveau, en nous demandant *notre amitié*, que nous eûmes la bonté de lui accorder, et nous nous séparâmes fort contents les uns des autres. Il était temps, car je commençais à pouffer de rire de nous voir, mon camarade et moi, deux vauriens de hussards, assis majestueusement à la droite et à la gauche du pape. (I, 336)

Mais ce jeune homme enjoué, ou qui se montre tel, est habité en même temps par une sorte de désespoir latent, celui du jeune officier qui, faute de pouvoir employer ses jeunes forces sur le champ de bataille, car condamné par certains arrêtés de Bonaparte à la vie de garnison, sera entraîné dans une liaison dont le moins qu'on puisse dire qu'elle est sans gloire pour lui. Ce qui ne l'empêche pas d'être un amoureux fou, qui tout en se laissant égarer par sa difficile passion, source à la fois de bonheur, de tourments et de déchirements, reste cependant tout à fait conscient du « devoir que l'amour exclusif d'une femme impose à un honnête homme » (I, 463). C'est que dans cette lutte qu'il doit mener à la fois contre les préjugés, les angoisses et la jalousie de sa mère et contre lui-même, on voit s'affronter, à en croire les commentaires de Sand, non seulement deux amours, mais aussi deux devoirs. L'élévation de Maurice à la dignité du héros romantique, entamée dans la première partie, se continue donc, et non sans rappeler, comme on l'a remarqué, certains héros chevaleresques de Stendhal, que rien ne décourage, que rien ne souille et dont les faiblesses et les légèretés mêmes n'ont rien de grave car elles ne sont qu'autant de manifestations d'une allégresse juvénile...

Ce père qui devait mourir dans la fleur de l'âge, ainsi évoqué par sa fille, devient pour elle comme un frère spirituel dans la mesure où, nourri de rêves républicains, il dénonce déjà, de manière plutôt

instinctive que philosophique, l'injustice sociale. Au moment du couronnement de Napoléon, comme en témoigne une de ses lettres dont le texte est d'ailleurs assez fidèlement reproduit (ce qui n'est pas toujours le cas), il dit regretter la disparition de la République, non « pour ce qu'elle a été, mais pour ce qu'elle eût dû être » (I, 484), et ces sentiments ne sont pas loin de ceux que sa fille ne cessera d'éprouver et d'exprimer bien plus tard. Ce père ressuscité apparaît ici, aux yeux de sa fille, comme quelqu'un qui n'a jamais « maudit » les idées mères de la Révolution et qui, dans les actions décisives de sa vie, obéissait sans le savoir peut-être aux « principes tenaces et victorieux de la religion de l'Évangile. » (I, 421)

Ce jeune homme, que ces pages nous montrent plus d'une fois rêveur et mélancolique, comme frappé déjà par ce mal du siècle dont commencent à souffrir ses contemporains, se sent mal à l'aise dans un monde où il ne sait que faire de sa jeunesse et de son idéal, d'où sa résolution à la fois généreuse et chimérique de réhabiliter une pauvre fille du peuple malgré l'inévitable réprobation de son milieu. Ce qui, dans l'optique de Sand, va apparaître comme un acte d'émancipation : Maurice, en épousant Sophie-Victoire, ne fait qu'appliquer « les idées égalitaires de la Révolution dans le secret de sa propre vie » (I, 376). Son mariage n'est rien moins qu'une lutte engagée contre le monde du passé, une lutte d'autant plus difficile et douloureuse qu'elle doit se faire au sein de sa propre famille et contre une mère tendrement aimée mais un peu trop possessive – ce qui n'empêchera pas le personnage de se comporter en héros de roman : il « brisera son propre cœur, mais il aura accompli son rêve » (*ibid.*).

Que ce soit là un Maurice idéalisé, cela ne fait guère de doute, mais la notion de fidélité et d'exactitude, si chère aux biographes, n'est pas d'une grande utilité ici, puisque George Sand n'entendait pas faire œuvre d'historien. Elle avait d'autres motivations et d'autres visées. Le simple fait d'ailleurs qu'elle ne pouvait avoir tout au plus que quelques souvenirs vagues de ce père si tôt disparu, la poussait également dans ce sens. Il fallait en quelque sorte recréer le personnage à partir de légendes familiales, d'une part, et, d'autre part, en exploitant à fond cette correspondance qui ne répondait pas toujours aux besoins de l'artiste. Il fallait combler des lacunes, imaginer des situations,

interpréter des paroles et des gestes, bref faire d'une matière essentiellement disparate et sans forme un ensemble cohérent qui ait sa signification à la fois familiale et historique. On retrouve, dans ce travail d'élaboration et de création, des préoccupations caractéristiques de l'époque concernant la recherche de la vérité humaine à travers ses actualisations qu'on appelait alors des types et dont l'idée traverse l'œuvre sandienne comme elle a traversé toute la *Comédie humaine*. Pour un lecteur cultivé du milieu du XIX^e^ siècle, on ne pouvait guère imaginer un meilleur compliment pour valoriser un personnage que d'en faire un type d'humanité.

Mais, au-delà de ce projet, ce fut aussi, pour l'écrivain, un excellent prétexte pour dire, à travers l'histoire de ce morceau d'humanité qu'est la famille, ce qu'elle pensait de tels grands événements ou de telles figures marquantes de cette époque pleine de bouleversements et dont les répercussions étaient sur le point de déclencher une nouvelle crise. Mais cela lui permettait aussi de dire ce qu'elle pensait de l'histoire de l'humanité et de son sens, c'est-à-dire de partager avec son lecteur un certain nombre de ses idées sociales et morales. Au premier degré pourtant il ne s'agit que d'un simple conflit familial qui oppose une mère à son fils, dont le mariage risque d'ébranler un monde jusqu'alors uni. Mais ce même conflit, considéré d'un point de vue supérieur, est, en dernière analyse, à l'image de tout ce qui divise la société de l'époque, l'histoire familiale constituant pour ainsi dire une matière idéale pour de telles réflexions. Ces réflexions qui deviennent parfois de véritables digressions, font du reste partie intégrante du récit, assumé avant tout, dans cette deuxième partie, par Maurice dans le rôle de l'épistolier et, à côté de lui, par une narratrice qui intervient tantôt pour résumer les événements d'une période, tantôt pour raconter des faits réels ou supposés sur lesquels elle ne dispose d'aucun document écrit. Elles constituent un prolongement presque inévitable de ces lettres qui, écrites le plus souvent « sous l'impression irréfléchie mais sincère du moment » (I, 420), amènent tout naturellement l'auteur à se poser des questions à leur sujet. Il est non moins naturel que George Sand, en cherchant la « vérité » de son père et la sienne par conséquent, ne pouvait se défendre de juger à son point de vue ce

que son père a jugé du sien. C'est que, en lisant l'histoire de cette vie écrite au jour le jour, elle avait l'impression de recevoir des enseignements que son père lui aurait donnés s'il avait vécu : « Et pour les bien comprendre, écrit-elle, à travers le temps et la tombe qui nous séparent, je suis forcée de commenter tout ce qui s'agite en lui et autour de lui. » (I, 420-421)

S'il est vrai que dans toute autobiographie – s'agissant d'un récit rétrospectif – le passé raconté est éclairé par le présent de l'écriture, il est non moins vrai que, dans *Histoire de ma vie*, on peut observer aussi l'inverse : un passé reconstitué, embelli, *nettoyé* un peu, éclaire le présent par son intensité même. George Sand, en se penchant sur le miroir de ce passé, y devine son propre visage, mais un visage qui prendrait, petit à petit, des contours plus précis, à travers les reflets lointains mais non moins lumineux du visage des parents. Elle y perçoit aussi son existence, superposée en quelque sorte à celle de ces « deux êtres d'une beauté parfaite » (I, 466) qui étaient sa mère, fille d'un pauvre oiselier, et son père, arrière-petit-fils d'Auguste II**,** roi de Pologne. Cette union si extraordinaire lui apparaissait comme la mise en pratique des plus généreuses idées de la Révolution, celles de l'égalité et de la fraternité, en même temps qu'elle fut séduite par l'idée que, par l'amour de ses parents, le sang des rois se trouva mêlé dans ses veines au sang des pauvres et des petits : elle pouvait donc, et à bon droit, se considérer comme fille de la Révolution. L'exemple de ce jeune couple, ce chapitre d'histoire familiale, la réconfortait et la rassurait dans ses sentiments et ses idées démocratiques. Il suffit de mentionner des romans tels que *Valentine*, *Le Compagnon du Tour de France*, *Horace*, *Consuelo*, *Le Meunier d'Angibault* ou *Nanon* pour rappeler au lecteur l'importance des mariages « mixtes » dans l'œuvre de la romancière : ils sont tous comme autant de symboles de la fusion des classes, de la réconciliation sociale, tant espérée par George Sand.

Or, ce livre du passé qu'est l'histoire de ses parents, elle le lit aussi comme une sorte de défense et illustration de sa religion de l'amour, mais aussi comme l'expression de son espoir que l'union est non seulement souhaitable mais aussi possible : dans la vie individuelle d'abord et puis, peut-être, dans la vie sociale. Ainsi, l'amour et le

courage de Maurice et de Sophie-Victoire apparaissent à ses yeux comme un exemple à suivre : une leçon à la fois morale et sociale à l'usage des hommes du présent et de l'avenir. Car, dans la conception sandienne, le bonheur tant individuel que social, ne peut naître que de l'union. Maurice, dans un moment de discorde particulièrement aiguë, n'écrit-il pas à sa mère, – la rédaction de cette lettre étant en réalité de George Sand :

> Voici depuis la Terreur, le premier chagrin sérieux de ma vie. Il est profond, et peut-être plus amer que le premier ; car si nous étions malheureux alors, nous n'avions du moins pas de discussions ensemble ; [...] aujourd'hui nous voilà divisés, non de sentiments, mais d'opinions sur certains points assez importants. C'est la plus grande douleur qui pût nous arriver [...].[6]

On sait cependant combien George Sand était consciente de la complexité des sentiments humains, de tout ce qui rend aléatoire, sinon impossible l'union tant désirée et, avec elle, la continuité. Sans vouloir revenir sur ce que Denise Brahimi a déjà si bien expliqué à propos des conflits familiaux, historiques et sociaux, qui sont autant de décalages, de failles ou de ruptures que George Sand elle-même a personnellement vécus, ou connus en lisant les lettres de son père[7], il me paraît utile de rappeler au lecteur pourquoi, en dépit de tant de faits et d'expériences qui s'y opposaient, l'écrivain a fait de la continuité l'idée fondatrice de son livre, sinon de toute son œuvre. C'est que, par et à travers l'écriture, obéissant d'une part à des impulsions toutes personnelles, plus ou moins conscientes, et, d'autre part, à des exigences d'art, soucieux de cohérence interne, elle voulait réinventer et créer ce qu'elle n'a pas pu ou su trouver dans la réalité. C'est ainsi que, par un geste d'amour et de pardon, poussée par le désir de voir le monde moins imparfait qu'il ne l'est, elle nous montre sa mère comme victime surtout des « hasards effrayants » (I, 342) et de la misère mais purifiée finalement par l'amour. L'histoire de Sophie-Victoire est présentée comme un exemple de véritable conversion dont tout bon

[6] *OA*, t. I, p. 361. Le texte de cette lettre a été complètement récrit et altéré par Sand. Voir la note 1, p. 361 de Georges LUBIN. Le texte authentique y est reproduit.
[7] Cf. *op. cit.*

chrétien, ayant quelque souvenance des paroles du « grand révolutionnaire Jésus » (I, 343), devrait se réjouir. Mais le monde n'en est pas encore là, constate l'écrivain, il n'est qu'un « aréopage des fausses vertus et des faux devoirs » (*ibid*.) où, au lieu d'ouvrir les bras à celle qui a expié ses fautes, on réserve le respect aux seules femmes du monde dont personne n'ignore cependant qu'elles sont, pour la plupart, des femmes perdues... Et c'est dans le même esprit bienveillant et généreux que George Sand parle de sa grand-mère, dont elle s'efforce aussi de comprendre les préjugés à la fois « froissés » et « respectables » (I, 341), en qui elle préfère voir la mère désespérée, prisonnière d'un amour exclusif et jaloux, persuadée de la nécessité de tout faire pour épargner à son fils les orages d'une union qu'elle juge mal assortie et le blâme d'un certain monde. Quand on connaît l'histoire de la famille, celle des aïeux surtout où les bâtards ne manquaient pas, ce qui n'avait d'ailleurs rien d'exceptionnel à l'époque, on ne peut qu'apprécier la façon dont George Sand montre ce qui se passait derrière la façade des maisons respectables, en nous offrant du même coup une espèce de clé pour une meilleure compréhension de sa propre vie et de son œuvre où l'écart par rapport à la norme sera toujours sensible et plein de signification.

Si le rôle surtout de Maurice était à inventer et relevait par conséquent de l'imaginaire et de la fiction, il n'en allait pas de même de la période historique, dont les faits majeurs ont depuis longtemps suscité la réflexion critique de l'écrivain républicain. Mais là non plus, George Sand ne se comporte pas finalement en historien et ce n'est certainement pas l'effet du hasard si la réflexion critique se cristallise autour de l'événement du concordat, non seulement parce que cela lui permet d'aborder toute une série de problèmes en rapport avec la religion et la foi, mais aussi parce qu'elle voit dans cette réconciliation machiavélique avec l'Église la trahison même d'un esprit évangélique qui avait imprégné, pensait-elle, la Révolution elle-même, puisque, comme l'avait dit, dans *Horace*, un vieux gentilhomme éclairé, le sentiment de « l'égalité des droits entre tous les hommes » est « le complément historique et nécessaire du principe de la charité

chrétienne »[8]. Aussi la figure de Napoléon est-elle interprétée ici comme la personnification du genre humain « dans son individualité » (I, 372) et non pas comme celle de l'intérêt commun qui, dans l'esprit sandien, devrait être à la base de « la conquête du monde complet » (*ibid*.) dont rêve l'humanité. Napoléon que George Sand, malgré une certaine admiration pour les performances du personnage, n'a jamais été tentée de panthéoniser, apparaît ici sous un éclairage à la fois nuancé et critique : une grande figure de l'histoire, certes, mais qui « fit un vain usage de sa magnifique intelligence » (I, 373). Au lieu de réunir les Français dans une nouvelle société, il a commis l'erreur de les diviser une fois de plus sans en prévoir les funestes conséquences ni pour le pays ni pour son destin personnel. Pourtant, dans l'optique de Sand, l'échec était inévitable : faute d'une « religion sociale » (*ibid*.), on ne pouvait construire tout au plus qu'une « œuvre éphémère » (*ibid*.) ; là où les principes disparaissent, tout prend « les mesquines proportions d'une affaire » (I, 374).

Ce qui prouve combien ce concordat la préoccupait, c'est qu'elle l'avait replacé dans un contexte historique plus large où même le culte de l'Être suprême, à titre de comparaison et pas précisément à l'avantage du concordat, a trouvé une certaine justification. C'est que, selon Sand, l'instauration de ce culte était au moins un « mouvement naïf » et non une « profanation préméditée et froidement accomplie » (I, 415). Alors que Bonaparte, sans aucune conviction religieuse, n'était préoccupé que de maintenir son pouvoir qu'il voulait absolu et, par cet acte purement politique et cynique, il ne faisait que préparer le « despotisme hypocrite de la Restauration » (I, 407) où l'Église catholique, ce « spectre du passé » (I, 409) finirait par redevenir le véritable pouvoir temporel de la France ; Robespierre, aux yeux de George Sand, avait, lui, des aspirations plus sublimes : s'il rêvait de concentrer le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel en un seul et même symbole, c'était pour voir un jour la religion et la société réunies dans une « indivisible unité » (I, 416). Toutes ces réflexions de l'écrivain illustrent encore une fois le caractère essentiellement religieux de sa pensée sociale dont les principales idées, comme la loi du progrès ou, comme il lui plaît de l'appeler très souvent, celle de la révélation

[8] Éd. Nicole COURRIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 108.

successive, ne sont pas inconnues aux lecteurs de *Spiridion* ou de *Consuelo*, ces romans marqués par la présence constante, du moins à l'arrière-plan, des idées d'un Pierre Leroux ou d'un Lamennais.

Il va de soi que de telles réflexions sur les causes et les conséquences du concordat ne laissaient pas de mettre en relief, sur ces mêmes pages, l'anticléricalisme bien connu de l'auteur de *Spiridion* et de *Mademoiselle La Quintinie* : sa haine contre l'esprit de l'Église, contre cette « éternelle société secrète qui travaille en silence contre tous les pouvoirs, qu'ils s'appellent république, empire ou monarchie » (I, 414). Il est significatif que George Sand ait trouvé opportun d'insérer, dans une lettre de Maurice, écrite en juillet 1802, un passage qui était tout à fait de son invention[9], à propos d'une intervention inspirée par la bulle du pape, de l'archevêque de Bourges.

> On devait bien s'attendre à voir ces bons princes de l'Église relever la tête le lendemain du jour où l'État fait pour eux de grands sacrifices ; il est dans l'ordre qu'ils nous remercient par des menaces et des anathèmes. [...] Ne t'étonne donc pas de mon amitié pour les bêtes féroces. Elles sont la douceur et l'innocence même en comparaison des humains (I, 395).

Il est évident que, dans cette perspective, le Saint-Siège, en acceptant les négociations, est montré aussi cynique et aussi peu croyant que Napoléon lui-même, préoccupé qu'il était du seul souci de prendre ses revanches et de s'emparer de nouveau du pouvoir sans s'inspirer le moins du monde des véritables principes chrétiens.

La signature du concordat n'est donc autre chose, aux yeux de George Sand, qu'un attentat contre la liberté de conscience, contre la liberté tout court et contre le progrès. Car, dans son esprit, ce fut une occasion manquée, dans un moment historique exceptionnel, puisque plein encore d'« éléments de vie extraordinaires » (I, 410), où le futur empereur, aveuglé par ses ambitions personnelles, cessa de comprendre que sa mission n'était pas de faire revenir la France à un état antérieur, mais de la pousser en avant de toutes les manières possibles. Malgré certaines circonstances atténuantes que George Sand, dans un esprit d'équité, essaie de trouver pour la politique napoléonienne, le

[9] Voir la note 1 de Georges LUBIN (*OA*, t. I, p. 395).

bilan social et moral de l'Empire reste ici tout à fait et d'autant plus négatif que ses répercussions ne cessent de se faire sentir dans la vie de la société française bien après la chute du grand homme. C'est que, à en croire *Histoire de ma vie*, toutes les *anomalies monstrueuses* (I, 419) de la Restauration aussi bien que celles de la monarchie de Juillet remontent à cette politique erronée et si Sand pronostique un avenir peu prometteur pour Louis-Philippe, c'est qu'elle le juge, au fond, peu différent de Napoléon : « un leurre ne saurait durer longtemps, écrit-elle en 1847, la fausse représentation constitutionnelle de la France pourra bien être un jour aussi ingrate envers son fondateur que le fut la représentation naïvement asservie de l'Empire » (I, 420).

Ce qui revient à dire que George Sand accorde dans ses jugements une large place à la conjoncture politique et sociale telle qu'elle se présentait au temps de la rédaction, c'est-à-dire en 1847, à la veille de la crise dont les signes avant-coureurs étaient déjà nettement perceptibles à ce moment-là. C'est ce qui explique aussi probablement le verdict extrêmement sévère qu'elle porte sur la bourgeoisie qui ne fait que persévérer dans l'abandon, voire la trahison des principes qui l'ont orientée au temps de Voltaire et de Rousseau et qui n'écoute maintenant que ses intérêts immédiats et purement matériels, trop heureuse de prêter une oreille complaisante aux arguments de Bonaparte au moment du concordat comme, quarante et quelques années plus tard, à ceux des nouveaux défenseurs du coffre-fort, futurs piliers du parti de l'ordre. Ces pages d'*Histoire de ma vie*, par conséquent, constituent aussi un document d'époque nous permettant de mesurer l'inquiétude croissante des Français en général et de l'opinion républicaine en particulier.

Quel singulier contraste face à ce sombre tableau du début du siècle que la venue au monde (enfin !) d'Aurore, une petite fille qui devait recevoir sur les fonts baptismaux le prénom d'une grand-mère qui était, comme on sait, dans l'ignorance complète de l'heureux événement. Quel singulier contraste aussi entre l'atmosphère orageuse où s'agite et se débat la famille, déchirée depuis si longtemps par des passions qui semblent irréconciliables et cette naissance si facile qui ne fut que « l'affaire d'un instant » (I, 466)... Car cette petite fille au

nom lumineux, avait du moins le bonheur de ne point faire souffrir longtemps sa mère.

La naissance, tout en étant un événement majeur de notre existence, a néanmoins ceci de particulier que l'individu ne peut rien savoir de positif sur elle, à moins qu'il ne s'en remette au témoignage d'autrui. De tels témoignages cependant risquent facilement de se transformer en pure légende. Il est en effet malaisé de mesurer, dans le cas qui nous intéresse ici, la part exacte de la légende qui n'était pas trop grande peut-être, puisque les témoins étaient plutôt nombreux. Quoi qu'il en soit, le lecteur résiste difficilement à la tentation d'attribuer à cette histoire un sens à la fois symbolique et prémonitoire. C'est que la petite Aurore a vu le jour au milieu d'une fête réunissant ses parents avec des amis, sous le signe de l'amitié et de l'amour en quelque sorte, ces sentiments qui lui seraient si précieux durant toute sa vie. Pendant que l'enfant se préparait à « voir la lumière sans en penser davantage » (I, 461), on faisait de la musique autour d'elle, on dansait, on formait des quadrilles : sa mère « avait ce jour-là une jolie robe couleur de rose » (I, 464) et son père jouait du violon. Sophie-Victoire, un peu souffrante, quitte la danse et passe dans sa chambre. Quelques minutes après, sans que les autres aient eu le temps de s'en inquiéter, Aurore vient au monde. Sa tante n'a pas tardé à trouver la chose de bon augure : « Elle est née *en musique et dans le rose* ; elle aura du bonheur. » (I, 464)

Ouvrons ici une parenthèse, quitte à mettre un peu à l'épreuve la patience du lecteur qui n'est pas forcément passionné par des problèmes d'état civil. Mais il se trouve que George Sand elle-même, pour des raisons qui nous échappent, entretient une assez surprenante confusion en ce qui concerne le jour exact de sa naissance et cela dans la partie même de son autobiographie dont il est question ici. À plusieurs reprises en effet, elle donne la date erronée du 16 messidor an XII, 5 juillet 1804 (I, 461, 464, 466), au lieu de 12 messidor, 1er juillet, qu'elle finira néanmoins indiquer quelques pages plus loin (I, 472). Cette erreur n'a de signification finalement que dans la mesure où elle est l'expression involontaire d'un trouble dont on devine sans peine les ressorts cachés.

Ce qui peut intéresser bien davantage en revanche, c'est la manière dont George Sand, dans une intention manifestement symbolique, s'efforce d'entourer l'événement d'une aura particulière : il se produisit, dit-elle, « l'an dernier de la République, l'an premier de l'Empire » (I, 464), c'est-à-dire à la charnière de deux époques qu'elle ne cessera par la suite d'opposer, comme il lui plaira aussi d'opposer l'enfant robuste qu'elle fut dès sa naissance à la jolie poupée qu'auraient voulu faire d'elle sa mère pour de simples raisons de vanité et sa grand-mère pour des raisons certes plus complexes de nostalgie qu'elle éprouvait pour un certain type de féminité qui lui rappelait la France de la « douceur de vivre ». L'enfant elle-même cependant se montrait également rebelle à l'une et à l'autre, en préférant instinctivement, dirait-on, le naturel à l'artificiel, la liberté à la contrainte, y compris dans les choses les plus ordinaires de la vie. Une jeune fille bien née et bien élevée, pour avoir l'œil frais, devait alors absolument se priver de travail et de toute fatigue, se protéger contre le soleil et porter des chapeaux et des gants, pour n'être ni hâlée, ni gercée (I, 466). L'enfant Aurore, au contraire, et un peu plus tard, la jeune fille qu'elle est devenue, a refusé de vivre ainsi sous une cloche, ne voulant simplement pas « renoncer à l'adresse et à la force de ses mains », ni se condamner à une éternelle gaucherie, c'est-à-dire une « éternelle débilité » (*ibid*.). Elle a préféré passer ses nuits à dévorer des livres ou à écrire, ses journées à courir les champs, à pied ou à cheval, seule ou avec des amis, habillée souvent en garçon, puis en blouse et en guêtres quand elle chassait avec Deschartres. Tout cela pour mieux profiter de tout ce que lui offrait une certaine liberté de la vie à la campagne. Quand, bien des années plus tard, la jeune femme s'installe à Paris et pour des raisons à la fois matérielles et pratiques se décide à se déguiser en homme, dans sa joie enfantine et dans l'euphorie du moment, ses bottes lui rappelleront les gros sabots berrichons qui lui tenaient si bien les chevilles pendant ses randonnées. C'est ainsi, comme elle le dira dans un chapitre ultérieur de l'autobiographie, qu'elle a retrouvé alors le même goût de la liberté et la même horreur de tout ce qui est gêne ou contrainte qui caractérisaient déjà son enfance :

> Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes : j'aurais volontiers dormi avec, comme fit mon frère dans son jeune âge, quand il chaussa la première paire. Avec ces petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie écartait tout soupçon. (II, 117-118)

Il est évident qu'une telle attitude était tout à fait contraire aux principes d'éducation des jeunes filles tels qu'ils étaient appliqués à l'époque dans toutes les bonnes familles. Chez les héroïnes sandiennes que l'on voit plus d'une fois en costume masculin, comme Mattea, Fiamma, Consuelo ou Nanon (sans parler du cas tout spécial de Gabrielle qui se croit d'abord, et pendant un bon moment, Gabriel), le goût pour tout ce qui est simple, naturel et pratique sera toujours un signe valorisant, tout comme la santé et l'habileté physique, ces qualités qui, dans l'univers sandien, ne passent presque jamais pour des dons uniquement innés. Les meilleurs personnages de Sand, y compris les femmes, sont conscients de l'importance de la culture physique : ainsi Consuelo fait des exercices dans la prison pour conserver sa force, elle sait nager, elle sait marcher, elle se montre adroite en tout comme Lavinia, Edmée de Mauprat ou la petite Fadette. Ce qui est évident, c'est, d'une part, la volonté de la romancière d'accorder à ses personnages, sans aucune discrimination de sexe, les mêmes performances et de les présenter, d'autre part, comme autant d'exemples de l'épanouissement complet de l'être humain, soucieux de cultiver son corps aussi bien que son esprit et son âme. On voit triompher ici, en définitive, le même principe d'unité qui se trouve au cœur de la pensée sandienne.

Toute cette philosophie, si généreuse soit-elle, nous éloigne cependant de certaines réalités dont l'insertion dans l'autobiographie nous en dit beaucoup plus long sur la personnalité de l'écrivain que ses réflexions morales. Il est à tous égards plus intéressant et plus révélateur pour le lecteur de savoir quel rapport l'auteur entretient avec sa propre personnalité, s'il est porté ou non au narcissisme ou à

l'exhibitionnisme, comme ce fut le cas précisément de Rousseau dans ses *Confessions* ; s'il montre une certaine complaisance à brosser de lui-même des portraits physiques et moraux successifs, bref s'il se laisse accaparer par sa propre image. Eh bien, sur ce point précisément, George Sand prend le contre-pied de Rousseau, à qui elle reproche justement, malgré tout son respect et tout son enthousiasme, d'avoir mêlé trop de préoccupations personnelles à son œuvre. Elle, au contraire, entend se débarrasser de l'autoportrait obligatoire le plus vite possible, en le réduisant, du reste, au strict minimum. En effet, ce portrait ne nous apprend pas grand-chose, sinon que, malgré les promesses de beauté de l'enfant, la jeune fille n'eut qu'« un instant de fraîcheur et jamais de beauté » (I, 467) et qu'elle ne fut donc, en un mot, ni laide ni belle. Ce qui explique probablement sa boutade à propos des descriptions physiques en général : à l'en croire, un auteur, en brossant un portrait, devrait imiter le commissaire de police qui rédige un signalement pour un passeport. Si Sand dans ses romans, tout en suivant la « route battue » comme elle le dit dans un chapitre du *Meunier d'Angibault*[10], consacré justement à ce problème, n'a guère donné de ses personnages de portraits aussi précis et détaillés que Balzac, c'est qu'elle avait donc des réserves sur la nécessité du portrait en général et sur son usage dans le roman contemporain en particulier.

Cette discrétion chez quelqu'un qui n'est pas pour autant avare de détails sur sa propre vie, montre clairement quelles limites Sand a imposées à son besoin de parler d'elle-même ; on peut même penser que cette réserve n'était pas tout à fait étrangère à la profonde sympathie qu'elle a pu susciter plus tard chez un Flaubert.

Une autobiographie n'est pas seulement un ensemble de souvenirs et d'anecdotes de toutes sortes, racontés au courant de la plume, mais c'est un texte qui doit avoir sa propre structure et qui surtout doit être soutenu à la fois par la cohérence de ses idées constitutives et des qualités intrinsèques d'écriture et de composition. Or, même un lecteur peu sensible aux problèmes de la forme, mais tôt ou tard entraîné, sinon séduit par la force du récit sandien, pourrait se poser des questions sur ce que l'auteur avance à ce sujet au seuil de son histoire, dans une série de déclarations liminaires où conformément aux traditions

[10] Chap. XIX., intitulé « Portrait ».

du genre, il s'explique sur ses intentions. Sand y affirme en effet, avec sa modestie habituelle et ces précautions d'auteur non moins habituelles qu'on rencontre si souvent dans ses préfaces surtout, qu'elle ne fait point ici un « ouvrage d'art » et que, par conséquent, elle pourra parler « sans ordre et sans suite ». Même en admettant que « ces choses ne valent que par la spontanéité et par l'abandon » (I, 13) – arguments avancés par George Sand elle-même –, il n'en reste pas moins que le laisser-aller apparent de cette autobiographie possède sa forme propre que tout lecteur tant soit peu attentif découvrira sans peine au fil de sa lecture. Les lettres de Maurice se suivent dans un certain ordre, tantôt intégralement reproduites, du moins en principe, tantôt fragmentaires, l'auteur adaptant le tout au besoin de sa démonstration. Rien n'est laissé au hasard, ni l'insertion d'un commentaire ni le silence qui n'est parfois que le signe avant-coureur d'un futur commentaire.

La spontanéité et l'abandon peuvent être saisis comme des qualités de style, mais ils ne signifient nullement un renoncement à la mise en forme du souvenir et du vécu. Chez Sand, en tout cas, c'est tout à fait clair. La première intervention d'auteur, par exemple, aura sa place bien définie et se fera attendre jusqu'au moment où, après une longue suite de lettres, exclusivement consacrées aux événements de la vie militaire, un autre événement, d'une nature tout à fait différente, ne survienne dans la vie de Maurice : il s'agit, bien sûr, de l'entrée en scène de cette femme charmante qui n'est autre que Sophie-Victoire... Les longs commentaires et explications de Sand sur la passion de Maurice, sur la situation et les états d'âme respectifs des personnages, nous fournissent non seulement des informations indispensables pour bien comprendre les ressorts du drame qui se prépare mais, par le ralentissement du cours des événements, ils créent aussi une espèce de suspens nécessaire à toute intrigue bien nouée. On peut aussi souligner la fonction des passages où l'écrivain, faute de documents ou pour d'autres raisons, se charge directement d'assumer le récit, pour raconter par exemple la tentative de dissuasion rocambolesque du vieux précepteur auprès de Sophie-Victoire (II^{e} partie, chapitre III), passages qui apportent un heureux changement à la fois de rythme et d'éclairage dans ce « roman épistolaire » qui, par ses inévitables

longueurs, risquerait d'ennuyer le lecteur. C'est ce même souci de composition qui pourrait expliquer, en fin de compte, que plus d'une fois Sand ne reproduit que des fragments de lettres : soit pour brosser rapidement et d'une manière vivante une série de scènes de la vie quotidienne, en évoquant, par exemple, l'existence d'un jeune homme bien né dans le Paris du début du siècle ou la vie de caserne, moins amusante certes mais non moins instructive, soit pour mettre en relief, par ce caractère fragmenté et pour ainsi dire déchiré du texte, les déchirements des personnages eux-mêmes dans un drame familial qui s'inscrit si spectaculairement dans l'histoire contemporaine. Si les réflexions de Sand sur la politique, la morale ou l'histoire s'intègrent de façon organique au récit de l'histoire de sa famille, car elles complètent et prolongent tout naturellement les impressions ou les observations de son père, il n'est pas sans signification que les morceaux les plus « sérieux », qu'elle appelle des résumés de l'an 1801 ou 1802, où elle développe sa pensée sociale à propos de tel ou tel événement de l'Empire, représentent néanmoins des parties assez faciles à détacher. Le statut particulier de ces morceaux de philosophie témoigne, en dernière analyse, par la force notamment de leur autonomie relative dans le texte, de l'intention majeure de Sand autobiographe : celle de dire combien la vie générale influe sur la vie individuelle.

Quand on sait la place qu'avait tenue dans la vie de George Sand non seulement le besoin d'équilibre et d'harmonie mais aussi celui de réconcilier les grandes forces antagonistes de son temps, on ne s'étonnera guère de voir ces sentiments déployer pour ainsi dire toute leur séduction rétroactive à la fin de cette phase de l'histoire du passé familial[11]. C'est en effet sur une note optimiste de confiance et de solidarité retrouvées au sein de la famille que reste suspendue cette histoire qui n'attend plus que d'être enfin, et pour de bon, prise en charge par l'Enfant sublime...

[11] Réconciliation de Maurice avec sa mère (II^e p., chap. IX, lettre V, in *OA*, t. I, pp. 482-485).

Histoire de ma vie ***ou ce que silence veut dire***

En lisant *Histoire de ma vie*, on voit combien l'auteur était conscient des enjeux et des risques du genre : le traitement du temps, la part de l'imaginaire pour remplir les inévitables lacunes de la mémoire, le dosage délicat de ce qui peut ou de ce qui doit être dit. Le texte est jalonné de réflexions sur ces problèmes qui posent pour Sand un vrai cas de conscience dans la mesure où écrire l'histoire de sa vie n'est en dernier ressort qu'un « devoir, assez pénible même », car elle ne connaît « rien de plus malaisé que de se définir et de se résumer en personne », sans parler du choix que l'autobiographe est obligée de faire dans ses souvenirs pour ne conserver que ceux qui valent « la peine d'être conservés »[1].

La correspondance de la période de gestation abonde en interrogations de cette nature[2]. Dès le début, la décision fondamentale de ne pas tout dire est définitivement prise : « C'est une série de souvenirs, de professions de foi et de méditations », écrit-elle en décembre 1847 : « Ce ne sera pourtant pas *toute ma vie* que je révélerai »[3]. Quelques semaines plus tard, elle parle ainsi de son « grand travail » : « C'est de raconter ma propre histoire sous de certains rapports, comme on doit la raconter au public, c'est-à-dire en ne lui disant de soi et de ses amis, de ses réflexions et impressions, que ce qui est utile pour lui et convenable pour soi. » Puis, à propos de

[1] *Histoire de ma vie*, in *OA*, t. I, p. 5. Les références à cette édition sont données dans le texte même de l'article.

[2] Elle est comme le journal de bord de la genèse de l'œuvre et d'une théorie du genre autobiographique. Cf. Béatrice DIDIER, « Correspondance et autobiographie (1845-1855) », in *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, textes recueillis par Elio MOSELE, Slatkine, Genève, I-III, 1994, t. I, p. 361-390. Lucienne FRAPPIER-MAZUR constate à son tour que « la correspondance de Sand demeure une source indispensable, [...] comme correctif aux omissions et aux euphémismes d'*Histoire de ma vie* [...] », « Préface », *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éd., t. 9, 2003, p. 33.

[3] Lettre à Ch. Poncy, [14 décembre 1847], *Corr.*, t. VIII, p. 188.

l'insertion des lettres de son père, elle tient à préciser que c'est un « travail d'attention et de choix »[4].

Il y a donc, dès le début, une volonté de *choisir*. Mais l'auteur se heurte fatalement à d'autres difficultés inhérentes à l'écriture autobiographique. Les caprices, les « inconséquences » et défauts de la mémoire seront à la fois sujets de réflexions critiques et problèmes techniques parfois très concrets que le narrateur doit résoudre s'il entend rester dans le vraisemblable (ne pas trahir la « vérité » qu'il est censé dire), s'il ne veut pas briser la logique et la cohérence de son récit.

Le métadiscours sur les défaillances de la mémoire en fait ressortir les répercussions sur le travail scripturaire lequel forcément ne pourra aboutir qu'à une représentation elliptique de la vie. Dans un de ces commentaires, Sand s'interroge ainsi sur son fonctionnement :

> La mémoire est une faculté qui varie selon les individus, et qui, n'étant complète chez aucun, offre mille inconséquences. [...] Peut-être sommes-nous doués tous à peu près également sous ce rapport, et peut-être n'avons-nous la notion nette ou confuse des choses passées qu'en raison du plus ou moins d'émotion qu'elles nous ont causé ?[5] Certaines préoccupations intérieures nous rendent presque indifférents à des faits qui ébranlent le monde autour de nous. Il arrive aussi que nous nous rappelons mal ce que nous avons peu compris. L'oubli n'est peut-être que de l'inintelligence ou de l'inattention. (I, 529-530)

Si la formule de la dernière phrase sur l'oubli est par trop sommaire, l'ensemble du passage ne met pas moins en relief un de ses effets heureux pour l'autobiographe : il est fécond et stimulant dans la mesure où il sélectionne ; la mémoire ne retient que les souvenirs qui paraissent significatifs, liés à des impressions et des événements pour ainsi dire fondateurs de la personnalité[6]. Cette démarche sélective peut

[4] Lettre à R. Vallet de Villeneuve, [6 janvier 1848], *Corr.*, t. VIII, p. 238 et p. 239.

[5] On peut citer plusieurs cas de ce type, comme celui de la lettre de la petite fille à sa mère : « Je vois encore ma lettre et l'écriture ronde et enfantine que j'avais dans ce temps-là ; mais qu'y avait-il dans cette lettre ? Je ne m'en souviens plus. Je sais que je l'écrivais dans la fièvre de l'enthousiasme, que mon cœur y coulait à flots pour ainsi dire » (*OA*, t. I, p. 759).

[6] Voir Jean-Philippe MIRAUX, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, « Université », 1966, p. 61-67.

aider à maîtriser le flux des souvenirs dispersés pour en faire un ensemble condensé et structuré, porteur de sens, bien plus qu'une simple narration suivie. La pluralité désordonnée des événements réels se transforme ainsi en une singularité : « singularité d'un fragment d'écriture » ; la chronologie de la réalité cède la place, de manière plus évidente qu'ailleurs, à l'achronie de l'écriture[7].

Dans l'esprit de Sand, les caprices de la mémoire sont d'ailleurs liés au souci de la composition. Le jaillissement spontané des souvenirs qui ignore la discipline qu'exigerait la linéarité de l'écriture, oblige le narrateur à modifier l'ordre prévu de son récit, à le « dévier » par rapport à la suite réelle des événements ou l'apparition des personnages dans les différents moments du passé, pour assurer par là l'unité de l'ensemble. C'est ainsi que le récit de la période qui suit la mort du père sera un « tableau général et un peu confus, comme mes souvenirs » (I, 605). Il en va de même de la peinture de la vieille aristocratie, observée par la petite fille dans le salon de sa grand-mère :

> Comme je ne peux pas ordonner mes souvenirs avec exactitude, j'ai mis ensemble beaucoup de personnes et de détails qui ne datent peut-être pas spécialement dans ma mémoire de ce premier séjour à Paris avec ma grand-mère ; mais comme les habitudes et l'entourage de celle-ci ne changèrent pas, et que chaque séjour à Paris amena les mêmes circonstances et les mêmes visages autour de moi, je n'aurai plus à les décrire quand je poursuivrai mon récit. (I, 674)

Ces récurrentes démarches stratégiques ne sauraient masquer l'essentiel de l'entreprise sandienne. *Histoire de ma vie* n'est pas seulement un ensemble de souvenirs et d'anecdotes, destinés à un public curieux de la vie privée d'une femme-écrivain : le projet de l'auteur est beaucoup plus ambitieux. George Sand s'est proposé, sans en être peut-être tout à fait consciente au début, de créer une œuvre autonome, libérée des contraintes absolues du référentiel, un texte qui aurait sa propre structure et qui, surtout, devrait être soutenu par la cohérence à la fois de ses idées constitutives et de ses qualités intrinsèques d'écriture et de composition. Le laisser-aller apparent de la nar-

[7] *Ibid.*, p. 66.

ration ne doit pas tromper : rien n'est laissé au hasard, ni l'insertion d'un commentaire ni le silence qui n'est parfois que l'annonce d'un futur commentaire. Résumés et assemblages annoncent clairement une vision moderne de l'esthétique du roman au 19e siècle : « Tout est significatif et emblématique (et le plus naturellement du monde) dans les détails en apparence les plus fortuits de la vie humaine. » (I, 341) Rien ne montre mieux combien George Sand était en phase avec la conception contemporaine de l'Histoire, comme avec celle du roman[8].

Histoire de ma vie propose un « pacte sous réserve » de l'autobiographie[9] dont une des particularités les plus remarquables, avec son aspect restrictif, est son inscription dans une perspective collective. Sand – dans l'intention de ne parler que de ce qui concerne la « vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel » (I, 9) et en réaffirmant sa conviction que le « récit des souffrances et des luttes de la vie de chaque homme est [...] l'enseignement de tous » (I, 10) – apporte, comme le fait remarquer Damien Zanone, une « déclinaison spécifique » au pacte autobiographique, tel qu'on le définit depuis Philippe Lejeune, et propose « ce qu'on pourra désigner comme un pacte d'énonciation solidaire »[10].

Le *silence* de Sand, très peu compris à l'époque et souvent critiqué, ne prend tout son sens qu'à la lumière de ce double aspect de la conception : réserve, restriction, une certaine *fermeture* d'un côté ; élargissement de perspective, *ouverture* de l'autre. Le choix des deux contre-modèles, Rousseau et Chateaubriand – même si les rapports avec les deux grands prédécesseurs sont plus dialectiques qu'on ne l'imagine d'après les déclarations d'auteur – est au service de la stratégie narrative[11]. Au début de son autobiographie, Sand parle de

[8] Rappelons que dans la préface d'*Une fille d'Ève*, Balzac attribue une importance toute particulière aux *détails*, signes emblématiques des bouleversements historiques et de leurs conséquences. La parenté des deux pensées est indiscutable.

[9] Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain*, Paris, PUF, « Écrivains », 1998, p. 446.

[10] Damien ZANONE, « Présentation », *Histoire de ma vie*, t. I-II, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2001, t. I, p. 21.

[11] Damien ZANONE attire l'attention sur l'inévitable « imprégnation » rousseauiste (*ibid.*, p. 19) et sur ce que, malgré tout, Sand a retenu de la leçon historique des *Mémoires d'outre-tombe* : « l'humanité dont elle retrace l'histoire intime à travers

son « dégoût mortel à occuper le public de [sa] personnalité », pour conclure : « il ne faut parler de soi au public qu'une fois en sa vie, très sérieusement, et n'y plus revenir. » C'est dans cet esprit qu'elle entend écrire l'histoire de sa vie « immédiatement utile à ses semblables, en se communiquant à eux sans symbole, sans auréole et sans piédestal. » (I, 7) C'est en somme le rejet de l'introspection et du narcissisme qu'elle reproche à Rousseau. Sand est persuadée que des « essais de voyage dans le monde abstrait de l'intelligence ou du sentiment, racontés par un esprit sincère et sérieux peuvent être un stimulant, un encouragement, et même un conseil et un guide pour les autres esprits engagés dans le labyrinthe de la vie. » (I, 9) À la différence des *Confessions* de Jean-Jacques, les *Confessions* de saint Augustin sont à ses yeux « celles de son siècle et le secours efficace de plusieurs générations de chrétiens », alors que le « but du philosophe du dix-huitième siècle semble plus personnel, partant moins sérieux et moins utile. » (I, 10)

Sand refuse de servir un certain public, avide de secrets d'alcôve, comme elle refuse d'élever un monument à sa propre gloire. Dans sa lettre à Charlotte Marliani, on lit :

> C'est une *histoire de ma vie (non pas des* CONFESSIONS) le public est trop ignoble pour que je lui fasse l'honneur, soit de m'accuser, soit de me justifier de quoi que ce soit devant lui. Ensuite il est impossible de faire l'un ou l'autre sans accuser et confesser presque toutes les personnes auxquelles on a eu affaire dans sa vie. [...] Je ne ferai donc de mal et de peine à *personne*. J'ai assez à raconter de ma vie morale (*d'artiste*) et intellectuelle, sans faire du public mon confident intime.[12]

---

son cas n'est pas une catégorie intemporelle ; c'est l'ensemble de ses contemporains de la première moitié du XIX[e] siècle, c'est sa génération. » (p. 20)

[12] À Ch. Marliani, 22 décembre 1847, *Corr.*, t. VIII, p. 207. Voir aussi à Ch. Duveyrier, [29 mai 1850], *Corr.*, t. IX, p. 573-574. Sur Chateaubriand, autre modèle refusé, jugé exhibitionniste, voir sa lettre à H. Allart de Méritens (18 décembre 1848, t. VIII, p. 735-736) et à Hetzel (décembre 1848, t. VIII, p. 757) : les *Mémoires* de Chateaubriand « me sont bien utiles pour m'enseigner *comment il ne faut pas se poser*. Certes je ne ferai jamais rien d'aussi beau, mais je ne ferai rien d'aussi froid et d'aussi guindé. C'est une grande et belle nature de gentilhomme, mais une nature d'homme qui n'a rien de sympathique, rien d'humain pour ainsi dire. » C'est Sand qui souligne.

C'est dans sa « Manière de préface », en tête du chapitre XIII de la IV[e] partie, que l'autobiographe tient à proclamer ses principes pour avertir encore une fois le lecteur de ce qu'il peut et, surtout, de ce qu'il ne doit pas attendre de l'œuvre :

> Établissons un fait avant d'aller plus loin.
> Comme je ne prétends pas donner le change sur quoi que ce soit en racontant ce qui me concerne, je dois commencer par dire nettement que je veux *taire* et non *arranger* ni *déguiser* plusieurs circonstances de ma vie. Je n'ai jamais cru avoir des secrets à garder pour mon compte vis-à-vis de mes amis. [...] Mais vis-à-vis du public, je ne m'attribue pas le droit de disposer du passé de toutes les personnes dont l'existence a côtoyé la mienne.
> Mon silence sera indulgence ou respect, oubli ou déférence, je n'ai pas à m'expliquer sur ces causes. (II, 110)

Quant aux personnes avec qui ses rapports se sont détériorés ou ont cessé, elle s'interdit d'en parler, car, comme elle le dit,

> [...] je n'ai pas le droit de livrer leurs traits à la curiosité ou à l'indifférence des passants. Si elles vivent dans l'obscurité, laissons-les jouir de ce doux privilège. Si elles sont célèbres, laissons-les se peindre elles-mêmes, si elles le jugent à propos, et ne faisons pas le triste métier de biographe des vivants. (II, 111)

Si Sand refuse de livrer les autres « à des juges sans entrailles ou sans lumières et aux arrêts d'une opinion que ne dirige pas la moindre pensée religieuse, que n'éclaire pas le moindre principe de charité », c'est qu'elle sait par expérience, qu'au lieu de comprendre et de pardonner, ce public « condamne et lapide » (II, 112). « Je ne suis pas née, dit-elle, pour ce métier d'exécuteur » (*ibid*).

Elle prévoit d'ailleurs les risques d'une telle démarche, risques que vont confirmer les réactions d'une critique pour le moins peu compréhensive[13] :

> Et qu'on ne dise pas qu'il est facile d'écrire sa vie quand on en retranche l'exposé de certaines applications essentielles de la volonté.

[13] Voir l'article de Charles de MAZADE, *RDM*, n° du 15 mai 1857, cité par Georges LUBIN (*Corr.*, t. XIV, p. 369-370). Pour la réaction de Sand, voir sa lettre du 28 novembre 1858, à Buloz, *Corr.*, t. XV, p. 179-180.

> Non, cela n'est pas facile, car il faut prendre franchement le parti de laisser courir des récits absurdes et de folles calomnies, et j'ai pris ce parti-là en commençant cet ouvrage. Je ne l'ai pas intitulé mes *Mémoires*, et c'est à dessein que je me suis servie de ces expressions : *Histoire de ma vie*, pour bien dire que je n'entendais pas raconter sans restriction celle des autres. Or, dans toutes les circonstances où la vie de quelqu'un de mes semblables a pu faire dévier la mienne propre de la ligne tracée par sa logique naturelle, je n'ai rien à dire, ne voulant pas faire un procès public à des influences que j'ai subies ou repoussées, à des caractères qui, par persuasion ou par persécution, m'ont déterminée à agir dans un sens ou dans l'autre. (II, 112-113)

Si le discours autobiographique, forcément personnel, est la manifestation d'une volonté d'exister en tant qu'individu, l'identité ne se définit cependant qu'en se référant aux autres. La parole de Sand requiert en plus, sur un point essentiel, une signification particulière : elle est là pour rompre le « mutisme profond » des femmes[14]. Par son pacte restrictif, Sand défend à la fois la vie privée en général et le droit des femmes à leur vie privée, si souvent devenue la cible des bien-pensants. En ce sens, *Histoire de ma vie* pourrait être lue comme une provocation, comme l'expression d'une révolte, si le discours sandien ne faisait plus d'une fois des concessions à ce même public. L'exemple le plus frappant est peut-être la manière dont elle évoque les circonstances de la naissance de son « bâtard » de frère. Si le père et la grand-mère sont présentés comme « parfaits » (ils prennent soin de l'enfant), la figure de la mère est passée sous silence ; le silence absolu sur son destin futur « laisse un peu rêveur », écrit Denise Brahimi[15]. Une contradiction interne caractérise le programme sandien : épargner tout le monde ne va pas sans une « volonté de moralisation », au service des mêmes bien-pensants qui devraient être exclus du cercle des lecteurs. Une telle attitude vis-à-vis du public est d'ailleurs assez ordinaire, surtout à l'époque. On n'ignore pas combien l'identité est plurielle. L'acteur social (l'autobiographe bien plus peut-être que l'écrivain) se définit dans un contexte multiple, en fonction de

[14] Cam-Thi DOAN-POISSON, « Préface », *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éd., t. 7, 2000, p. 12. Le contexte (évocation de la parole féminine dans le récit) est différent mais non étranger à notre propos.
[15] Denise BRAHIMI, « Les deux Maurice », « Préface », *ibid.*, t. 2, 1993, p. 39-40.

son projet vis-à-vis d'autres acteurs concernés[16].

Bien des choses, en effet (amours, sexualité) sont passées sous silence ; « au point de briller, parfois, dans l'art de la contorsion allusive », note Damien Zanone qui cite le cas d'Aurélien de Sèze, appelé seulement « l'être absent », celui de Sandeau et de Musset, à peine nommés, tandis que Pagello reste anonyme et l'épisode du fiasco avec Mérimée n'est même pas mentionné[17].

Le programme de Sand, on l'a vu, est on ne peut plus clair : pas question d'écrire des mémoires, de raconter tout ce qui s'est passé à l'époque qu'elle a traversée ; la dimension historique que suggère le titre concerne avant tout une histoire intérieure et non la suite des aventures d'une vie qui, à ses yeux, ne sont très souvent que des accidents qui n'éclairent que la surface au lieu de révéler quelque chose de plus profond (II, 303). Sans y renoncer d'une manière absolue, elle entend éviter tout ce qui est confidentiel ; si elle parle des autres, c'est à la fois pour se connaître et se faire connaître à travers eux : « Je n'ai pas le goût de parler de moi, en ce qui peut être tout à fait individuel et sans relation de solidarité morale avec un certain nombre d'autres individualités. » (II, 169) Elle s'explique d'ailleurs sur la part qu'elle pense consacrer aux amis :

> Je ne crois pas interrompre l'ordre de mon récit en consacrant encore quelques pages à mes amis. Le monde de sentiment et d'idées où ces amis me firent pénétrer est une partie essentielle de ma véritable histoire, celle de mon développement moral et intellectuel. J'ai la conviction profonde que je dois aux autres tout ce que j'ai acquis et gardé d'un peu bon dans l'âme. (II, 273)

Le caractère restrictif du pacte sandien n'en reste pas moins un principe : elle n'a le droit de raconter que « dans de certaines limites, surtout à l'égard de certaines personnes » (II, 92).

---

[16] Voir Alex MUCCHIELLI, *L'Identité*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002, p. 21.

[17] D. ZANONE, « Présentation », *Histoire de ma vie*, éd. citée, p. 12 et p. 17. Voir aussi Isabelle HOOG NAGINSKI, « L'Histoire triomphante des dualités », (préface), *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éd., t. 8, 2002, p. 16-20 et Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « Préface », *ibid.*, t. 9, pp. 18-19.

Histoire de ma vie n'est pas une autobiographie égotiste[18] ; ce qui la distingue des grands modèles du genre, c'est une certaine gêne à trop parler de soi, un sens profond de l'autre. Pour reprendre ici les termes d'Henri Bonnet, « *Histoire de ma vie*, pour être monumentale, n'est aucunement un monument élevé à la gloire. George Sand n'est pas Chateaubriand »[19]. Ce qui n'exclut pas la velléité d'améliorer sa propre image sur certains points : une image à la fois idéale et simple qu'elle voulait que son lecteur se fît d'elle[20]. Comme l'a fait remarquer Pierre Salomon, avec sa compréhensive lucidité critique :

> Sans aucun effort apparent, elle donne une impression de sérénité, de bienveillance et même de bonté. Elle dit la vérité, mais par pudeur ou par un reste de sentiment des convenances, elle ne la dit pas toute. Elle écarte délibérément ce qui pourrait déplaire ou choquer. D'autre part, si dépourvue qu'elle soit de vanité, elle ne résiste pas à la tentation, parfois inconsciente, de se justifier, de présenter d'elle-même une image embellie, de substituer à la femme qu'elle fut celle qu'elle croyait être. On ne peut rester insensible au charme de ce livre, mais la plupart des données qu'il contient doivent être contrôlées. Il nous renseigne moins exactement sur la personne de George Sand que certains de ses romans. À l'abri de la fiction, elle se sentait plus à l'aise : ne pensant pas qu'on pût la reconnaître, elle se laissait entraîner à son penchant naturel pour la confidence intime.[21]

Sans nier la justesse de cette observation, on n'oubliera pas la part

[18] Voir Béatrice DIDIER, « Correspondance et autobiographie », *loc. cit.*, p. 382.

[19] Henri BONNET, article « George Sand », in *Dictionnaire des Littératures de langue Fançaise*, Paris, Bordas, 1984.

[20] Sans vouloir entrer dans la longue discussion sur la sincérité de Sand, élément de rhétorique quasi obligatoire dans le discours préfaciel et autobiographique, il me semble qu'on aurait tort de mettre en doute la franchise et la bonne foi de l'auteur. Ce qui compte, c'est l'indiscutable cohérence de l'œuvre.

[21] Pierre SALOMON, *George Sand*, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1984, p. 113. André Gide, en travaillant sur *Si le grain ne meurt*, fait part d'une réflexion allant dans le même sens : « Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le "roman" [= *Les Faux-Monnayeurs*] que même dans les "confessions". L'on est parfois gêné dans celles-ci par le "Je" ; il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler sans apparence de complaisance. » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, NRF, 1927, p. 30.)

de l'imaginaire (et donc de la fiction) dans l'écriture de soi, la part des procédés particuliers au genre. Lucienne Frappier-Mazur, à propos de l'image du moi qui se construit dans l'autobiographie sandienne, s'interroge : « cette construction aboutit-elle à une fiction et, sinon, en quoi s'en distingue-t-elle ? question qui inclut, mais dépasse, celle de la sincérité et de la véracité ». D'après elle, dans le cas de l'évocation plus ou moins modifiée du passé, il s'agit essentiellement

> d'un passé revu sous une forme idéalement purifiée qui reflète très probablement une aspiration profonde de son être. En ce sens, à côté d'un peu de mauvaise foi, on peut voir encore une forme de sincérité dans cette recherche toujours reprise d'un dépassement – et sans qu'il y ait véritablement risque de réduction. Car en présentant comme accomplie cette réalité virtuelle, Sand met au jour encore une autre face de son personnage. Elle embellit parfois le modèle, mais le tableau y gagne une dimension de plus [...], c'est que Sand a réussi cette gageure, en resserrant les contours de son moi dans les pages d'*Histoire de ma vie*, de ne pas lui donner une forme définitive.[22]

Tout le monde cependant n'a pas le discernement pour saisir de telles qualités, sans parler du fait que la réception sera très différente selon que le lecteur reconnaît dans cette image d'auteur l'expression d'une réelle franchise – simplicité, solidarité, un sentiment d'égalité envers tous – ou, tout au contraire, une marque de fausse modestie ou, pire, d'hypocrisie.

L'autobiographe était parfaitement consciente de ces aléas de la réception. L'écriture n'est jamais une pratique solitaire, elle ne l'est surtout pas chez George Sand : elle s'inscrit dans un réseau de communication et de réflexions entre le destinateur et le destinataire : dans *Histoire de ma vie* on voit se dessiner, à mesure qu'on avance dans le texte, plusieurs figures de destinataire[23]. Sand indique on ne peut plus clairement la catégorie de lecteurs à laquelle elle ne s'adresse pas, comme celle à la compréhension de laquelle elle espère pouvoir compter. Sand avait bien deviné l'attente du grand public, se délectant à l'avance des révélations d'une vie « scandaleuse » ; celle aussi des éditeurs et des journalistes qui espéraient en tirer un gros

[22] L. FRAPPIER-MAZUR, « Préface », éd. citée, p. 40.
[23] Vo.ir Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain*, pp. 443-445.

bénéfice. Elle n'écrit pas pour eux. Le public « ignoble » est donc, du mo..ins en principe, exclu du monde des destinataires. Le 4 août 1849, sans chercher à édulcorer son jugement, elle explique à Giuseppe Mazzini pour quelles raisons elle ne parle pas du passé récent, c'est-à-dire de la révolution de 48 :

> Ce public froid et lâche qui a laissé égorger la liberté [...], ce public égoïste, aveugle, ingrat, qui ne s'émeut pas aux exploits de la Hongrie et qui ne s'alarme pas même des efforts de la Russie et de l'Autriche, se réveillerait-il devant un livre, un journal, un écrit quelconque ? Ce serait un devoir pourtant de poursuivre l'œuvre par tous les moyens. Il y en a d'autres peut-être que celui-là, et je ne les néglige pas, je vous les dirai plus tard. Quant à écrire, discuter, prêcher, je crois que la mission des gens de lettres de ce temps-ci est finie ou ajournée en France, et que les plus sincères sont les plus taciturnes[24].

La profonde déception à la fois politique et morale du moment remet en cause l'utilité même de la parole. Est-ce à dire que tout espoir est perdu ? George Sand garde, malgré tout, sa foi dans le progrès, et c'est au nom de cette foi qu'elle se choisit un lecteur idéal dont elle espère la compréhension, y compris celle du sens de ses « silences ». Elle s'adresse aux « cœurs amis » (II, 304), interpellés de mille manières en vue d'éveiller, de renforcer en eux le sentiment de la solidarité :

> Écoutez ; ma vie, c'est la vôtre ; car, vous qui me lisez, vous n'êtes point lancés dans le fracas des intérêts de ce monde, autrement vous me repousseriez avec ennui. Vous êtes des rêveurs comme moi. Dès lors tout ce qui m'arrête en mon chemin vous a arrêtés aussi. (I, 27)

Il ne s'agit pas de convaincre de leur tort ceux qui lui sont hostiles. « J'écris pour ceux dont la sympathie naturelle, fondée sur une conformité d'instincts, m'ouvre le cœur et m'assure la confiance. C'est à ceux-là seulement que je peux faire quelque bien. » (II, 95)

Être utile, soulever dans l'esprit des lecteurs des « réflexions générales bonnes à faire, et des questions toujours nécessaire à

[24] *Corr.*, t. IX, p. 243. Propos donnant à réfléchir sur le soi-disant aveuglement de Sand devant la réalité.

examiner »[25], tel est le but de l'auteur qui considère son ouvrage comme le « testament de [son] cœur et de [sa] pensée »[26]. Tout doit être au service de la connaissance de soi – pour elle aussi bien que pour ses lecteurs : voir clair dans sa propre vie, en saisir l'essentiel – tout ce qui touche à la vie des autres – et, pour cette raison, en écarter tout ce qui n'est que pur accident de la vie individuelle. La stratégie du silence fait partie de cette conception.

George Sand savait bien que sa situation de femme célèbre lui rendait encore plus délicate la tâche de révéler certains aspects de sa vie privée[27]. Son silence fut aussi « autodéfense », refus de donner satisfaction aux attentes d'un public qu'elle ne pouvait estimer. Pourtant, à propos du passé de sa mère, elle devait en révéler bien des aspects peu « avantageux » aux yeux du public, non sans avoir tenté de la réhabiliter en tant que victime d'une société hypocrite et injuste. Le principe de solidarité continuait de jouer en faveur à la fois de la mère et de toutes celles qui souffraient des pesanteurs de la condition féminine :

> J'ai tracé fidèlement son caractère, j'en ai montré le côté grand et le côté faible. Il n'y a à voir en elle qu'un exemple de la fatalité produite bien moins par l'organisation de l'individu que par les influences de l'ordre social : la réhabilitation refusée à l'être qui s'en montre digne ; le désespoir et l'indignation de cet être généreux, réduit à douter de tout et à ne pouvoir plus se gouverner lui-même.
> Cela seul était utile à dire. (II, 16-17)

Notons cependant que, malgré l'absolution et l'hommage rendu à la mère (placée d'ailleurs sous un éclairage bien romantique), le réflexe d'autodéfense joue encore son rôle : l'histoire du père (jeune homme bien né, séduisant, généreux, soldat courageux, bon fils, bon mari et père de famille exemplaire) occupe une place incomparablement plus grande dans l'autobiographie. Aussi Sophie-Victoire risque-t-elle de rester dans la mémoire de plus d'un lecteur une figure d'intruse qui

[25] Lettre à R. Vallet de Villeneuve, [6 janvier 1848], *Corr*., t. VIII, p. 238.
[26] À É. Chatiron, [14 décembre 1854], *Corr*., t. XII, p. 687.
[27] Pour le savoir, elle n'avait pas besoin de connaître l'article déjà cité de Charles de Mazade qui estimait qu'un « récit circonstancié et complet de tout ce qui a pu remplir sa vie lui était interdit. »

donne à sa fille plus de chagrin que de bonheur.

Quoi qu'il en soit, la façon de camper ce portrait témoigne de la complexité douloureuse de leurs liens affectifs, d'où la perplexité de l'autobiographe au moment de la publication de l'œuvre en feuilleton :

> La chose que je redoute le plus, c'est ce qui concerne ma mère.
> Prise à de certaines époques de sa vie, sa conduite avec moi est cruelle, considérée comme conséquence de ses souffrances, de sa vie antérieure, de son éducation, elle est excusable. Et d'ailleurs d'autres phases de mon récit la montrent sous le jour de ses bonnes qualités. Je ne vois donc pas le moyen d'être parfaitement juste et vrai envers elle, si on ne lit de son histoire mêlée à la mienne que des fragments épars. Parfois un résumé antérieur serait nécessaire, et quelle main comblera les lacunes qu'on voudra faire à ma narration ? Je n'en souffrirai pas d'autre que la mienne[28].

Ces inquiétudes entrent cependant dans une réflexion d'ordre plus général, à l'occasion de la publication en feuilleton :

> Le public ne sait pas du tout qu'on ne lui donne pas tout dans *la Presse.* Certaines lacunes adroitement masquées peuvent le tromper. Dès lors il s'étonnera de certaines omissions et de certaines enjambées et croira que je recule devant mon propre récit, là où je ne veux pas et ne dois pas reculer[29].

Cette prise de conscience toujours plus nette de la nature continue de l'autobiographie, de l'importance de l'ensemble auquel la pratique de l'extrait peut nuire jusqu'à en défigurer le sens, est bien la preuve que l'auteur a reconnu du même coup les risques du silence dans sa stratégie narrative. Le silence est une arme de défense et de protection face à la curiosité souvent malsaine du public. Dans une lettre à Buloz, au sujet d'*Elle et lui*, Sand écrivait :

> J'ai excusé les fautes, j'ai grandi les caractères, j'ai *tu* les misères réelles. C'est comme cela qu'il faut écrire certaines histoires et c'est comme cela que, par égard pour tant d'autres, j'ai écrit, mon cher

[28] Lettre à É. Aucante, [1er avril 1854], *Corr.*, t. XII, p. 378.
[29] Lettre à H. Plon, [20 juin 1855], *Corr.*, t. XIII, p. 200. À propos des mutilations du texte, voir Béatrice DIDIER, « Correspondance et autobiographie », *loc. cit.*, p. 386.

> Buloz, *l'histoire de ma vie.* Ce n'est pas là *mentir,* c'est pardonner. J'ai des montagnes de preuves, et, en somme, ce n'est pas là que j'ai puisé mes jugements. C'est dans mon cœur plein *d'oubli* pour les travers et les faiblesses que j'ai vues[30].

Ces commentaires mettent en relief l'interprétation bien sandienne du silence : il est indulgence et pardon, ce qui n'a rien à voir avec l'oubli proprement dit[31]. On devine que, dans l'esprit de Sand, l'oubli est aussi une sorte de purgatoire (le temps laissé au travail du pardon) à la fois pour l'autre et pour elle-même[32].

Quant aux personnes dont elle parle peu ou pas du tout, elle justifie sa position à leur égard par deux raisons : les limites imposées par l'éditeur[33] et « de vives appréhensions » exprimées par certains sur la part qu'elle entendait leur accorder dans ses mémoires. Dans ce dernier cas de figure, le silence n'est pas exempt d'une pointe d'amertume, comme il ressort du passage suivant :

> À ces personnes-là, je n'avais qu'une réponse à faire, qui était de leur promettre de ne leur assigner aucune part, bonne ou mauvaise, petite ou grande, dans mes souvenirs. Du moment qu'elles doutaient de mon discernement et de mon savoir-vivre dans un ouvrage tel que celui-ci, je ne devais pas songer à leur donner confiance en mon caractère d'écrivain, mais bien à les rassurer d'une manière spontanée et absolue par la promesse de mon silence. (II, 291)

Quand on sait les circonstances de la rédaction d'*Histoire de ma vie* – le désastreux mariage de Solange en 1847, la discorde qui règne entre la mère et la fille, la rupture avec Chopin, les dramatiques conséquences de Juin 1848 – on comprend mieux pourquoi elle sent le

[30] [4 mars 1859], *Corr.*, t. XV, p. 344.

[31] Sa réponse aux reproches de n'avoir pas dit la « vérité tout entière » sur le compte de certaines personnes : « Étrange tort que le mien ! Étrange mensonge que le silence du pardon ou de l'oubli **!** », lettre à A. Planche, 16 novembre 1858, *Corr.*, t. XV, p. 102-103.

[32] Pour un bel exemple de cette fonction de l'oubli, voir *OA*, t. II, p. 289, sur ses relations avec Charles Didier.

[33] Sand invoque ce motif à propos de Lamennais et de Leroux, ainsi que de « diverses sommités intellectuelles » et d'« illustres amis » qu'elle a abordés, (*OA*, t. II, p. 349, 391 et 437). Sur le problème du calibrage, voir Béatrice DIDIER, « Correspondance et autobiographie », *loc. cit.*, t. I, pp. 373-374.

besoin de se tourner vers le passé. Désireuse de fuir une réalité affligeante, elle veut créer, par la vertu de l'écriture, un monde qui ignore les rancunes et la mauvaise humeur.

Faute de pouvoir passer en revue toutes les variétés du silence, retenons-en celle qui, sans être des plus fréquentes, est l'une des plus significatives : le silence qui enveloppe quelque expérience douloureuse de la vie :

> Durant les années dont je viens d'esquisser les principales émotions, j'avais renfermé dans mon sein d'autres douleurs encore plus poignantes dont, à supposer que je pusse parler, la révélation ne serait d'aucune utilité dans ce livre. [...] J'ai raconté ou fait pressentir de mon existence tout ce qui y est entré par ma volonté, ou tout ce qui s'y est trouvé attiré par mes instincts. J'ai dit comment j'avais traversé et subi les diverses fatalités de ma propre organisation. C'est tout ce que je voulais et devais dire. Quant aux mortels chagrins que la fatalité des autres organisations fit peser sur moi, ceci est l'histoire du secret martyre que nous subissons tous, soit dans la vie publique, soit dans la vie privée, et que nous devons subir en silence.
> Les choses que je ne dis pas sont donc celles que je ne puis excuser, parce que je ne peux pas encore me les expliquer à moi-même. (II, 452-453)

Discrétion cette fois absolue ; Sand ne nomme pas sa fille, son discours est moins qu'allusif[34].

Quant à la révolution de Février, son silence n'est certes pas absolu : la révolution elle-même, et surtout ses conséquences sur sa vision des choses, la déception qui a suivi le grand espoir sont en effet vigoureusement évoquées (**I,** 465-466). C'est comme une ligne de démarcation, une étape décisive dans la vie individuelle et collective, qui acquiert du même coup une place de choix dans l'autobiographie. Le silence sur les événements eux-mêmes, ce « blanc » voyant n'en met que davantage en relief leur importance. Là encore, la correspondance nous permet de mieux percevoir l'arrière-plan à la fois psychologique et social du problème :

[34] À rapprocher de la manière dont elle mentionne sa rupture d'avec Chopin (*OA*, t. II, p. 448).

> Aujourd'hui on ne vit plus en France, on est comme frappé de stupeur au bord d'un abîme, sans pouvoir faire un mouvement pour le fuir. [...] La douleur rend muet, l'indignation serait la seule corde vivante du cœur, mais la presse est bâillonnée, et je n'ai pas l'art de ne dire que la moitié de mon sentiment. Mon silence m'a bien été reproché depuis un an. Mais il ne dépend pas de moi de le rompre. [...] Le chagrin me serre le cœur quand je touche à une plume[35].

Un an plus tard, elle parle du recul nécessaire pour comprendre le pourquoi des événements sans être aveuglé par quelque parti pris :

> Il est bien certain pour moi que toute ma vie ne tiendra pas dans ces 10 volumes, et je ne veux pas être forcée de l'y faire entrer, car, de ce qui s'est passé depuis février, je ne veux rien dire dans ce moment-ci. Ce n'est que dans 10 ou 20 ans que je pourrai raconter ce que j'ai vu et senti. [...] Ces choses jugées de près ne me conviennent pas à dire. Je ne les dirais pas avec franchise sans y mettre de la passion. Si ma passion persiste dans 10 ou 20 ans, j'aurai diablement raison, sinon j'aurai bien fait de me taire[36].

Résumons. Parler de soi n'est pas pour Sand une affaire personnelle, c'est plutôt un devoir dans la mesure où cela peut être utile aux contemporains et à la postérité[37]. Conception qui n'est pas étrangère, comme on l'a vu, à la stratégie du silence : il ne faut parler que de ce qui peut avoir une portée générale.

Les doutes de Sand concernant la survie de son œuvre sont bien

---

[35] Lettre à G. Mazzini, [4 août 1849], *Corr*., t. IX, p. 242-243.

[36] Lettre à P.-J. Hetzel, 1er août [1850], *Corr*., t. IX, p. 644-645. Sainte-Beuve, lui, semble avoir deviné quelque chose de profond derrière le silence sandien : « à ceux qui m'interrogent sur ce que je pense à mon tour sur l'auteur des éloquents *Mémoires*, je réponds : Vous la connaissez par là comme par tant d'autres endroits de ses écrits, mais vous ne la connaissez encore qu'à demi : il y a des parties plus profondes, plus vives qu'elle a raison, au moins maintenant, de ne pas dire et seulement indiquer [...]. Elle a pu et dû se tromper quelquefois et avec violence, mais toujours avec sincérité. Personne n'a joué plus franc qu'elle à ce jeu si périlleux de la vie. » Lettre à G. Sand, 10 août 1855, citée par Georges LUBIN, *Corr*., t. XIII, p. 293. À ce sujet, voir Béatrice DIDIER, « Correspondance et autobiographie », *loc. cit*., p. 381.

[37] Puisque la prise de parole est affirmation de soi et manifestation d'une volonté d'exister, l'autobiographe invite, voire exhorte ses lecteurs, qu'elle espère trouver surtout dans le peuple, à écrire leur histoire. Voir *OA*, t. I, pp. 28-29.

connus. N'a-t-elle pas écrit à Flaubert qu'après cinquante ans elle serait probablement « parfaitement oubliée et peut-être durement méconnue »[38] ? Il n'en est que plus frappant de voir qu'elle a conçu, à un moment donné, après révision de son texte en vue d'une nouvelle édition, une opinion toute différente quant à l'avenir de son auto-biographie (qui n'est pas sans rappeler le cas de Stendhal). Écrivant au courant de la plume à l'éditeur Michel Lévy, ne pressentait-elle pas l'avènement futur d'un autre public, plus sensible et mieux préparé à comprendre l'originalité de son œuvre ?

> Enfin, cher ami, je vous envoie les dix volumes revus avec le plus grand soin. [...] Je pensais avoir des changements à y faire, je n'en ai trouvé aucun en dehors des fautes typographiques. Ce que je pensais au temps où j'ai écrit ces mémoires, je le pense encore et je le pense de la même manière. Cet ouvrage qui n'a pas eu, je crois, un grand succès de vente, et que la presse a plus abîmé qu'elle ne l'a encouragé, aura plus de succès par la suite des temps, quand je n'y serai plus. En le relisant j'ai acquis la certitude qu'il touche juste, en plusieurs endroits, les problèmes de la vie individuelle dans ses rapports avec la vie générale.[39]

[38] Lettre du 8 décembre 1872, *Corr.*, t. XXIII, p. 332.
[39] Lettre du [24 novembre 1874], *Corr.*, t. XXIV, p. 134-135.

La préface sandienne

Le 19e siècle littéraire, plein de mutations et de révolutions en tout genre, se caractérise aussi – et pour cause – par une activité critique peut-être sans précédent dont George Sand (comme presque tous les grands et moins grands créateurs de l'époque) a largement pris sa part, notamment par ses préfaces. Sa production dans ce domaine est impressionnante : une quarantaine de préfaces originales, autant de préfaces (ou notices) ultérieures ou tardives pour ses œuvres narratives, trois préfaces générales pour l'édition de ses œuvres complètes, dix-huit préfaces de théâtre, une quarantaine d'allographes, écrites tantôt sur demande, tantôt par amitié ou par solidarité[1].

L'opinion de la romancière sur la préface (comme son attitude de préfacier) ne diffère finalement guère de celle, généralement répandue et maintes fois exprimée à l'époque romantique. Elle ne cesse de médire du genre, tout en continuant à le pratiquer, même à l'époque où la préface commence à disparaître ou se faire rare. À ses yeux, la préface continue de passer pour un moyen de communication efficace

[1] Dans l'étude des préfaces, Françoise van ROSSUM-GUYON, avec son équipe à Amsterdam, a joué un rôle de pionnier : voir « Les Enjeux d'*Indiana* I. Métadiscours et réception critique », in *Recherches nouvelles*, éd. F. van ROSSUM-GUYON, Groningue, C.R.I.N., 6-7, 1983 ; Bea IKELAAR-DESCAMPS, « Les préfaces de George Sand. Fonctions et évolution », *ibid.* ; F. van ROSSUM-GUYON, « À propos d'*Indiana* : la préface de 1832. Problèmes du métadiscours », in *George Sand*, Colloque de Cerisy, éd. Simone VIERNE, C.D.U./SEDES, 1983. Voir également : René BOURGEOIS, « L'art de la préface chez George Sand : un jeu de reflets », in *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, éd. Elio MOSELE, Genève, Slatkine, 1994, t. II ; Catherine MASSON, « Les Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, vol. 22, 2003 ; Claire BAREL-MOISAN, « Pour une poétique de l'adresse au lecteur dans les préfaces et les fictions sandiennes », in *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, éd. Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI, Presses Univ. de Caen, 2006 ; Damien ZANONE, « La scène des préfaces : George Sand et l'inspiration », *ibid*.

dans la diffusion de ses idées, pour éclairer ses intentions et orienter le lecteur vers la bonne interprétation de l'œuvre.

Sand, on le sait, ne cesse de répéter que la théorie, les écoles ne l'ont jamais intéressée. Ces déclarations d'indifférence – même si elles révèlent quelque chose d'important et de caractéristique de l'écrivain et deviennent par là, en fin de compte, une sorte de conception de roman –, ont cela de commun avec la plupart des déclarations d'auteur que le plus souvent elles ne montrent un coin de la vérité que pour mieux garder le secret sur le reste. Si les préfaces de Sand, du moins au premier abord, semblent vouloir éviter toute systématisation, elles nous montrent cependant un auteur qui revendique le droit de l'artiste à la liberté absolue en matière d'art comme le droit de chacun à la liberté tout court. On y trouve, depuis les premiers textes jusqu'aux derniers, des réflexions plus ou moins approfondies sur la littérature en général, sur la finalité du roman en particulier, sur le rôle, les possibilités et les devoirs de l'artiste dans la cité. Ces questions sont traitées tantôt avec sérieux et gravité, tantôt avec humour et enjouement. Quoi qu'il en soit, les interrogations de Sand concernent grosso modo les mêmes problèmes auxquels ses contemporains, Vigny, Hugo ou Balzac, chacun à sa manière, ont essayé de trouver réponse : art et vérité, vérité et vraisemblance, le beau et le réel, le vrai et le bien, le bien et le mal. Il va sans dire que les questions ainsi posées dans les préfaces, qu'elles reçoivent ou non une réponse, familiarisent le lecteur avec la pensée de l'auteur ou, pour mieux dire, avec les tâtonnements, la transformation progressive ou même, plus d'une fois, les subites métamorphoses de cette pensée qui aboutira finalement aux affirmations, à la solide conviction de la maturité.

George Sand appartient à ce que Paul Bénichou appelle le « temps des prophètes » et dont l'un des lieux d'expression est précisément la préface, ce discours de maîtrise qui proclame si souvent la toute-puissance des Idées et de la Parole, le pouvoir de l'art sur le réel ; discours caractéristique du romantisme social, largement ouvert à toute discussion concernant la destinée humaine et l'avenir. Le refus de tout dogme (terme dont Sand se sert si souvent) en matière d'esthétique ou de politique, le refus d'être enrégimenté, ne pourrait en aucun cas être qualifié de faiblesse et encore moins de lâcheté ; il

n'est autre chose que l'essence même du romantisme, la fidélité au principe de la liberté qui, selon les espérances de toute une génération, aurait dû animer la société nouvelle[2].

Les préfaces des œuvres narratives

Jacques Noiray, dans l'introduction de son anthologie, avance une idée qui, au fond, est valable aussi pour la préface sandienne, malgré certaines spécificités de celle-ci :

> [...] les préfaces de roman sont, dans l'immense corpus des écrits paratextuels produits au XIX^e^ siècle, les plus intéressantes : elles sont chargées de défendre et de promouvoir un genre encore instable, une figure d'auteur encore discutée. Leur force de réflexion et d'expression vient souvent de cette nécessité.[3]

Pour l'auteur d'*Indiana*, écrire une préface est encore une obligation pénible, imposée par l'éditeur. « J'ai sué sang et eau, écrit-il à une amie, en mai 1832, pour lui faire une préface philosophique et morale, cela lui va [au roman] comme des manchettes à une vache »[4]. Ailleurs, la romancière parle de la préface comme d'un « moyen puéril »[5] et trouve « d'assez mauvais goût d'expliquer au lecteur ce qu'on a voulu faire »[6]. Les remarques métapréfacielles de Sand, à de rares exceptions près, sont dépréciatives et autocritiques. Fait partie des exceptions la préface des *Lettres d'un voyageur* (1842) où elle fait une

---

[2] Cf. Paul BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988, pp. 531-532.

[3] *Préfaces des romans français du XIX^e^ siècle*, L.G.F., « Le Livre de Poche Classique » (n^o^ 21034), 2007, p. 6.

[4] À Laure Decerfz, *Corr.*, t. II, p. 78.

[5] Préface d'*Indiana* (1842).

[6] Préface aux *Romans et nouvelles* (*RDM*, 1^er^ avril 1834). Cette préface est aussi connue comme celle du *Secrétaire intime*. La raison en est que l'édition en deux volumes (*Romans et nouvelles*, RDM/ V. Magen, 1834), où elle fut publiée, contient aussi *Le Secrétaire intime*. Le texte fut repris, sous le titre d'*À propos de* Lélia *et de* Valentine, dans *QAL* (Calmann Lévy, 1878 ; rééd. : *QAL*, par Henriette BESSIS et Janis GLASGOW, Des femmes, 1991). Bien plus tard, en cherchant à expliquer l'insuccès de l'*Éducation sentimentale*, elle exposera une conviction toute différente à Flaubert (lettre du 12 et 15 janvier 1876, *Corr*., t. XXIV).

intéressante remarque sur ce qui serait, à ses yeux, « la plus explicite préface, la plus claire exposition » d'une œuvre[7].

En tout cas, on observe chez elle une distance critique qui peut tourner au rejet pur et simple des usages que l'on fait de la préface, signe d'une prise de conscience d'auteur pour José-Luis Diaz[8]. Dans la préface, par exemple, de *Lucrezia Floriani* (1846), Sand, en citant un peu librement Boileau (Satire IX), déclare que « le temps n'est plus où

> ... À genoux dans une humble préface,
> Un auteur au public semblait demander grâce –

pour ajouter sur un ton enjoué :

> On s'est beaucoup corrigé de cette fausse modestie depuis que Boileau l'a signalée au mépris des grands hommes. Aujourd'hui, on procède tout à fait cavalièrement, et si l'on fait une préface, on y prouve au lecteur consterné qu'il doit lire chapeau bas, admirer et se taire.
> On fait fort bien d'agir ainsi avec toi, lecteur bénévole, puisque cela réussit. Tu n'en es pas moins satisfait, parce que tu sais fort bien que l'auteur n'est pas si mauvaise tête qu'il veut bien paraître, que c'est un genre, une mode, une manière de porter le costume de son rôle, et qu'au fond, il va te donner ce qu'il a de plus fort et te servir selon ton goût.

Cette préface est un exemple de ce que Daniel Sangsue appelle préface parodique, plutôt rare au 19e siècle[9]. En effet, on peut y repérer certaines démarches qui caractériseraient ce type particulier du genre : se jouer des procédés traditionnels, se moquer gentiment du lecteur, s'en prendre à ses attentes et habitudes de lectures. Le préfacier s'adresse, par exemple, ainsi au lecteur :

> [...] tu as souvent fort mauvais goût, mon bon lecteur. Depuis que tu n'es plus Français, tu aimes tout ce qui est contraire à l'esprit français, à la logique française, aux vieilles habitudes de la langue et de la déduction claire et simple des faits et des caractères. Il faut, pour te

[7] Voir aussi la préface d'*Evenor et Leucippe* (1855) qui avance quelques idées, assez sommaires du reste, sur la préface « idéale ». À rapprocher des conseils qu'elle donne à un jeune écrivain (lettre du 14 novembre 1835 ; *Corr*., t. III, pp. 130-131).
[8] « Préfaces 1830 : entre aversion, principe de plaisir et *happening* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 295, 3/2009, pp. 37-54.
[9] « Préfaces parodiques », *ibid*., pp. 19-35. Aucune préface de Sand n'est citée.

> plaire, qu'un auteur soit à la fois aussi dramatique que Shakspeare, aussi romantique que Byron, aussi fantastique qu'Hoffmann, aussi effrayant que Lewis et Anne Radcliffe, aussi héroïque que Calderon et tout le théâtre espagnol [...]
> Il est résulté de tes appétits désordonnés, que l'école du roman s'est précipitée dans un tissu d'horreurs, de meurtres, de trahisons, de surprises, de terreurs, de passions bizarres, d'événements stupéfiants. [...]
> Voilà donc ce que l'on fait pour te plaire, et si tu as reçu quelques soufflets pour la forme, c'était une manière de fixer ton attention, afin de te combler ensuite des satisfactions auxquelles tu aspires.

L'auteur-préfacier continue sur ce même ton, pour dire à la fin qu'il va procéder tout autrement :

> je te préviens que je retrancherai du récit que je vais avoir l'honneur de te présenter, l'élément principal, l'épice la plus forte qui ait cours sur la place : c'est-à-dire l'imprévu, la surprise.

Notons que malgré la présence de l'humour et le ton enjoué qui animent d'autres préfaces (et surtout des discours métaromanesques, intégrés dans le texte des romans), le discours préfaciel de Sand, auteur engagé et militant, est d'habitude un discours sérieux.

Si, dans certaines circonstances particulières, pour se défendre contre les attaques acharnées et grossières de la critique et surtout pour défendre ses idées, comme après la publication de la première *Lélia* ou d'*Elle et lui*, c'est elle qui prend l'initiative d'écrire une préface (en 1834, aux *Romans et nouvelles*, en 1859, à *Jean de la Roche*), c'est parce qu'elle trouve qu'« une réponse publique est devenue nécessaire »[10]. Celle des *Romans et nouvelles* est donc une importante préface polémique, premier bilan de son œuvre, où perce déjà la silhouette de la future combattante, telle qu'elle apparaîtra, tout armée, dans la seconde préface d'*Indiana*. On peut penser aussi à celle de la seconde *Lélia*, véritable confession d'une enfant du siècle, fraîchement convertie à des idées plus confiantes mais ne reniant en rien ses sentiments d'autrefois. Cette attitude ne changera pas : chaque fois qu'il s'agit de convictions politiques ou sociales, Sand utilise la préface comme moyen de défense et de persuasion, non moins utile que

[10] Préface des *Romans et nouvelles*.

tous les autres moyens dont elle pouvait disposer. Cet aspect de la pratique sandienne illustre bien dans quelle mesure la préface est effectivement une œuvre de circonstance et par définition engagée. Dans le corpus sandien, il n'est pas difficile de trouver plusieurs autres variantes, témoignant de cet aspect combatif de la préface. Les romans champêtres, qui se veulent apolitiques, cessent de l'être à la lumière de leurs préfaces, textes fortement marqués par les engagements politiques et sociaux de l'auteur. C'est que le préfacier prend en charge, plus qu'ailleurs, ce que l'auteur n'a pas voulu (ou pu) confier au narrateur.

Cela dit, dans la plupart des cas, Sand ne cesse pas d'exprimer ses doutes sur l'efficacité de la préface, voire sur son utilité proprement commerciale dans « l'affaire de la vente »[11]. Elle n'en écrira pas moins pour ses propres œuvres, comme pour celles des autres. Ce rapport ambivalent au genre n'a rien d'exceptionnel, et sa critique était au 19e siècle un préambule presque nécessaire à l'œuvre. C'est plutôt le refus d'en rédiger qui est significatif[12]. Notons à ce propos que la jeune Aurore Dudevant qui, en 1829, ne pouvait encore envisager de devenir un jour écrivain, était déjà très consciente de la nécessité des préfaces. En rédigeant son *Voyage en Auvergne*, un de ses premiers essais littéraires, elle a noté : « Ferai-je une préface ? Oui. Il en faut une. C'est indispensable et je veux un ouvrage complet. »[13]

Si George Sand ne suit pas l'exemple de Balzac, qui a supprimé ses préfaces antérieures au profit de l'*Avant-propos* de la *Comédie humaine*, elle ne ressent pas moins le besoin d'introduire les différentes éditions de ses *Œuvres complètes* par une préface générale (1842, 1851, 1875). Malgré ses rapports ambigus au genre, rien ne montre mieux l'importance qu'elle lui accorde (et le souci qu'elle a mis à trouver la meilleure formule pour dire ce qu'elle avait à dire) que les préfaces successives à *Indiana* (1832, 1842, 1852) ou les trois versions, avant la définitive, de la *Préface générale* de 1842, pour

[11] Lettre à Hetzel, octobre 1853. *Corr*., t. XII, p. 137.
[12] Cf. Claude DUCHET, « L'Illusion historique. L'enseignement des préfaces », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1975, pp. 245-267.
[13] *OA*, t. II, p. 507.

l'édition Perrotin de ses *Œuvres*[14]. Cette première préface générale devait avoir une importance particulière pour Sand, car il est extrêmement rare qu'elle reconnaisse quelque qualité ou efficacité à une préface, et pourtant c'est ce qu'elle admet en avril 1851, quand elle demande à Hetzel de réimprimer cette « très bonne » préface[15]. Ce qui donne un intérêt particulier à ce texte, c'est qu'il s'agit d'une préface prospectus. Sand se charge personnellement de la rédiger, car elle répugne aux abus du genre, exploité à seule fin de lancer une œuvre. Au lieu du « charlatanisme » pratiqué par les éditeurs, elle tient à dire elle-même ce qu'elle pense de la portée de ses romans. Si la rédaction auctoriale des prospectus n'était pas une pratique courante au 19e siècle, elle n'en existait pas moins. Ce qui était moins habituel, c'est que l'auteur en assumât la responsabilité[16]. Or, George Sand, en signant ce texte et en précisant les raisons qui l'ont poussée à agir ainsi, rompt ouvertement avec une convention. L'emploi de la première personne, à la place de la troisième, habituelle et canonique des prospectus, augmente l'effet de cette rupture. Aussi ce texte de 1842 offre-t-il un bel exemple illustrant la promotion du prospectus au rang de préface. Ses trois versions manuscrites, comme un certain nombre d'autres (celle de la préface de 1842 à *Indiana* ou celle de 1851 à la

[14] Cf. *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Debrecen, 1997, t. I, pp. 72-81 ; rééd. in George Sand, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Béatrice DIDIER, *George Sand avant* Indiana, vol. 1, Honoré Champion, 2008, pp. 29-41. (Les manuscrits se trouvent à la Bibliothèque de l'Institut : Lov. E. 830, fol. 160RV–161R ; Lov. E. 830, fol. 179–182RV et Lov. E. 830, fol. 173–177R.)

[15] Lettre du 13 (?) avril 1851, *Corr*., t. X, p. 205. Elle n'a pas été réimprimée dans les *Œuvres illustrées*. Il s'agit là d'une espèce d'*art poétique*, qui s'esquisse d'ailleurs dès 1834, dès la préface aux *Romans et nouvelles* (*À propos de* Lélia *et de* Valentine), avec ses vues sur le devoir de l'artiste, sommé de dire ce qu'il pense de la vérité sociale.

[16] Le prospectus des *Œuvres complètes* de Sand (éd. Bonnaire, 1836) nous semble être, par contre, un exemple de rédaction éditoriale. En 1875, en préparant une nouvelle édition des *Œuvres complètes*, Lovenjoul demande à Sand si elle n'a pas un exemplaire de ce prospectus car il pourrait servir éventuellement de préface générale comme celui de l'édition Perrotin. Réponse de Sand, sur la marge : « Je n'en ai pas et ce n'est pas de moi. » (Lov. G 1109, fol. 37). Même si elle n'est pas l'auteur du texte, il n'est pas exclu qu'elle en soit, du moins en partie, l'inspiratrice. Pour le texte de ce prospectus, voir *Corr*., t. III, hors-texte, 11-13. Sur l'usage du prospectus, voir Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuil, 1987, pp. 99-104.

Mare au Diable[17]), témoignent d'une préoccupation plutôt rare chez l'auteur, qui corrige en revanche plus ou moins abondamment ses manuscrits et surtout les épreuves. Mais cette fois, il s'agit d'un texte doublement important. Sur le plan idéologique d'abord, au point de vue de l'enjeu ensuite : elle n'a pas à préfacer un seul ouvrage mais à proposer une vue d'ensemble de l'univers beaucoup plus vaste de son œuvre, à initier le lecteur à cet univers, tout en l'orientant dans sa lecture. Considérée sous cet angle, toute préface est un lieu de rencontre et de communication avec l'Autre, un dialogue permanent avec le lecteur qui est « en prise directe sur la formation et la transmission de l'idéologie » (Henri Mitterand)[18]. On voit plus d'une fois George Sand se démarquer du didactisme intolérant qui veut conclure ou prouver quoi que ce soit par la fiction, comme en témoignent les notices qu'elle a respectivement rédigées pour la *Mare au Diable* (« tout ce que l'artiste peut espérer de mieux, c'est d'engager ceux qui ont des yeux à regarder aussi ») et pour *Lucrezia Floriani* (« tout l'office de l'écrivain consiste à vous faire réfléchir »)[19].

L'articulation rhétorique des préfaces est en général remarquable[20]. Un exemple de source d'effets bien exploitée : la clôture forte, expression de l'attitude caractéristique de l'auteur-préfacier, de l'artiste-prophète, incarnation du pouvoir spirituel des temps modernes. C'est cette qualité de l'écriture sandienne – sa force argumentative – qui est avant tout soulignée par Taine. Ses remarques sur la romancière idéaliste, qui suit toujours la « grande ligne poétique de la passion » qu'elle plaide et dont l'éloquence « n'est jamais déplacée, car elle est

[17] Pour la version de celle-ci, voir *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, pp. 160-163.
[18] « La préface et ses lois : avant-propos romatiques », in *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p. 23. Je me permets de renvoyer à ce sujet à ma communication présentée en 1994 à Oslo. Voir *infra*, la Bibliographie.
[19] Voir aussi, entre autres, la préface d'*Indiana* (1832), la notice de *Teverino* (1852) ou l'avant-propos de *Cadio* (1867). C'est l'idée de l'impartialité qui explique le choix de la forme dialoguée pour *Cadio*, « la seule qui mette à couvert la personnalité de l'auteur. Il n'a pas à conclure, il n'impose pas son opinion » (lettre à Buloz, 22 janvier 1867, *Corr*., t. XX, p. 416).
[20] Le discours préfaciel est caractérisé, dit Genette, de retenir le lecteur « par un appareil typiquement rhétorique de persuasion », *op. cit.*, 184.

le ton propre d'un artiste qui agite des thèses », s'appliquent peut-être davantage au préfacier :

> Nulle part on ne rencontre un pareil courant, des plaidoyers plus persuasifs, des dialogues mieux suivis, des discussions si entraînantes [...], des crescendos de passion et de logique où le souffle oratoire et enthousiaste ne faiblit pas un seul instant.[21]

En 1875, Sand accepte encore de « se ranger à l'usage » pour rédiger une nouvelle préface générale à une édition (jamais réalisée) de ses œuvres complètes[22]. S'agirait-il d'une simple obéissance à la convention ? Certainement pas. Les possibilités génériques de la préface offraient à l'écrivain un espace particulier à exploiter, un lieu spécifique de communication avec le public. Ce n'est pas un hasard si, pour atteindre un public aussi large que possible, elle opte plus d'une fois pour la publication préoriginale et séparée de certaines préfaces. Lorsque le roman paraît d'abord en feuilleton, la préface y figure en général ; c'est plutôt son absence qui est exceptionnelle[23].

Selon Gérard Genette « le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre » : si l'on sait changer de nom, on sait déjà écrire[24]. Le pseudonyme pour Sand est beaucoup plus qu'un simple masque pour défier le public : il est à l'origine d'une seconde existence, à la fois littéraire et privée, qu'elle s'est créée progressivement mais assez vite, une existence plus heureuse et surtout plus libre. On sait l'importance de l'effet-pseudonyme dès la réception de son premier roman[25] et quant aux conséquences profon-

[21] Hippolyte TAINE, « George Sand », in *Derniers essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1909, p. 232 et 235.
[22] Cette préface ne fut publiée que bien après la disparition de l'auteur (*La Revue de Paris*, 15 janvier 1896). Rééditions : *Préfaces de George Sand*, éd. A. SZABÓ, éd. citée, t. I, pp. 277-280 ; George Sand, *Œuvres complètes*, sous la dir. de B. DIDIER, éd. citée, vol. 1, pp. 51-55.
[23] Voir, *infra*, « George Sand et la presse à la lumière des préfaces ».
[24] *Seuils*, éd. citée, p. 53. Au sujet de la problématique du pseudonyme et de l'identité chez Sand, voir, entre autres, l'ouvrage de synthèse de Martine REID, *Signer Sand. L'Œuvre et le nom* (Belin, 2003, 236 p.) et Pierre LAFORGUE, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand* (Klincksieck, 2003, 180 p.).
[25] Voir F. van ROSSUM-GUYON, « Les enjeux d'Indiana... », *loc. cit.*

dément intériorisées du pseudonymat, on les voit percer tout au long de sa carrière, pour marquer ses écrits d'une empreinte à la fois personnelle et pour ainsi dire « universalisante »[26]. Christine Planté interprète aussi « la mise au masculin de la fonction d'écrivain par George Sand, non comme un mouvement de rivalité avec l'homme ou de reniement de soi, mais comme une aspiration à l'universel »[27]. Cela n'empêche, bien au contraire, que les deux rôles distincts de la préface, celui de l'auteur et celui du préfacier, se trouvent par ce fait dédoublés chez elle pour donner plus d'une fois à son discours un caractère dichotomique, accusant des valeurs soi-disant masculines et féminines, admises comme telles à l'époque. Le va-et-vient continuel entre les diverses instances, avec les fonctions qu'on connaît, est caractéristique de tout discours préfaciel mais, par ses changements de rôle plus variés, le discours sandien se trouve investi d'une particularité qui n'est pas sans influer sur l'image que la romancière se crée d'elle-même, comme sur toute la stratégie préfacielle.

Ainsi, les préfaces de Sand, outre leur intérêt historico-littéraire, ont une nature particulière, propre à leur auteur et à sa qualité de femme. La pratique de s'exprimer de préférence au masculin (non sans rapport avec son pseudonyme) est presque exclusive jusqu'au début des années 50[28]. C'est dans la préface générale de 1851 que

[26] Cf. Tivadar GORILOVICS, « Un regard d'homme. Le narrateur sandien », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. Jeanne GOLDIN, Montréal, « Paragraphe », 1996, p. 251. Un peu plus loin, à propos des *Lettres d'un voyageur* : « la jeune femme et le jeune auteur qu'elle était, cherchait à s'élever jusqu'à un point de vue ou un savoir supérieur qui lui permît de jeter un regard de philosophe à la fois sur elle-même et sur le monde et sur la vie » (p. 254). « Le rôle du narrateur est celui d'une instance suprême, c'est celui du juste » (p. 257). Au sujet du *juste*, voir les *Lettres d'un voyageur* (*OA*, t. II, p. 748) et la lettre du 24 septembre 1834, à Sainte-Beuve (*Corr*., t. II, p. 711). Rappelons aussi un passage d'*Histoire de ma vie*, relatif aux masques et aux jeux de rôle (*OA*., t. II, p. 299). Cette attitude d'élévation par rapport à l'univers représenté qu'on observe chez le narrateur sandien, se retrouve chez le préfacier aussi, instance suprême de la préface.

[27] « Mon pseudonyme et moi », in *George Sand. Une Correspondance*, éd. Nicole MOZET, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1994, p. 230.

[28] En 1837, par exemple, dans la préface-dédicace des *Maîtres mosaïstes*, en s'adressant au dédicataire qui n'est autre que son fils, elle va jusqu'à prendre le rôle du père, vieux et perclus de rhumatismes...

Sand s'exprime enfin au féminin (ouvertement et avec naturel), sans abandonner pour autant de manière définitive le masculin. On y observe un curieux dédoublement sexuel : l'apprenti romancier qu'elle était à ses débuts y est désigné par le masculin, alors que l'écrivain connu et reconnu s'exprime en sa qualité de femme. Les quelques formes féminines surgissent chaque fois qu'elle parle de ses convictions et de ses projets du moment. Le féminin désormais, sans être exclusif, loin s'en faut, devient plus fréquent : 13 cas sur 58 textes[29].

Le féminin n'est parfois qu'un simple signe grammatical renvoyant à la personne réelle, à sa qualité de mère ou d'amie (c'est le cas surtout des préfaces-dédicaces et des notices évoquant les circonstances de la rédaction), sans rapports manifestes avec sa condition proprement dite de femme écrivain. Dès qu'on examine cependant le contexte, on s'aperçoit que les occurrences les plus « innocentes » du féminin entrent dans un réseau de significations complexes, en rapport évident avec la nature de l'image de soi qui se dégage du texte, en rapport avec la façon dont l'auteur assume la responsabilité de ses œuvres. On voit se modifier cette image à la suite des expériences acquises et selon les conditions particulières (personnelles ou politiques) de la publication. Ce qui est cependant certain, c'est que l'affirmation de la présence personnelle – qu'elle soit sexualisée ou non – n'est pas sans rapport avec la chronologie : à mesure qu'on avance dans le temps, elle devient de plus en plus manifeste pour culminer en quelque sorte, rien de plus naturel, dans la préface-testament de 1875. On observe ce phénomène même dans les cas où grammaticalement rien ne signale le féminin, comme dans la préface des *Nouvelles* (1861) où – la première personne n'y figurant même pas – l'auteur est désigné par un « il » apparemment impersonnel mais où, dès le deuxième paragraphe, toute la réflexion tourne autour des difficultés auxquelles se heurte toute femme qui prend la plume, appelée d'abord *écrivain-femme*, puis tout simplement *écrivain*.

[29] Les notices suivantes : *André* (1851), *Horace* (1852), *Le Château des Désertes*, *L'Uscoque*, *Jean Ziska*, *Kourroglou* (1853), *Lélia*, *Consuelo* (1854), *Spiridion*, *Evenor et Leucippe* (1855) ; la préface-dédicace des *Maîtres sonneurs* (1853), la préface de *Légendes rustiques* (1858), la Préface générale (1875).

Si la préface est avant tout un discours sur la littérature, elle n'en est pas moins l'histoire d'une œuvre, en rapport avec l'histoire d'une vie, celle de l'auteur, avec ses joies, ses angoisses, ses préoccupations intellectuelles et ses soucis quotidiens parfois. Il suffit de lire la préface et la notice de la *Petite Fadette* (1848, 1851), celle de *Mauprat* (1851) ou du *Château des Désertes* (1853) pour voir combien les réflexions sur la littérature vont ensemble avec les réflexions sur la vie[30].

Pour ce qui est de la fonction à la fois polyvalente et performative de ce type de discours, on n'a que l'embarras du choix pour désigner la préface qui l'illustre le mieux. Ainsi la préface de 1832 d'*Indiana* offre tout un éventail de démarches canoniques qui sont là pour gagner la bienveillance ou la complicité du lecteur. Le préfacier fait tout son possible pour faire de l'auteur une personne dont le lecteur n'aurait aucune raison de se méfier. Cet auteur qui rappelle l'image beylienne du romancier-miroir, en remplissant « avec ponctualité » son « métier de conteur », est un simple « historien » qui « n'a presque rien créé », sinon un « récit fort simple » et « sans importance ». Il dénie d'avoir voulu écrire une œuvre philosophique ; il s'est borné à montrer les « teintes crues », les « effets tranchants » de la vérité. Présenté comme observateur et témoin, sans aucune qualité exceptionnelle, il partage le sort du lecteur : souffrant des plaies d'une « civilisation agonisante », il est, lui aussi, l'enfant du même temps « de ruine morale ». Jeune et timide, il ne prétend point instruire le lecteur. Le bonheur d'avoir produit quelque chose, son « naïf amour paternel » pour le livre, n'est pas pour autant caché : il apparaît cependant comme une faiblesse à la fois puérile et pardonnable, pour avoir voulu « emmailloter » une des « productions rachitiques » des « jours d'avortements littéraires ».

Nulle allusion explicite donc à la personne réelle qui fait ses premiers pas dans un métier considéré comme honteux pour une jeune femme bien née. L'emploi de la première personne du pluriel, qui occulte la différence, produit plutôt un effet de similitude et de solidarité : l'auteur et le lecteur ne peuvent être que fraternels. Une fois établis ces liens de parenté, le préfacier adopte un ton si l'on veut

[30] Il s'y dessine aussi une image d'auteur, qui ne correspond pas tout à fait à celle qu'on se fait d'après les documents réputés plus objectifs. Voir à ce propos, *infra*, « La préface-miroir ».

autoritaire, mais tempéré par toute une stratégie de précautions. Passant en revue les reproches possibles, d'ordre moral surtout, que le lecteur et/ou la critique pourraient faire à propos de la conduite de l'histoire, il laisse d'abord à l'auteur le soin de se défendre. Celui-ci, modeste à souhait, « s'abandonne tout entier à la critique », mais refuse l'accusation d'avoir voulu faire un « livre dangereux ». Toute l'argumentation de l'auteur-témoin repose sur l'intention de ne dire que ce qu'il a vu dans la réalité : « il ne s'est pas engagé à vous montrer la société vertueuse, mais nécessaire », puisque, « dans ces jours de décadence morale », « l'honneur est devenu difficile comme l'héroïsme ». Par cet appel à la vérité, il feint d'écarter toute responsabilité personnelle : l'auteur n'est qu'un miroir. Le préfacier reprend alors la parole pour interroger le lecteur : « Pensez-vous que cette vérité dégoûte les grandes âmes de l'honneur ? » En répondant lui-même : « Je pense le contraire », il abolit toute distance. C'est par ce brusque passage de « il » à « je » à un endroit stratégique du discours (la dernière phrase, laconique en plus), que s'effectue la prise en charge de responsabilité que le préfacier assume à la place de l'auteur : il se porte garant de sa vérité à la fois littéraire et morale. Bien que le préfacier semble vouloir minimiser la portée de son œuvre, par sa conclusion il défend avec vigueur une conviction : l'art « consiste à intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ram.ener, les malheureux qu'il veut guérir ». Malgré l'importance accordée dès cette époque au rôle moralisateur de la littérature, l'attachement au vrai l'emporte sur l'utilité proprement dite : « avant d'être moral » l'auteur « a voulu être vrai », convaincu qu'il était que « la moralité ressort des faits ». Même si le rapport du vrai et de l'utilité morale change progressivement, il est à remarquer que George Sand continue de refuser, dès cette première préface, la fausse morale, comme les facilités et exagérations d'un certain romantisme très à la mode à l'époque.

À mesure que l'on avance dans le temps, à partir surtout de 1839 et de la préface de la seconde *Lélia*, l'image plus ou moins effacée de l'auteur prend des contours : il se dit « mûri par la réflexion et par les

années », « guéri de la maladie du doute », chargé bientôt de tenir le rôle d'un écrivain investi d'une mission quasi religieuse[31].

Les réflexions sur les rapports entre l'individu et la société se multiplient jusqu'à la fin des années Quarante. Les modalités du discours préfaciel de cette période sont assez variées : textes discursifs, textes en partie narratifs ou dialogués comme l'avant-propos de *François le Champi* (1847)[32] ou la préface de la *Petite Fadette* (1848). Ce discours, par définition illocutoire, est celui d'un écrivain militant qui met en jeu toute sa force persuasive pour amener le lecteur à faire son possible pour essayer de changer le monde : il le pousse, comme dans la préface des *Lettres d'un voyageur* (1842), à se plaindre, à importuner le ciel de ses questions, car « Malheur aux résignés d'aujourd'hui ! Malheur à ceux qui acceptent l'injustice, l'erreur, l'ignorance, le sophisme et le doute avec un visage serein ! »

Si les préoccupations purement littéraires ne sont pas absentes de cette période, elles deviennent nettement plus fréquentes par la suite. L'éducation esthétique du lecteur tient une place privilégiée dans le programme pédagogique du préfacier. Il s'interroge à l'occasion sur le mystère de la création, les problèmes de la réception, l'émotion devant le papier « vierge ». Des réflexions sur la simplicité, « ce qu'il y a de plus grand à tenter, de plus difficile à atteindre »[33], face à tout ce qui est artificiel et exagéré, sont accompagnées le plus souvent de remarques critiques, sérieuses ou pleines d'humour, sur la littérature noire ou frénétique[34]. Ailleurs, Sand s'interroge sur le rapport entre la

[31] Cf. Françoise van ROSSUM-GUYON, « Les Enjeux d'*Indiana* I. Métadiscours et réception critique », *loc. cit*., p. 10.

[32] À en croire la notice de 1852, cet avant-propos serait le *résumé* d'une *causerie*. Aussi faut-il tenir compte des particularités formelles des préfaces. *Evenor et Leucippe* (1855), par exemple, est précédé de deux textes liminaires : la préface est suivie d'une introduction, d'où un certain dédoublement du discours préfaciel et la répartition des fonctions. Le discours préfaciel peut être intégré au texte même du romans : ainsi les chapitres introducteurs de *la Mare au Diable* (1845) ou le début du *Piccinino* (1846). Voir aussi l'introduction de *Narcisse* (1858), une espèce de préface fictionnelle.

[33] Avant-propos du *Compagnon du Tour de France* (1840). À ce sujet, voir Marianne LORENZI, « George Sand, 1832-1842. Une esthétique de la simplicité », *George Sand Studies*, vol. 26, 2007, pp. 55-72.

[34] Voir, entre autres, les *Maîtres mosaïstes* (1837) et *Lucrezia Floriani* (1846).

nature et l'art, la fiction et la réalité, l'idéal et le réel, les aspects spécifiques du métier d'écrivain concernant les modalités de la narration, la nécessité de la transposition, la création des types, la composition, le problème si souvent discuté de la conclusion ou la difficulté de trouver l'équilibre idéal entre l'action et l'analyse romanesque[35]. Ces questions, rarement développées dans les préfaces, ne concernent pas seulement une pratique individuelle, elles touchent aussi à la pratique d'autres écrivains, contemporains surtout, et visent le plus souvent les perspectives de la création, c'est-à-dire l'avenir[36].

Si ces interrogations sur la littérature sont le plus souvent liées à la question sociale, c'est que la fonction éducative et civilisatrice de la littérature est essentielle pour Sand : tout en rejetant, dans la notice de la *Petite Fadette*, « l'exhortation directe », elle envisage assez souvent quelque objectif pédagogique : consoler au moins le lecteur quand on ne peut faire autre chose (*La Petite Fadette*, 1848), le faire réfléchir (*Lucrezia Floriani*, 1853) et lui apprendre à bien lire le roman, afin qu'il puisse mieux apprécier cet « art nouveau ». C'est cette fonction éducative qui semble justifier à ses yeux l'existence même de la préface : l'artiste doit s'expliquer quelquefois pour dire que « le procédé n'est rien » et pour que le lecteur comprenne et apprécie le livre

> suivant ce qu'il enseigne plus ou moins bien, à savoir l'élévation des sentiments et des idées, le sens de l'art, la manifestation du beau dans le vrai ou du vrai dans le beau, la science du réel ou l'émotion de l'idéal.[37]

[35] Voir surtout les préfaces et les notices suivantes : *Horace* (1841, 1852), *François le Champi* (1847), *Le Péché de Monsieur Antoine* (1851), *Teverino* (1852), *Mont-Revêche* (1852), *Lucrezia Floriani* (1853), *Les Maîtres sonneurs* (1853), *Jean de la Roche* (1859).

[36] Cf. René BOURGEOIS, « L'art de la préface chez George Sand », *loc. cit.*

[37] Préface de *Jean de la Roche* (1859). En janvier 1876, n'a-t-elle pas écrit à Flaubert (!) que, selon elle, l'*Éducation sentimentale* aurait eu besoin d'une courte préface « pour condamner le mal, caractériser la défaillance, signaler l'effort ». « Cacher sa propre opinion sur les personnages que l'on met en scène, laisser par conséquent le lecteur incertain sur l'opinion qu'il en doit avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et, dès lors, le lecteur vous quitte [...] », *Corr.*, t. XXIV, p. 512.

À la lumière de cette conception, on comprend que les fréquentes remarques du préfacier sur la difficulté de trouver la meilleure forme ou son peu d'intérêt pour les innovations formelles, ne font que ressortir le fait que ce n'était pas là son principal souci. Dès la préface des *Lettres à Marcie* (1843), George Sand estime qu'il n'y a pas de « forme heureuse a priori », pour déclarer plus tard, dans la *Préface générale* de 1851 :

> L'art pour l'art est un mot creux, absolument faux et qu'on a perdu bien du temps à vouloir définir sans en venir à bout : parce qu'il est tout bonnement impossible de trouver un sens à ce qui n'en a pas. [...] il n'est pas possible d'être poète ou artiste [...] sans être un écho de l'humanité qui s'agite ou se plaint, qui s'exalte ou se désespère.

Avec la *Préface générale* de 1851 s'ouvre une longue série de notices (préfaces ultérieures ou tardives, écrites entre 1851 et 1855, pour l'édition des *Œuvres Illustrées*), textes doublement de circonstance : fortement conditionnés par les contraintes politiques du moment ; rédigés en plus pour une édition à laquelle Sand attribue une vocation particulière, vu son format populaire et à bas prix, destinée à « faire lire à la classe pauvre ou malaisée, des ouvrages dont une grande partie a été composée pour elle »[38]. Dans ces notices, pour des raisons évidentes et par mesure à la fois de modestie et de précaution, elle se tient sur ses gardes, en adoptant une attitude prudente, en s'efforçant de dépolitiser, voire de banaliser la portée de ses romans[39].

Le contraste le plus frappant se profile entre la nouvelle lecture d'*Indiana*, en 1852 et celle proposée dans la préface de 1842, elle-même ultérieure à celle de 1832[40]. (Le contraste entre ces deux derni-

[38] Préface générale (1851).

[39] Cf. Bea IKELAAR-DESCAMPS, « Les préfaces de George Sand : Fonctions et évolution », in *op. cit.* (voir la note 1.) p. 204. Notons cependant que les habituels tours de modestie qui, dans les notices, prennent parfois un caractère plus authentique et personnel, sont bien présents dans presque toutes les préfaces de toutes les périodes. La modestie va jusqu'à qualifier parfois une œuvre de « fragment sans portée, qui ne méritait pas l'honneur d'être lu deux fois », comme dans le cas des *Lettres à Marcie*. (Préface de 1843, écrite pour l'édition Perrotin.)

[40] Pour une analyse approfondie, voir les deux articles de F. van ROSSUM-GUYON, « À propos d'*Indiana* : la préface de 1832. Problèmes du métadiscours », in *op. cit.*,

ères est non moins fort, mais d'une tout autre nature.) Quelle différence, en effet ! Dans la préface de 1842, Sand se félicite des « hardiesses », qu'elle considère « légitimes, honnêtes et sacrées », de son premier roman : « je le répète, j'ai écrit *Indiana*, et j'ai dû l'écrire ». C'est sa première profession de foi publique concernant la mission de l'écrivain, où elle prend position ouvertement pour la cause des femmes, voire pour 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 »[41]. Dans la notice de 1852, par contre, *Indiana* est présenté comme écrit « sans aucun plan, sans aucune théorie d'art ou de philosophie » et qui ne saurait avoir des « intentions subversives » qu'aux yeux d'une critique malveillante. Ces propos ne sont pas pour autant un désaveu absolu des idées de 1842 et, d'une manière générale, les notices (ces discours rétrospectifs et rétroactifs où le préfacier semble revenir sur certaines de ses idées) ne doivent pas être jugées comme autant de désaveux. Il est significatif que, dans l'édition Hetzel, la nouvelle préface d'*Indiana* voisine avec les deux autres. On n'acceptera donc pas comme monnaie courante les accusations de conformisme, voire de lâcheté, si souvent portées contre George Sand. Selon Béatrice Didier, « c'est une façon de se reconnaître à elle-même, et de reconnaître à tout lecteur, le droit à une lecture qui, chaque fois, renouvelle et nuance le sens d'une œuvre »[42]. René Bourgeois, de son côté, ne voit non plus dans la notice de 1852 « ni reniement ni palinodies » :

> c'est que la ferveur révolutionnaire est quelque peu retombée depuis 1842, et que le miroir renvoie une image plus voilée d'une œuvre peut-

pp. 71-83 ; « Les Enjeux d'*Indiana* I. Métadiscours et réception critique », in *op. cit.*, pp. 4-10. Voir aussi Brigitte DIAZ, « Présentation » d'*Indiana*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de Béatrice DIDIER, Honoré Champion, 2008, pp. 58-61. Quant à savoir ce que Sand pensait de la fidélité au passé en général et de la fidélité à ses propres convictions du passé en particulier, voir la préface à la seconde *Lélia*.

[41] Cette préface a retenu d'ailleurs l'attention de Gérard GENETTE : il la cite comme un exemple caractéristique de la préface tardive, néanmoins rare dans la mesure où elle témoigne d'un « passage de droite à gauche », *Seuils*, éd. citée, p. 237.

[42] Préface à *Indiana*, Gallimard, Folio, 1984, pp. 19-20.

> être désuète, dont les enjeux idéologiques et esthétiques ne sont plus perçus avec la même acuité.[43]

L'autocritique exagérée, thème récurrent des préfaces, et la critique de la critique vont très souvent ensemble. Sur ce point, la préface sandienne est comme la plupart des préfaces romantiques : elle s'en prend à la critique comme institution et au critique, ce tiers encombrant.

Par une stratégie propre aux préfaces tardives, Sand insiste plus d'une fois sur une certaine continuité à la fois affective et intellectuelle de son œuvre. C'est que les « instincts » de l'auteur « avaient toujours été révolutionnaires, en ce sens [...] qu'un immense besoin d'équité chrétienne avait rempli [sa] vie dès [son] plus jeune âge »[44]. Son évolution idéologique, liée à l'idée du progrès général, est certes présentée ici de manière moins radicale que dans la préface générale de 1842 ; elle est en quelque sorte désamorcée : on n'a pas besoin d'« une trempe supérieure » pour arriver à la lucidité : « Ce que je suis, tout le monde peut l'être ; ce que je vois, tout le monde peut le voir ; ce que j'espère, tout le monde peut y arriver. Il ne s'agit que d'aimer la vérité »[45].

L'intérêt des notices est d'ailleurs fort inégal, tout comme leur longueur qui va de quelques lignes jusqu'à plusieurs pages. Dans certains cas, leur rédaction a été une véritable corvée pour la romancière qui, en 1853, s'en plaignait à Hetzel :

> Il y en a qui m'ennuient parce que je ne me rappelle rien des livres qu'elles précèdent, que je n'ai pas le temps de les relire, et qu'en somme il y en a qui me paraissent si manqués, dans le vague de mes souvenirs que je suis tentée de les démolir et de dire à la pratique de ne pas les lire.[46]

C'est ce malaise, renforcé par la contrainte, qui doit être à l'origine de la brièveté, voire de l'obscurité de quelques textes : le lecteur de la

[43] « L'art de la préface chez G. Sand : un jeu de reflets », in *op.cit*., p. 893.
[44] *Préface générale* (1851). Dans ses *romans*, écrits après cette date, elle n'abandonnera ni la critique sociale ni la dénonciation des injustices (*La Ville noire*, 1860 ; *Mademoiselle La Quintinie*, 1863 ; *Césarine Dietrich*, 1870 ; *Nanon*, 1872).
[45] *Ibid*.
[46] Lettre du 10 (?) octobre 1853 (*Corr*., t. XII, p. 137).

notice d'*Isidora*, par exemple, risque de n'y comprendre presque rien. D'autres notices, en revanche, dont celle de *Lélia* ou de *Consuelo*, ont un intérêt certain. On y retrouve d'ailleurs bien des fonctions typiques de la préface : celle d'informer le lecteur sur la genèse de l'œuvre, le lieu et le temps de la rédaction, l'inspiration, l'état moral de l'auteur et ainsi de suite, de sorte que les implications autobiographiques y sont bien nombreuses et les plus manifestes[47]. Dans la genèse, la gestation et la mise en forme de l'œuvre, Sand semble attribuer une importance particulière aux facteurs personnels (sans jamais oublier la pression de l'époque). Cette empreinte personnelle qui va de pair, paradoxalement, avec une tendance de dépossession, devient de plus en plus forte à mesure qu'on avance dans l'œuvre.

C'est ainsi que, toute proportion gardée, et malgré la discrétion bien connue de Sand, les préfaces deviennent aussi des énoncés génétiques et, dans une moindre mesure, des énoncés « généalogiques ».

Si l'orientation proprement politique des préfaces change dans les années cinquante, l'intransigeance de Sand, quand il s'agit de défendre ses idées, n'en disparaît pas pour autant. Le meilleur exemple en est la préface farouchement anticléricale de *Mademoiselle La Quintinie* (1863) où elle proclame hautement l'utilité, voire la portée du livre. La fermeté du ton laisse deviner celle des convictions :

> [...] il est de ceux qu'il faut faire au risque d'être mal accueilli du grand nombre. [...] S'il ébranle des convictions, il en raffermit, et, quel que soit son mérite ou son impuissance, il est de ceux qui restent comme symptômes historiques, appréciations du présent ou appel à l'avenir.[48]

[47] Damien ZANONE, dans son analyse d'une douzaine de notices, écrites entre 1851 et 1854, démontre comment Sand y « trouve la solution pour libérer son discours préfaciel du piège rhétorique. Cette solution passe par le fait d'autoriser la préface à ne pas être seulement discours mais aussi récit et scène : [...] à y autoriser l'énoncé d'une intimité croissante qui s'exprime dans la mise en scène de soi en amont de la fiction. » (« La scène des préfaces : George Sand et l'inspiration », art. cité, p. 374.)

[48] L'attitude est pareille dans la notice de *Consuelo* (1854) où l'intérêt du roman – pour d'autres raisons, certes – est reconnu sans détour : « Tel qu'il est, l'ouvrage a de l'intérêt et, contre ma coutume quand il s'agit de mes ouvrages, j'en conseille la lecture. On y apprendra beaucoup de choses [...] ».

Malgré les différences dans les conditions d'énonciation et la modification de l'enjeu du discours – désormais moins politique que moral – le rapport au lecteur ne change pas : le préfacier veut abolir la distance qui le sépare du lecteur pour en faire un allié contre les forces rétrogrades[49]. S'il y a donc une évolution vers un type de discours fortement imprégné de contenus affectifs (allusions à ses enfants, aux menus soucis de la vie quotidienne), le discours préfaciel lui-même n'en perd pas pour autant son caractère générique fondamental : il s'agit de se montrer maître de sa parole. Mais c'est aussi une affaire de situation de discours, une affaire de choix à l'intention des destinataires visés. La preuve, c'est que Sand tient un langage tout à fait différent dans ses préfaces et dans ses échanges épistolaires.

Certaines de ses préfaces la montrent, dès 1839, toute confiante dans la postérité de son œuvre ou celle, du moins, des idées véhiculées par elle, en accord avec les aspirations de l'époque. La préface de *Lélia* (1839) prédit que la « clameur » élevée par ceux qui cherchent la vérité « ne retombera pas dans le silence de l'éternelle nuit ; elle aura éveillé des échos ». Dans la préface générale de 1842, apparaît l'image d'une postérité instruite où les enfants jouissent de tous les bienfaits du progrès ; pleins d'indulgence et de compréhension, ils diront : « Nos pères furent incertains et malheureux [...] ; mais ils furent tout près de la vérité pour ne point se sentir échauffés déjà d'un rayon de la bonté divine ». Dans la préface de *La Petite Fadette* (1848), dans un moment pourtant critique de déception politique, tout en admettant que « la foi compte par siècles », elle a le courage de déclarer : « l'avenir est à nous, je le sais ». Et l'on pourrait citer d'autres exemples de pareille confiance[50]. Il lui arrive cependant, dans la cor-

[49] Claire BAREL-MOISAN rappelle à ce propos qu'au cours du 19e siècle, se produit une scission de plus en plus grave entre les deux partenaires de la communication littéraire. À propos du cas de Flaubert, elle conclut : « l'utopie d'une abolition de la distance entre l'écrivain et son public telle que George Sand la rêvait » n'est plus d'actualité. (« Pour une poétique de l'adresse au lecteur dans les préfaces et les fictions sandiennes », art. cité, p. 371.)

[50] C'est que l'art est aussi un refuge au cœur déchiré. En septembre 1850, Sand écrit à Mazzini : « Je n'ai pas la force de lui [au peuple] jeter à la face l'anathème qu'il mérite. Alors je m'arrête, je me tourne vers la fiction et je fais dans l'art des types populaires tels que je ne vois plus, mais tels qu'ils devraient et pourraient être. Dans

respondance surtout, d'afficher un scepticisme dont on peut se demander s'il est la manifestation passagère d'un moment de découragement ou s'il répond, au contraire, à une conviction qu'on pourrait qualifier de philosophique. Comme dans cette lettre à Flaubert, tardive il est vrai, où elle laisse tomber ces paroles : « Moi, je crois que dans cinquante ans je serai parfaitement oubliée et peut-être durement méconnue. » Mais elle enchaîne aussitôt :

> Mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns, et de leur faire partager mon idéal de douceur et de poésie. J'ai atteint ce but jusqu'à un certain point, j'ai fait du moins pour cela tout mon possible, je le fais encore et ma récompense est d'en approcher toujours un peu plus.[51]

Il me semble qu'il n'y a pas de contradiction entre les deux visions d'avenir, seul l'accent se déplace, pour diverses raisons. Dans la préface générale de 1875, on retrouve encore les échos lointains, mais dépolitisés et comme spiritualisés des anciennes croyances :

> J'ai essayé, dans tout le cours d'une vie laborieuse, non de réformer les idées, au moins d'adoucir les sentiments de mes contemporains. La douloureuse histoire de ce siècle ne prouve pas que j'aie eu sur eux la moindre influence, mais c'est raison de plus pour continuer, tant que j'aurai un souffle de vie, car n'eussé-je persuadé qu'une seule âme, je n'aurais pas perdu mon temps.[52]

Car « l'espérance, c'est l'infini ; et l'homme qui la possède sent que tout lui survit, que par conséquent il se survit à lui-même dans la vitalité inépuisable de l'univers. »[53] Ainsi, à côté du lecteur ami, le préfacier avait besoin de ce que Bakhtine appelle le surdestinataire et qui n'est autre que la postérité. C'est de ce surdestinataire que Sand attendait une compréhension qu'elle ne pouvait au mieux qu'espérer du destinataire immédiat de ses préfaces.

---

l'art, cette substitution du rêve à la vérité est encore possible. Dans la pratique, toute poésie est un mensonge auquel la conscience se refuse ». (*Corr*., t. IX, p. 709.)

[51] 8 décembre 1872, *Corr*., t. XXIII, p. 332.

[52] *Préfaces de George Sand*, éd. citée, p. 279. (Voir ci-dessus la note 22.)

[53] *Ibid*., p. 280.

À lire les préfaces des romans, quoique l'ensemble n'ait pour ainsi dire rien de révolutionnaire, on a l'impression que la pensée littéraire de l'écrivain a pu être parfois bien en avance sur sa pratique – alors que d'habitude les préfaces et les déclarations d'auteur sont plutôt en retrait sur les œuvres. De ce décalage, la romancière était consciente. N'a-t-elle pas dit et répété dans ses préfaces comme dans ses lettres (sauf peut-être dans sa toute dernière période), que la force d'un auteur est dans l'impartialité, et qu'il doit exprimer ses opinions dans ses romans de manière que le lecteur ne s'aperçoive pas qu'elles sont les siennes ? En précisant chaque fois que cette habileté lui manquait :

> Je crois qu'un roman estimable doit être le plaidoyer en faveur d'un généreux sentiment, mais que pour faire un bon roman, il faut que le plaidoyer soit tout au long sans que personne s'en aperçoive. Voilà tout le secret du roman. Je ne l'ai pas encore trouvé dans la pratique.[54]

Ce n'est peut-être pas l'habileté qui lui faisait défaut. Sa plume, dans ce domaine-là, devait être entravée par autre chose : par ce que représentait à ses yeux l'essence même de la littérature. C'est que, malgré tout l'intérêt et la curiosité qu'elle avait pour les secrets de l'art en général, et pour ceux de la forme et la narration en particulier, pour elle le principal enjeu du roman était ailleurs que dans la forme. Comme elle disait à Flaubert, en octobre 1866, « on écrit pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié »[55], bien que ce public-là était au fond médiocre, puisqu'il était le nombre[56].

La « matière préfacielle » peut « se déguiser en dédicaces [...], s'inscrire elliptiquement dans une épigraphe [...], se glisser dans des chapitres introductifs ou conclusifs, voire s'insérer dans le roman lui-même et accompagner le récit sous forme d'un discours du narrateur »[57]. Chez George Sand, on trouverait mille exemples de matière préfacielle ainsi distribuée, comme, par exemple, dans le prologue de

[54] Lettre à Eugène Sue, 20 avril 1843 (*Corr*., t. VI, p. 108.) Voir aussi la lettre du 9 juillet 1854, à Prosper Vialon, *Corr*., t. XII, pp. 497-499.
[55] *Corr*., t. XX, p. 137.
[56] Lettre du 19 avril 1872, à A. Saint-Jean, *Corr*., t. XXIII, p. 38.
[57] Claude DUCHET, *art. cit*., pp. 249-250.

la *Mare au Diable* qui fait partie du texte du roman, mais que Sand a publié séparément, sous le titre de *Préface d'un roman inédit*, avant la parution en volume[58]. On pense aussi au début du *Piccinino* qui remplit toutes les fonctions d'une préface, à *Lucrezia Floriani* dont le texte, doté pourtant d'une préface en bonne et due forme, est jalonné de bribes de discours préfaciel ; ou, dans le genre autobiographique, à *Histoire de ma vie* dont deux morceaux (1847, 1854) peuvent être considérés comme deux discours préfaciels intégrés : les intertitres de la table des matières (*Pourquoi ce livre ?, Manière de préface à une nouvelle phase de mon récit*)[59] montrent d'ailleurs qu'une telle interprétation n'est pas contraire à l'intention de Sand.

Les dédicaces sandiennes méritent également qu'on s'y attarde un moment. Ce type de paratexte « affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire »[60]. Dans certains cas, sa fonction de « patronage », de « caution morale, intellectuelle ou esthétique »[61] n'est peut-être pas moins importante que dans celui d'une préface. Sans oublier ce que le genre peut avoir (presque par définition) de trompeur – la dédicace n'étant parfois qu'un lieu d'exagérations et de mystifications. Celles de Sand ont bien des fois l'air d'être plus que de simples gestes de politesse, de respect ou d'amitié, étant plutôt les indices de quelque chose d'important (idée ou sentiment) que la romancière estimait avoir en commun avec le dédicataire, dans l'espoir d'une meilleure compréhension de son œuvre, comme en témoigne la préface-dédicace d'*Adriani* :

> Quand je commence un livre, j'ai besoin de chercher la sanction de la pensée qui me le dicte, dans un cœur ami, non en l'importunant de mon projet, mais en pensant à lui et en contemplant, pour ainsi dire, l'âme que je sais la mieux disposée à entrer dans mon sentiment.

[58] *Le Courrier français*, février 1846. Avant cette publication, d'importants fragments de ce prologue ont vu le jour dans la *Revue sociale* (décembre 1845).
[59] *OA*, t. I, pp. 5-13 (I^re^ p., chap. I), et t. II, pp. 110-114 (IV^e^ p., chap. XIII).
[60] Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 126.
[61] *Ibid.*, p. 127.

Ayant expliqué le choix de la dédicataire et brossé son portrait, elle précise : « C'est donc à vous que je songe comme au lecteur le plus capable d'apprécier la sincérité de mon essai, et d'y porter l'encouragement d'une foi semblable à la mienne ». Rappelons ici que lors des préparatifs de l'édition de ses *Œuvres complètes*, en 1875, inspirée par l'exemple de Balzac, elle avait l'intention de mettre chacun de ses ouvrages « sous la protection d'un grand nom ou d'un nom aimé »[62].

George Sand, sans avoir élaboré une vraie théorie, a maintes fois résumé le fond de son art poétique. Les préfaces, avec les articles critiques, la correspondance, l'autobiographie, les discours métaromanesques, contiennent tous les éléments d'une théorie. Il ressort de cet immense corpus qu'elle était parfaitement consciente du fait que le roman est devenu le genre emblématique du siècle, apte à exprimer la complexité croissante du monde moderne. On retiendra à ce propos un texte peu connu de Sand, le compte rendu qu'elle a consacré au roman historique de Maurice, *L'Augusta*[63]. Avant de s'interroger sur les problèmes particuliers que pose ce genre, elle expose, on ne peut plus explicitement, ce qu'elle pense en général du roman, de son statut à l'époque, en tant qu'art libre :

> Sans prétendre que le roman soit d'invention nouvelle, on peut [...] dire que son développement répond à des besoins nouveaux, et c'est dans ce sens qu'on peut le considérer comme un art qui appartient spécialement à nos temps modernes. [...]
> [...] je me demande s'il y a un procédé pour faire le roman, et si chacun n'a pas le droit d'avoir le sien une fois pour toutes, ou d'en

[62] Lettre à Victor Hugo, 17 juin 1875, *Corr*., t. XXIV, p. 311. Les manuscrits autographes des textes dédicatoires se trouvent à la Bibliothèques Historique de la Ville de Paris (O. 97) ; deux séries de copies (partielles) sont conservées à la Bibliothèque de l'Institut. Les dédicaces (y compris les formules minimes) et des projets de dédicaces (1875) des œuvres narratives sont regroupés dans *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, pp. 281-303.

[63] *Le Temps*, 27 novembre 1872. Repris dans *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873 et plus récemment : *Impressions et souvenirs*, éd. Georges LUBIN, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1976 ; *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII^e^-XX^e^ siècle*, éd. Henri COULET, Larousse, « Textes essentiels », 1992 (extraits) ; *Préfaces de George Sand,* éd. citée, t. II (extraits), pp. 438-441.

> changer quand il lui plaît. Je ne vois rien d'absolu à proposer sur ce point. Tout procédé d'école me paraît une entrave. Je regarde l'art du roman comme l'art libre par excellence, libre comme la parole humaine qui permet à quiconque sait s'en servir de raconter une fiction à sa manière, si toutefois il a une fiction intéressante dans l'esprit. Alors tous les moyens sont bons et tous servent d'étude à celui qui cherche la meilleure manière ; mais, quoi qu'on en puisse dire, cette meilleure manière sera toujours la manière quelconque dont se servira le plus grand esprit. Ceci posé, on peut se plaire à voir le même auteur se servir de divers procédés.

Les préfaces de théâtre

Par leur fonction, à certains égards spécifique, les préfaces de théâtre, écrites entre 1840 et 1870[64], constituent une catégorie à part[65]. On y observe cependant les mêmes démarches, à peu de chose près les mêmes préoccupations et les mêmes thèmes – sauf que ces écrits reflètent l'image d'un auteur-préfacier parfois plus personnel, ce qui doit s'expliquer par les circonstances particulières de leur rédaction : ces préfaces ont été écrites après la représentation, à l'exception de quatre d'entre elles (notons que *Lupo Liverani* n'a jamais été représenté). Il existe aussi des lettres-préfaces ou des préfaces-dédicaces à des metteurs en scènes ou acteurs, tels que Bocage (*François le Champi*, 1849, *Claudie*, 1851), Lemoine-Montigny (*Le Pressoir*, 1853), Rouvière (*Maître Favilla*, 1855), Régnier (*Comme il vous plaira*, adaptation de *As you like it* de Shakespeare, 1856) ou Dumas père (*Molière*, 1851). Elles sont autant de témoignages sur la vie théâtrale, la mise en scène, le jeu des acteurs, la réaction du public dont dépend le succès ou l'échec, la coopération de Sand avec les gens de théâtre et l'estime qu'elle avait pour leur travail. Elle prend la défense des artistes du boulevard et, en général, de la cause du théâtre populaire (*Molière*), en accord avec sa « politique théâtrale sociale »[66]. Les questions soulevées sont au fond les mêmes que dans les préfaces

[64] Avec une lacune entre 1840 et 1849 : Sand, après l'échec de *Cosima*, ne reviendra au théâtre que neuf ans plus tard.
[65] Voir Catherine MASSON, « Les Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, vol. 22, 2003, pp. 19-33.
[66] Catherine MASSON, *ibid*., p. 23.

de roman. *Mon théâtre* (1860), devenu préface générale du *Théâtre complet*, résume – avec son idéalisme foncier – ce qu'elle pense du « véritable but de l'art dramatique ». Convaincue que les foules vont au théâtre pour « oublier la vie réelle » et que « la soif d'illusions » est inhérente à la vie humaine, il s'agit pour Sand de déployer « de patients efforts pour introduire la pensée du spectateur dans un monde plus pur et mieux inspiré que le triste et dur courant de la vie terre-à-terre »[67]. Le théâtre est le « sanctuaire de l'idéal », le « privilège de rassembler des masses appelées à partager les mêmes émotions »[68].

Le préfacier insiste sur la simplicité de ses pièces (*Cosima*, *Maître Favilla*). *François le Champi* n'est qu'un « essai sans audace et sans prétention », *Molière* une « entreprise modeste ». Par ces déclarations de modestie et de simplicité, Sand prend ses distances par rapport au théâtre romantique, refuse « l'imitation servile des maîtres » (*Cosima*), revendique sa liberté d'auteur, le droit de l'artiste à « traduire l'effet de [sa] vision, quelle qu'elle soit » (*Flaminio*, 1854). Tout en reconnaissant les mérites du romantisme dans l'art dramatique, elle pense, en 1856, qu'il « a déjà passé fleur », qu'il n'en est resté que « l'habileté du plan » (considérée d'ailleurs comme un progrès réel) mais que les « faiseurs habiles », avec leur « adroit échafaudage de situations trop pressées », déshabituent le public de réfléchir (*Comme il vous plaira*). C'est à ce type de théâtre que Sand oppose sa propre conception. Dès 1840, elle désire voir « s'établir un genre de productions théâtrales naïves, analytiques de sentiments intimes » qui habitueraient le public « à s'intéresser aux petits événements de la famille après avoir frémi et applaudi avec transport au spectacle des grandes passions et des faits éclatants » (*Cosima*). Ce serait un théâtre qui permettrait de connaître « les combats intérieurs et les chagrins secrets ». Elle se demande pourtant s'il est possible de réaliser l'alliance de l'action dramatique et de l'analyse des sentiments, si l'homme intérieur peut être « suffisamment révélé dans les courtes proportions de la scène, au milieu du mouvement précipité des incidents de sa vie extérieure ». Sand n'hésite pas à affirmer, tout en sachant que « c'est fort difficile », surtout dans le cas de l'homme moderne :

[67] *Théâtre Complet*, Michel Lévy Frères, 1866, t. I, p. 2 et 9.
[68] Préface à *Comme il vous plaira*, *ibid*, t. IV, 1867, p. 116.

> Nos pères n'étaient pas sceptiques et raisonneurs comme nous : leurs caractères étaient plus d'une pièce, beaucoup de croyances [...], de sentiments et de résolutions, n'étaient pas soumis à la discussion. Aujourd'hui, nous sommes autant de mondes philosophiques que nous sommes d'individus pensants.[69]

Ici encore, Sand s'explique sur les raisons qui l'ont poussée à créer des personnages idéalisés, persuadée qu'ils peuvent exister dans la vie réelle, comme elle l'affime, en 1854, dans la préface de *Flaminio* :

> Si j'y crois, moi, à ces personnages, s'ils ont une existence réelle dans mon cerveau, dans ma conscience, dans mon cœur, sont-ils donc impossibles dans l'humanité ? Voulez-vous me faire croire que je porte en moi un idéal plus pur et plus brillant que le vôtre ? Eh bien, moi, je ne veux pas le croire [...]. L'humanité est meilleure que les habiles raisonneurs ne veulent nous l'accorder, à nous autres poètes[70].

Elle croit donc que « les bonnes natures et les généreuses actions ne sont pas des fantaisies insupportables », tandis que l'art d'expliquer et de peindre le mal lui fait défaut (*Maître Favilla*). Leur présence sur la scène est nécessaire, du moment que la civilisation matérielle « n'a pas encore amené avec elle la vraie civilisation morale » qui mettrait « son bien-être intellectuel au niveau de son bien-être physique » (*Françoise*, 1856). Le programme éducatif, lié à la fonction socio-politique du théâtre, est évident : éclairer et moraliser le peuple, l'habituer « aux réflexions sérieuses », est dans l'intérêt de tout le monde, car il s'agit de « classes avec lesquelles il faudra compter tôt ou tard ». Il faut que la culture cesse d'être le privilège des lettrés et des riches, il faut que tout le monde puisse en profiter, éventuellement sous forme de spectacles gratuits des théâtres subventionnés[71].

Aux prises avec les restrictions imposées par le genre dramatique, Sand n'ignore pas les difficultés de l'adaptation de romans pour la scène (*Mauprat*, 1853, *Flaminio*). Les différences génériques mises à

[69] Préface-dédicace de *Molière*, *Théâtre Complet*, t. I, 1866, p. 311.
[70] *Théâtre complet*, t. III, 1866, p. 116. La même idée, entre autres, dans la préface-testament (1875).
[71] Voir la préface de *Molière*, in *Théâtre Complet*, éd. citée, t. I, pp. 322-323.

part, elle se préoccupe des conditions particulières de la réception, notamment dans la préface de la version théâtrales de *Mauprat* :

> Le roman nous donne toutes nos aises. On nous y permet tous les développements nécessaires à notre pensée. Le lecteur nous quitte quand nous le fatiguons ; mais il nous revient si, à travers nos longueurs, il a saisi un type ou une situation qui l'intéresse. Le spectateur est moins patient parce qu'il ne lui est pas facile de sortir, parce qu'il est souvent mal assis, parce qu'il ne peut ni fumer ni se dégourdir les jambes [...]. Il faut donc abuser le moins possible de sa captivité, de son malaise et de sa politesse. Il faut réussir à lui présenter des personnages assez *nature*, pour qu'il veuille bien les regarder et les écouter, et cependant assez concis pour qu'il ne trouve pas qu'ils parlent trop.

Sand ne manque pas de mettre en relief un problème particulier de la transposition : comment faire parler d'« humbles personnes » qui ne s'exprimaient qu'à travers le récit du narrateur du roman. Elle est d'avis que c'est là « une étude toute nouvelle » et qu'il ne faut pas suivre « servilement un roman pour en extraire et en copier les scènes et les dialogues », car

> il y a impossibilité réelle à faire une pièce par ce moyen. Les scènes d'un roman ne sont pas écrites pour le théâtre, et il est même nécessaire de n'en pas conserver un mot. Il se trouve, dans les romans, des situations infiniment prolongées qui plaisent au lecteur justement parce qu'elles l'impatientent, et qui ennuieraient le spectateur [...]. Un personnage de roman peut rester pendant tout un volume à l'état d'énigme ; c'est un des *moyens* du roman que de ne pas se révéler trop vite. À la scène, on se dégoûte vite d'un personnage en chair et en os qui tarde à se faire comprendre. Il faut donc, en tout, procéder autrement, et procéder autrement, ce n'est pas copier : c'est créer une seconde fois. [72]

L'attitude de Sand face à la critique ne varie point : si elle lui reconnaît le droit de contester le « mérite littéraire » de son œuvre, elle proteste en revanche contre celle qui dénonce la prétendue immoralité de ses pièces. Liberté de penser et de créer, voilà ce qu'elle revendique, et pour elle-même et pour tout artiste. Elle demande aux critiques de faire leur métier sans prévention, avec plus de tolérance et

[72] *Ibid*., t. III, pp. 2-3 et 3-4. C'est George Sand qui souligne.

de conscience (*Molière*, *Les Vacances de Pandolphe*, 1852 ; *L'Autre*, 1870). Dans la préface de *Flaminio*, elle propose pour ainsi dire son propre exemple à la critique :

> [...] plus j'avance dans la vie, moins je sens en moi de parti pris pour ou contre les manières, les écoles, les règles, les modes. Je me laisse aller à aimer tout ce qui me plaît, sans vouloir qu'on me dise si c'est bien ou mal fait selon certaines conventions reçues par les uns, repoussées par les autres. J'entends parler d'une école du bon sens, d'une école du réalisme, etc. ; je ne demande pas mieux, cela m'est égal. Je vois du talent, du cœur, de la poésie dans les manières qu'on prétend les plus opposées, et j'avoue que je ne sens pas beaucoup les limites qu'on prétend établir entre ces diverses manières. Il me semble qu'il n'y a de bon que ce qui m'émeut ou me charme, et, comme je n'ai aucune théorie qui me gêne et me tende contre ma propre impression, je goûte souvent de très doux plaisirs dans l'absence de toute discussion intérieure.[73]

Sans être hostile aux règles, elle souhaite « qu'elles soient élastiques et puissent s'assouplir à l'individualité de chaque talent » (*Comme il vous plaira*).

Les préfaces allographes

Écrites entre 1833 et 1876, elles sont animées par les mêmes principes que les préfaces auctoriales[74]. Plusieurs d'entre elles ont paru d'abord dans la presse, ce qui assurait à George Sand une audience plus large, en tout cas un public différent. Si leur importance est très inégale, la diversité des sujets traités (littérature, philosophie, histoire, politique, beaux-arts, sciences, voyages) témoigne de l'ouverture d'esprit de Sand et montre à la fois que la barrière étanche entre les genres n'existait pas pour elle et que son intérêt à l'égard du monde réel restait vif jusqu'à ses dernières années. À cet égard, il est

[73] *Ibid*., pp. 115-116.

[74] Un certain nombre de ces préfaces ont été rééditées dans *George Sand critique*, éd. Christine PLANTÉ, Tusson, Du Lérot, 2006. Sur les préfaces allographes, voir Rachel SAUVÉ, « De Gœthe à Madame Stowe, la poétique des autres : Sand préfacière allographe », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. citée, pp. 373-378.

presque sans importance qu'une préface soit née de décision personnelle ou par sollicitation d'éditeur ou d'auteur.

Le corpus comprend quelques grands textes (*Obermann* de Senancour, 1833 ; *Quelques réflexions sur J.-J. Rousseau*, 1841 ; *Werther* de Goethe, 1844 ; *Balzac*, 1853), non sans rapport avec les préoccupations du moment, comme le mal du siècle (la rédaction d'*Obermann* coïncide par exemple avec la gestation de la première *Lélia*) ou la problématique de la création dramatique et romanesque (*Werther*). Une mention toute particulière revient à la préface qu'elle fit pour la *Comédie humaine*[75], ce « miroir où la fantaisie a saisi la réalité » et qui fait que « grâce à [Balzac], nulle époque antérieure ne sera connue de l'avenir comme la nôtre ». La lecture sandienne, à la fois pénétrante, moderne et personnelle, met en relief tout ce qui est neuf et hardi dans l'entreprise balzacienne : l'unité organique de l'œuvre, l'importance des types et des « innombrables détails », autant d'« empreintes de la vie même », la fonction du retour des personnages, leur rapport au milieu. Pour Sand, « Balzac avait presque trouvé [...] la solution d'un problème inconnu avant lui, la réalité complète dans la complète fiction ». Sans passer sous silence certaines ambiguïtés et contradictions de Balzac (qu'elle interprète selon sa propre vision du monde), elle rend justice à l'œuvre aussi bien qu'à l'homme qui était encore à l'époque bien souvent objets de polémiques :

> Attaché, je ne sais pourquoi, à la cause du passé, dont il voulait se croire solidaire, il était si impartial par nature, que les plus beaux personnages de ses livres se sont trouvés être des républicains ou des socialistes. [...] Il écrivait et pensait le pour, tout en disant le contre en toute chose. Il a, dans certains livres, mis son idéal dans le boudoir des duchesses ; ailleurs, il l'a mis dans les mœurs de l'atelier. Il a vu le côté riant ou grand de toutes les destinées sociales, de tous les partis, de tous les systèmes. Il a raillé les bonapartistes bêtes, il a plaint les bonapartistes malheureux ; il a respecté toutes les convictions désinté-

[75] *Œuvres*, Houssiaux, en 20 vol., 1853-1855. Repris dans *Autour de la table*, Dentu, 1862 et Michel Lévy, 1875 ; *George Sand critique*, éd. citée, 431-444. Sur la fidélité de Sand aux amis, voir son article nécrologique sur Latouche (1851), repris comme préface dans les *Œuvres complètes* de Latouche, Michel Lévy frères, 1875. Repris également dans *Autour de la table*, Michel Lévy, 1875 et, récemment, dans *George Sand critique*, éd. citée, pp. 389-406.

> ressées. Il a flatté la jeunesse ambitieuse du siècle par des rêves d'or ; il l'a jetée dans la poussière ou dans la boue en lui montrant à nu le but de l'ambition, des femmes dissolues, des amis perfides, des hontes, des remords. Il a marqué au front ces grandes dames dont il forçait les jeunes gens à s'éprendre ; il a abattu ces montagnes de millions et détruit ces temples de délices où s'égarait sa pensée, pour montrer derrière des chimères longtemps caressées, le travail et la probité seuls debout au milieu des ruines. Il a dit avec amour les séductions du vice, et avec vigueur les laideurs de sa contagion. Il a tout dit et tout vu, tout compris et tout deviné : comment eût-il pu être immoral ?[76]

Quant à la théorie du roman, l'article sur Fenimore Cooper (1856), devenu préface[77], se recommande par son approche originale à l'époque, fondée sur la sympathie idéologique, mais aussi par la comparaison qu'elle propose avec l'art de Walter Scott.

Des préfaces, qui datent surtout des années Quarante, consacrées aux poètes ouvriers (maçon, tisserand, serrurier, conseillés et matériellement aidés par Sand), sont marquées par de fortes prises de position politiques. Elles prolongent les réflexions des « Poètes populaires » et des « Dialogues familiers sur la poésie des prolétaires » (*Revue indépendante*, 1841, 1842) et s'inscrivent dans la lignée des œuvres dites socialistes. Les poètes prolétaires, fils du peuple, dépositaires, eux aussi, du « feu sacré », y apparaissent investis d'une une mission à remplir : continuer l'œuvre du « prolétaire Jésus », « éclairer le monde et prophétiser [...] le règne de la fraternité parmi les hommes » (*Le Chantier de Charles Poncy*, 1844)[78]. Dans ce discours à la fois révolutionnaire et religieux (assez archaïque dans ses considérations, mais sensible à ce qui pourrait renouveler le langage poétique[79]), le rôle de l'instruction, condition première de l'émancipation du peuple, est particulièrement mis en relief (*Conteurs ouvriers de J.-P. Gilland*, 1849). L'éloge de cette poésie n'est cependant pas sans réserve, en ce qui concerne surtout Poncy : dans certaines de ses pièces, « écloses [...] sous le prisme éclatant de l'école romantique, il y a encore débau-

[76] *George Sand critique*, éd. citée, p. 442.
[77] *Œuvres* de F. Cooper, Paris, Barba, 1856. Pour les rééditions, voir la note 75.
[78] *George Sand critique*, éd. citée, p. 269.
[79] Cf. Christine PLANTÉ, « Introduction », *George Sand critique*, éd. citée, pp. XXXI-XXXII.

che de puissance, excès de couleurs et de détails. L'ensemble y perd, la synthèse est moins saisissante »[80]. Un conseil qu'elle lui donnera plus tard : « il faudrait être [...] tout à fait simple. Le simple est ce qu'il y a de plus difficile au monde. C'est le dernier terme de l'expérience et le dernier effort du génie »[81]. George Sand, conformément à ce qu'elle pensait de la vocation de l'écrivain, a saisi toute occasion pour exprimer ses idées sociales, qu'il s'agisse d'ouvrages politiques[82] ou de livres de voyage (*Andorre et Saint-Marin* d'A. de Bougy, 1852).

Les préfaces aux livres de Maurice méritent également d'être mentionnées, à cause des questions soulevées, telles que l'alliance souhaitée de la poésie et de la science, ou la commedia dell'arte (*Le Monde des papillons*, 1854 ; *Masques et Bouffons*, 1859).

Ce qui frappe dans ces préfaces apparemment disparates, c'est la volonté de penser une unité, comme condition préalable de tout progrès. Les « nations ne peuvent rien isolément, [...] la politique étroite et impossible *de chacun pour soi* mène à la tombe », écrit-elle en introduisant l'ouvrage de Mazzini en 1850[83]. George Sand est contre toute scission : contre surtout la « scission entre le rôle de l'esprit et celui de la matière ». Ce qu'elle espère (ce dont elle est convaincue ?), elle le dit, en 1866, dans la préface aux *Rimes neuves et vieilles* d'Armand Silvestre, à savoir que

> [les] mots esprit et matière feront place à un mot nouveau exprimant une vérité sentie et non plus cherchée, et ce qu'un révélateur aura éprouvé passera à l'état de vérité, en dépit de toutes les discussions métaphysiques et de toutes les analyses anatomiques.[84]

[80] *Ibid*., p. 278.
[81] Préface à *La Chanson de chaque métier*, 1850 (in *Préfaces de George Sand*, éd. A. SZABÓ, éd. citée, t. II, p. 368). Pour l'éloge de la simplicité, voir la préface aux *Poésies* de Magu, 1845 (in *George Sand critique*, éd. citée, pp. 305-307) ; au sujet des excès du romantisme : la préface aux *Contes pour les jours de pluie* d'E. Plouvier, 1852 (in *Souvenirs de 1848* (*Mélanges*), Calmann Lévy, 1880 ; *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, pp. 377-378). Ces thèmes sont aussi présents dans les préfaces de roman et de théâtre.
[82] Victor Borie, *Travailleurs et prolétaires*, 1848 ; Giuseppe Mazzini, *République et royauté en Italie*, 1850 ; Louis Blanc, *Histoire de la révolution française*, 1865.
[83] In *Souvenirs de 1848*, Calmann Lévy, 1880, p. 221.
[84] *Ibid*., p. 414.

La préface-miroir

Qui parle de narcissisme, parle d'identification du sujet à une image de lui-même, mais aussi de son rapport à l'Autre, de son rapport au monde qui l'entoure. Cette image, normalement, le sujet la voudrait complète et homogène. S'il n'existait pas un narcissisme dans les limites du naturel, moteur même de la vie, le choix de George Sand resterait sans objet. La préface comme genre soulève en même temps un autre problème. La préface, surtout romanesque, est aussi un discours de légitimation – en vue de légitimer à la fois un genre « bâtard » et la place de l'auteur dans une généalogie qu'il se veut la sienne et en ce sens la préface, elle aussi, participe à la recherche des origines. Le préfacier, en expliquant ses intentions d'auteur et en proposant la « bonne lecture » de son œuvre, esquisse du même coup une image de lui-même, dans laquelle il voudrait qu'on le reconnaisse. Cette image, créée à l'intention du lecteur, fonctionne en même temps comme un miroir dans lequel l'auteur préfacier se plaît à se mirer. On y décèle, en parfait accord avec les règles depuis longtemps codifiées du genre, la même équivoque vérité/mensonge qui résume si bien la fonction esthétique du miroir, cet objet énigmatique. Vers la fin de sa carrière, George Sand a parlé d'elle-même en ces termes :

> Le monde extérieur a toujours agi sur moi plus que je n'ai pu agir sur lui. Je suis devenu un miroir d'où mon propre reflet s'est effacé, tant il s'est rempli du reflet des figures et des objets qui s'y confondent. Quand j'essaye de me regarder dans ce miroir, j'y vois passer des plantes, des insectes, des paysages, de l'eau, des profils de montagnes, des nuages, et sur tout cela des lumières inouïes ; et, dans tout cela, des êtres excellents, ou splendides.[1]

[1] *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873, p. 43 ; *Impressions et souvenirs*, éd. Ève SOURIAN, Des femmes, 2005, p. 76. Réflexions pareilles dans des lettres, en particulier à Flaubert, dont celles du 14 juin 1867 et du 25 oct. 1871. C'est dans cette dernière qu'elle parle « du sentiment étendu de l'amour de soi, de l'horreur du *moi tout seul* », *Corr.*, t. XXII, p. 595. C'est Sand qui souligne.

Si nous faisons abstraction de la part d'incohérence dans le recours à l'image du miroir, nous comprenons que nous avons affaire à un autoportrait à la fois intellectuel et moral, à un bilan métaphorique de l'évolution intérieure, où l'effacement du moi apparaît comme l'aboutissement d'un long processus de dépersonnalisation, qui suggère peut-être moins l'idée d'une fusion avec les choses du monde que l'envahissement progressif du moi par celles-ci ; un envahissement qui n'est cependant pas perçu comme un échec (même si l'on y décèle les traces de quelque vague regret pour incapacité d'agir sur le monde) ou une atteinte à l'intégrité de la personnalité, mais bien plutôt comme une douce conquète, bienfaitrice et fécondante, répondant à quelque désir secret, apportant de l'apaisement et un sentiment de plénitude[2]. De même, on peut penser à ce passage des *Impressions et souvenirs* :

> Il y a des heures où je m'échappe de moi, où je vis dans une plante, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau courante, horizon, couleur, forme et sensations changeantes, mobiles, indéfinies ; des heures où je cours, où je vole, où je nage, où je bois la rosée, où je m'épanouis au soleil, où je dors sous les feuilles, où je plane avec les alouettes, où je rampe avec les lézards, où je brille dans les étoiles et les vers luisants, où je vis enfin dans tout ce qui est le milieu d'un développement qui est comme une dilatation de mon être.[3]

Ce paysage intérieur, qui se dessine avec tout ce qu'il a de cosmique dans le moi-miroir, semble révéler, comme tout miroir magique, un secret suprême : celui de la romancière, arrivée à la vieillesse et dont la sérénité est devenue presque légendaire. Dans cet équilibre intérieur, difficilement acquis, on peut voir le résultat d'une alliance harmonieuse entre ce qu'on appelle les investissements narcissiques et anti-narcissiques. Sand apparaît en effet dans ce miroir comme le Narcisse de Bachelard : « Il n'est plus seul, l'univers se reflète avec lui et l'enveloppe en retour, il s'anime de l'âme même de Narcisse. »

Si George Sand insiste constamment sur son peu de goût pour

[2] À propos de la dépersonnalisation, voir Béatrice DIDIER, « George Sand écrivain réaliste ? » in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. Jeanne GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996. Elle note, à juste titre, que toute l'histoire de l'œuvre et de la personnalité de Sand est celle « d'une progressive dépossession de soi » (p. 56).

[3] Michel Lévy, pp. 8-9. (éd. È. SOURIAN, p. 31.)

entretenir le public d'elle-même, cela ne signifie pas qu'elle n'a aucune disposition à l'introspection. En 1847, quand elle entreprend son autobiographie, elle croit « accomplir un devoir » pénible, car elle ne connaît « rien de plus malaisé que de se définir ». « Pourtant je l'accomplirai, ce devoir », écrit-elle au début d'*Histoire de ma vie*, dans le chapitre faisant fonction de préface, intitulé *Pourquoi ce livre* ?

> [...] je me suis toujours promis de ne pas mourir sans avoir fait ce que j'ai toujours conseillé aux autres de faire pour eux-mêmes : une étude sincère de ma propre nature et un examen attentif de ma propre existence.[4]

Pour ce faire, elle doit d'abord vaincre son « dégoût mortel » à parler d'elle-même et, ensuite, essayer de ne pas « se vanter », même si c'est « une loi naturelle de l'esprit humain, écrit-elle, qui ne peut s'empêcher d'embellir et d'élever l'objet de sa contemplation. » L'« enthousiasme de soi-même », avec ses « élans vers le ciel », elle le relègue dans le domaine de la poésie où il a un « privilège spécial et consacré ». Si elle juge le « baume subtil » de l'idéalisation poétique « utile et vivifiant », elle n'en trouve pas moins qu'il lui manque quelque chose : « la réalité ».

Elle se propose donc de tenter de « descendre dans la prose de [son] sujet » (I, 6-7), pour raconter avant tout « l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur » ; et cela « en vue d'un enseignement fraternel » : aider les autres à se connaître car sans se connaître, la vie de chacun reste « incomplète et moralement inféconde pour le reste des hommes » (I, 9)[5]. En prenant ses distances par rapport à Rousseau, elle précise qu'elle ne veut ni s'accuser ni se justifier de ses erreurs, de ses fautes. Si elle agit ainsi, c'est parce qu'« il n'y a point de faute isolée », « point d'erreur dont quelqu'un ne soit la cause ou le

[4] *OA*, t. I, p. 5. Les références entre parenthèses, dans le texte même, renvoient à cette édition.

[5] L'idée de l'objectif « pédagogique », le seul qui puisse justifier des « sentiments tout personnels », figure déjà dans une première version de la préface des *Lettres d'un voyageur* (1836), ouvrage préfigurant l'autobiographie. Ce texte fut publié dans la *RDM* (1er juin 1836), repris dans *OA*, t. II, pp. 1447-1448 (variante *b* de la lettre IV).

complice ». Et aussi parce que le « public se compose des uns et des autres. C'est lui faire un peu trop la cour que de se montrer pire que l'on n'est, pour l'attendrir ou pour lui plaire » (I, 13)[6]. Aussi refuse-t-elle de parler de sa vie personnelle et intime : « qu'aucun amateur de scandale ne se réjouisse, je n'écris pas pour lui » (I, 13).

Sand revient sur ces mêmes idées, plusieurs années plus tard, au moment de la publication de son autobiographie[7], lorsque dans son récit elle en arrive à l'époque de sa vie nouvelle, indépendante, à Paris. Elle précise alors qu'elle entend *taire* et « non *arranger* ni *déguiser* plusieurs circonstances de [sa] vie » (II, 110). En effet, elle ne dit pratiquement rien de ce qui est pour ainsi dire anecdotique dans sa vie privée, surtout amoureuse, et ses explications sur les causes profondes de ce silence presque absolu, laissent entendre que si elle agit ainsi, c'est avant tout par délicatesse pour les *autres*[8].

Sa manière d'envisager l'autobiographie correspond d'ailleurs parfaitement à ce qu'elle pensait de l'histoire : « Tout concourt à l'histoire, *tout est l'histoire* » – écrit-elle (I, 78). L'individualité ne peut avoir par elle seule ni signification ni importance aucune, car elle n'acquiert un sens qu'à condition de devenir une « parcelle de la vie générale » (I, 307). L'histoire ainsi conçue est donc une entreprise d'interprétation à la fois globale et unitaire où il s'agit d'unir ce qui est désuni (idée bien romantique) – individus et classes sociales, morts et vivants, époques différentes... C'est l'instinct « grégaire », comme dirait René Girard[9], qui la pousse pour rejoindre l'Autre.

---

[6] Dans la vie publique, elle accepte cependant l'existence d'une situation où l'on juge nécessaire de « prouver l'excellence de soi », pour repousser une calomnie, à condition qu'on ait « quelque projet sérieux à faire réussir ». C'est ce qu'elle fait, entre autres – pour répondre à des attaques grossières – dans la préface aux *Romans et nouvelles* (1834), dans sa lettre à Nisard (*Lettres d'un voyageur*), ou dans l'avant-propos de *Jean de la Roche* (1859), au sujet de l'affaire d'*Elle et Lui.*

[7] *Manière de préface à une nouvelle phase de mon récit*, *OA.*, t. II, pp. 110-114. *Histoire de ma vie* fut publiée en 1854-1855, chez Lecou et Cadot.

[8] « Certaines confidences personnelles, qu'elles soient confession ou justification, deviennent, dans des conditions de publicité littéraire, un attentat à la conscience, à la réputation d'autrui, ou bien elles ne sont pas complètes, et par là elles ne sont pas vraies » (*OA.*, t. II, p. 114).

[9] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, p. 330.

Par le truchement de l'autobiographie, Sand cherche à comprendre ce qu'elle appelle son « mystère », c'est-à-dire son identité. Pour ce faire, elle entreprend d'abord une minutieuse enquête sur la vie de son père, convaincue qu'elle est de la continuité de l'histoire et de la solidarité des générations entre elles et que, par conséquent, l'histoire de son père est aussi la sienne. Comme disait Roland Barthes, raconter c'est chercher son origine et dire ses démêlés avec la Loi. Et si c'est essentiellement le mythe du père qui s'y écrit, c'est pour essayer de combler par les mots la lacune causée par sa brutale défection, de refaire l'instance paternelle absente. Sand veut avant tout ressusciter la parole du Père, pour se donner l'illusion au moins d'un père spirituel. Malgré les apparences (nourries surtout par la « légende » tenace dont on l'a entourée), elle a un vif besoin d'ordre et c'est au nom de ce besoin – comme pour légitimer sa filiation à la fois affective et spirituelle – qu'elle se crée une imago paternelle, revêtue de puissances séductrices et juvéniles, fortement idéalisée. C'est l'autobiographe qui se mire dans cette image paternelle embellie et même « nettoyée » un peu : en se penchant sur le miroir du passé, il croit y deviner son propre visage, un visage qui prendrait, petit à petit, des contours plus précis, à travers les reflets lointains du visage de ses parents et surtout de son père. Sand-Narcisse n'est donc pas seul... Elle est fille de ses parents qui n'est belle que parce que eux, ils étaient beaux...

Et pourtant, celle qui se regarde dans ce miroir, porte en fait un masque : elle préfère parler d'elle-même indirectement ou par le biais des autres. Pudeur ou fausse pudeur ? On en décidera suivant son goût. Ce qui me semble cependant plus ou moins sûr, c'est que malgré un certain narcissisme évident, mais qui reste dans les limites du naturel, Sand ne se laisse pas accaparer par sa propre image. On devine ici l'intention majeure de Sand autobiographe et romancière : il s'agit de montrer combien la vie générale influe sur la vie individuelle.

On sait qu'une tendance à l'idéalisation – par ailleurs ouvertement reconnue, voire revendiquée – fait partie de sa poétique et de sa vision du monde. Son narcissisme cependant n'a rien d'exclusif, ni d'égocentriste. On dira avec Bachelard, que

> [...] le narcissisme n'est pas toujours névrosant. Il joue ainsi un rôle positif dans l'œuvre esthétique, et par des transpositions rapides, dans l'œuvre littéraire. La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir ; elle ne se présente pas toujours comme une sublimation *contre* les instincts. Elle peut être une sublimation *pour* un idéal.[10]

Il me semble que cela s'applique au narcissisme sandien.

Le rôle des préfaces dans l'élaboration de l'image dans laquelle la romancière croyait se reconnaître vers la fin de sa vie, n'est, bien sûr, qu'un élément de la problématique. On peut se demander pourtant si ce discours fonctionne comme un miroir purement et simplement déformant, et donc mensonger, ou déformant seulement dans la mesure où, au lieu de la banalité du visible, il rend perceptibles des traits virtuels et, en un sens, non moins réels du sujet.

Dans les préfaces de Sand, on retrouve une des caractéristiques de tout discours préfaciel : le va-et-vient continuel entre les diverses instances. Comme le note Françoise van Rossum-Guyon : « l'énonciateur n'est pas toujours le même. Il s'agit tantôt de la personne concrète, Aurore, George ? tantôt du romancier, témoin, conteur, amuseur, moraliste ? tantôt de l'Écrivain investi d'une grave mission. »[11]

Cette remarque, relative aux trois préfaces d'*Indiana*, peut être étendue sur tout le corpus. Il est évident que, par ses changements de rôle plus variés, le discours sandien se trouve investi d'une particularité qui n'est pas sans influer sur l'image que la romancière se crée d'elle-même, comme sur toute la stratégie préfacielle.

La stratégie discursive de Sand, malgré tout ce qu'elle a de conventionnel, est assez complexe et originale, à cause notamment des jeux de rôles et de masques qui sont à l'origine de la spécificité de la préface sandienne. On pourrait dire que les deux rôles distincts de la préface : celui de l'auteur et celui du préfacier, se trouvent dédoublés chez elle, par l'emploi du masculin dans la majorité des préfaces, pour

---

[10] *L'Eau et les Rêves*, Librairie Générale Française, Livre de Poche, Biblio Essais, 1996, pp. 33-34.

[11] « Les enjeux *d'Indiana* I, Métadiscours et réception critique », in *George Sand. Recherches nouvelles*, sous la dir. de F. van ROSSUM-GUYON, Groningue, C.R.I.N., 1983, 6-7, p. 9 .

donner à son discours un caractère dichotomique, accusant des valeurs soi-disant masculines et féminines, admises comme telles à l'époque. Si le masculin semble d'abord une simple conséquence du choix du pseudonyme, il n'en marque pas moins, dès le début, une prise de distance par rapport à la jeune femme qu'elle était en 1832 (en proie à toutes sortes d'angoisses) et surtout une instance spécifique donnant accès à une « seconde existence » à la fois littéraire et privée qu'elle a réussie à se créer[12]. Cette fonction du masculin ne cesse de s'affirmer et finit par devenir l'expression naturelle des conséquences profondément intériorisées du pseudonymat, pour marquer ses écrits d'une empreinte à la fois personnelle et pour ainsi dire universalisante[13].

Sand explique dans son autobiographie (II, 299) pourquoi, dans sa jeunesse, elle avait ce besoin impérieux du masque :

> Il m'était bien permis de philosopher à ma manière sur les peines de la vie et d'en parler comme si j'en avais épuisé la coupe, mais non pas de me poser, moi femme, jeune encore, [...], comme un penseur éprouvé ou comme une victime particulière de la destinée. [...] Je créai donc, au hasard de la plume, et me laissant aller à toute fantaisie, un moi fantastique très vieux, très expérimenté et partant très désespéré. [...] En un mot, je voulais faire le propre roman de ma vie et n'en être pas le personnage réel, mais le personnage pensant et analysant.

Comme le fait remarquer Tivadar Gorilovics, « la jeune femme et le jeune auteur qu'elle était, cherchait à s'élever jusqu'à un point de vue ou un savoir supérieur qui lui permît de jeter un regard de

[12] Deux témoignages de la correspondance : en juillet 1832, elle écrit à une amie : « À Paris, Mme Dudevant est morte. Mais George Sand est connu pour un vigoureux gaillard » (*Corr*., t. Il, p. 120). Quelques années plus tard, à Scipion du Roure : « Madame Sand a dit à M. George tout ce que vous avez de bienveillance et de sympathie pour lui. Madame Sand est une bête que je ne vous engage pas à connaître et qui vous ennuierait mortellement ; mais George est un excellent garçon, plein de cœur et de reconnaissance pour ceux qui veulent bien l'aimer.
Il sera heureux de serrer la main d'un ami inconnu, et, comme il a assez bonne opinion de lui-même, il est très disposé à trouver parfaits ceux qui l'acceptent tel qu'il est » (18 juillet 1836, *Corr*., t. III, p. 490-491).

[13] Cf. Tivadar GORILOVICS, « Un regard d'homme : le narrateur sandien », in *George Sand et l'écriture du roman*, éd. citée, p. 251.

philosophe à la fois sur elle-même et sur le monde et la vie »[14]. Et il ajoute : « Le rôle du narrateur est celui d'une instance suprême, c'est celui du juste ». Le besoin de justice reste un trait constant de l'attitude sandienne, attitude bien connue chez les romantiques, pour qui, le Juste des temps modernes n'était autre que l'artiste.

> [...] je me faisais de ce mot de juste tout un monde moral, et [...] j'en avais fait un portrait selon mes rêves. [...] Le juste n'a pas de sexe moral : il est homme ou femme selon la volonté de Dieu ; [...] Le juste n'a pas d'état. Il est mendiant, voyageur, ou prince de la terre, selon la volonté de Dieu. Son but, sa profession, c'est d'être juste.[15]

Cette attitude d'élévation par rapport à l'univers représenté qu'on observe chez le narrateur sandien, se retrouve chez le préfacier, instance suprême de la préface.

La pratique de s'exprimer de préférence au masculin est presque exclusive jusqu'au début des années 50, époque de la rédaction de l'autobiographie qui est aussi, comme de juste, l'époque de la conquête de son identité de femme écrivain, assumant désormais cet état ouvertement, avec dignité et naturel. Il faut attendre la *Préface générale* de 1851, pour que Sand, en sa qualité de préfacier, s'exprime enfin au féminin, sans d'ailleurs abandonner pour autant le masculin.

Si la préface est avant tout un discours sur la littérature, elle n'en est pas moins l'histoire de l'œuvre, de son origine, de la manière dont elle a été conçue, écrite et structurée. Les réflexions sur la littérature vont ensemble avec les réflexions sur la vie. Et si l'image de l'auteur que renvoie la « préface-miroir » ne correspond pas tout à fait à celle que nous nous faisons de lui d'après des documents réputés plus objectifs, cette image apparemment déformée n'en reflète pas moins le même auteur, tel qu'il s'est vu ou du moins tel qu'il entendait se montrer et être vu à un moment donné.

La préface devient un lieu de contemplation de soi-même où s'élabore une image plus ou moins idéalisée et rassurante de l'auteur. Dès les premières préfaces, on voit tout un éventail de démarches, par ailleurs canoniques, qui sont là pour gagner avant tout la bienveillance

[14] T. GORILOVICS, *art. cit.*, p. 254.
[15] *Lettres d'un voyageur* (IV, À Rollinat), *OA*, t. II, p. 748.

ou la complicité du lecteur. Il s'y dessine l'image d'un auteur qui, en 1842, dans la préface des *Lettres d'un voyageur*, se présentera ainsi à ses lecteurs : « je suis votre semblable, hommes de mauvaise foi ».

Timidité, modestie, refus de toute ambition, docilité et soumission à la critique littéraire : ces principaux traits du double, reflétés par la préface-miroir, semblent démentir toute complaisance de la part de celui qui s'y regarde. Dans la plupart des cas cependant, la stratégie défensive, inhérente aux démarches préfacielles et principale responsable de l'image d'auteur qui se crée, est paradoxalement valorisante, susceptible de produire un discours plus ou moins trompeur, dont en général personne n'est dupe. Aussi, ne sera-t-on peut-être pas accusé de mauvaise foi d'y voir une idéalisation dans le sens du commun : l'auteur devenu frère de ses semblables, appartenant non pas à telle ou telle école littéraire, mais à l'Humanité, qui remplirait cette fois la fonction de l'instance paternelle : elle rassure, elle légitime. Il est à noter à ce propos que les références « généalogiques » concrètes à tel ou tel écrivain (Scott, Rousseau ou Balzac) sont relativement rares dans les préfaces de Sand – ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec son statut de femme. L'identité n'est donc pas acquise grâce à quelque père spirituel concret mais bien plutôt par ce père spirituel collectif qui délègue pour ainsi dire son autorité au préfacier. Le narcissisme apparaît chez Sand comme « éminemment dialectique »[16], dans sa double orientation, étant à la fois un narcissisme centripète et centrifuge. Le principe d'union (principe de vie), au nom duquel elle semble renoncer à une partie d'elle-même pour s'enrichir d'autrui, est si fort chez elle qu'Eros finit pour ainsi dire par tuer Thanatos : le « sentiment très vif » de ses vies antérieures[17], sa croyance dans la métempsycose, sa conviction de l'immortalité de l'homme dans l'Humanité, sont autant de piliers de sa pensée et de son œuvre. Pour se

[16] Béla GRUNBERGER, cité par Pierre DESSUANT, *Le Narcissisme*, « Que sais-je ? », PUF, 1994, p. 23.

[17] Cf. sa lettre du 1er octobre 1866, à Flaubert : « [...] mais si on ne se rappelle rien de distinct, on a un sentiment très vif de son propre renouvellement dans l'éternité. [...] Moi je crois que j'étais végétal ou pierre. Je ne suis pas toujours bien sûre d'exister complètement, et, d'autres fois, je crois sentir une grande fatigue accumulée pour avoir trop existé. » *Corr*., t. XX, p. 136.

retrouver, il faut d'abord se perdre : ses « fuites du moi »[18], si manifestes dans l'autobiographie comme dans les préfaces (et jusque dans sa correspondance), sont étroitement liées à la quête de son identité, plus ou moins acquise vers la quarantaine. L'évolution ultérieure de Sand, en parfait accord avec son idéalisme foncier, est comme une tentative constante de parachèvement : d'atteindre à l'Idéal, au rétablissement d'une complétude perdue. Dans sa préface testament, en 1875, à propos des reproches qu'on lui a si souvent faites pour avoir trop idéalisé ses personnages, elle écrit :

> Je ne l'ai pas fait exprès. Ils me sont apparus comme je les ai dépeints, j'ai peut-être vécu avec eux dans un monde trop paradisiaque. Je me suis laissée aller aux douceurs de cette chère société qui s'évoquait d'elle-même autour de moi ; j'ai peut-être aussi rencontré trop de belles âmes dans la vie réelle, et j'ai cru à la droiture, à la force, à l'amitié, au désintéressement, à tout ce qui est le résultat d'une vie bien employée et le but d'une conscience bien développée.[19]

Face au paysage printanier qui l'entoure, elle se demande : « Dirai-je que tout meurt parce que j'approche du terme de ma propre vie ? » Si elle refuse l'idée de la mort définitive, c'est qu'elle trouve à quoi s'accrocher dans « l'éternelle fraîcheur » et « l'incommensurable puissance de la vie universelle » ; « l'espérance, c'est l'infini ; et l'homme qui la possède sent que tout lui survit, que par conséquent il se survit à lui-même dans la vitalité inépuisable de l'univers. »

Sa foi dans l'immortalité est inséparable de sa foi dans celle de la parole d'artiste. Dès la préface de *Lélia* (1839), elle exprime sa conviction que la « clameur » élevée par ceux qui cherchent la vérité « ne retombera pas dans le silence de l'éternelle nuit. » Et dans la préface de *la Petite Fadette* (1848), elle se console de ses déceptions en se disant que « la foi compte par siècles » et que « l'avenir est à nous ». Un avenir qui, avec sa *compréhension répondante*, serait en définitive le garant de l'immortalité de l'artiste.

---

[18] B. DIDIER, « Femme/identité/écriture », in *L'Écriture-femme*, PUF, 1981, p.189.
[19] *La Revue de Paris*, 15 janvier 1896. Rééditions : *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Debrecen, 1997, t. I, p. 278 ; *Œuvres complètes*, sous la dir. de Béatrice DIDIER, *George Sand avant* Indiana, Honoré Champion, 2008, vol. 1, p. 53.

Sand et la presse à la lumière des préfaces

Dans l'impressionnante production journalistique fort diverse de George Sand[1], une place non négligeable revient à ses préfaces auctorielles aussi bien qu'allographes, du moins dans la mesure où elle a eu souvent recours à la publication préoriginale ou séparée de certaines préfaces[2]. Si un roman paraît d'abord en feuilleton, la préface y figure en général ; c'est plutôt son absence qui est exceptionnelle[3]. Ce type de prépublication assure à la romancière une audience plus large que ce qu'elle pouvait espérer des lecteurs de ses romans, en tout cas un public différent.

Ce qui ressort d'une statistique (quasi exhaustive) est révélateur :

1) Sur les 77 préfaces des œuvres narratives, 31 ont été prépubliées et 46 publiées seulement en volume. Mais si on déduit de ces dernières les 33 notices (destinées aux *Œuvres illustrées*), il n'en reste que 13. Les publications préoriginales sont donc largement majoritaires.

---

[1] Voir Marie-Ève THÉRENTY, « "Songez que je n'ai aucune des conditions du journalisme..." Poétique journalistique de George Sand », in *George Sand. Écritures et représentations*, textes réunis par Éric BORDAS, Eurédit, 2004, pp. 207-238.

[2] Entre autres : *À propos de* Lélia *et de* Valentine (*RDM*, 1er avril 1834, sous le titre *Romans et nouvelles*), réédition récente : *QAL*, éd. Henriette BESSIS et Janis GLASGOW, Des femmes, 1991 ; la préface de *Lélia*, *Revue de Paris*, sept. 1839 (rééd. : *Lélia*, éd. Béatrice DIDIER, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, t. I) ; les deux préfaces générales, *Revue indépendante*, juin 1842 ; *L'Événement*, 18 sept. 1851 (rééd. plus récentes : *QAL*, éd. citée, 1991 ; *Œuvres complètes* de G. Sand, sous la dir. de Béatrice DIDIER, *George Sand avant* Indiana, vol. 1, Honoré Champion, 2008) et *Mon théâtre*, *La Presse*, 8 sept. 1860 (repris : *Théâtre Complet*, Michel Lévy, 1866, t. I ; rééd. : *Théâtre I*, Paris, Indigo et Côté-femmes, 1996).

[3] Celle, par exemple, de *Mademoiselle La Quintinie* (*RDM*, 1er mars – 15 mai 1863) dont Buloz a refusé la publication. La préface ne paraîtra que dans l'édition originale (Michel Lévy, 1863). Rééd. : *Mademoiselle La Quintinie*, éd. Jean COURRIER, Grenoble, P. U. G., 2004.

2) Pour les préfaces de théâtre, la proportion est un peu différente. Prépublication : 7, en volume : 10. La raison en est, peut-être, que ces préfaces (sous forme parfois de dédicace ou de lettre-préface) ont été destinées aux spécialistes du genre, en tout cas à un public particulier[4].

3) Dans le cas des préfaces allographes, la proportion est de 20 à 14 au profit des prépublications, et ces dernières datent pour la plupart d'après 1851.

4) Quant aux préfaces de tous types confondues (1832-1876), on relève 58 prépublications contre 70 publiées seulement en volume. Mais si, là encore, on déduit de ces dernières les 33 notices pour les *Œuvres illustrées*, il n'en reste que 37. Prises ensemble, les publications préoriginales sont encore majoritaires.

5) Enfin, si on introduit un point de vue chronologique, on aura 21 prépublications avant 1851 et 35 après, ce qui laisse entendre que, malgré le fait que Sand se sentait « baillonnée » comme l'était la presse elle-même[5], elle n'en a pas moins cherché à se faire entendre[6].

Défense de la liberté

En admettant que ces publications n'ont pas été sans profit pour George Sand qui en rapportait une revenue non négligeable, il n'en reste pas moins vrai que sa collaboration assidue et presque continue à la presse s'explique aussi par le fait qu'elle était très consciente du pouvoir de la presse et de sa fonction spécifique.

Là aussi, comme ailleurs, l'essentiel pour elle était de transmettre des idées, de démocratiser les masses, d'instruire le public, d'en améliorer le goût, d'établir un contact direct avec des *amis inconnus*, avec l'intention de les aider à se connaître, à résoudre leurs problèmes

[4] Rappelons que l'activité théâtrale de Sand date essentiellement de l'époque du Second Empire où elle semble avoir davantage pesé ses mots.

[5] Lettre du 4 août 1849, à Mazzini. *Corr*., t. IX, p. 243.

[6] Cf. Béatrice DIDIER, « Quand la presse est baillonnée », *Présence de George Sand*, mai 1984, n° 20, pp. 4-7. Pour cette période, B. DIDIER met l'accent sur l'importance de la correspondance, du théâtre et de la publication de l'autobiographie de Sand, « chargée d'un rôle de combat [...] que la presse ne peut plus assumer. » (p. 6)

personnels[7]. Ce programme pédagogique est très manifeste dans les préfaces et susceptible, en plus, de gagner en efficacité par l'intermédiaire des journaux, grâce d'abord à la forte présence du locuteur qui fait tout pour faire du lecteur un allié et, ensuite, par la force de l'actualisation qui caractérise presque toujours sa stratégie discursive. Il en va de même à propos des sujets qui apparemment n'ont rien à voir avec l'époque contemporaine, comme dans le cas de *Procop le Grand* (écrit en 1844, ce roman raconte l'histoire des Taborites au XV^e^ siècle) : « Nous croyons [...] cette étude fort curieuse, fort utile et intimement liée à la solution des problèmes qui agitent les peuples d'aujourd'hui. »[8]

Les préfaces de Sand peuvent être lues de plusieurs manières. On peut y suivre l'évolution de ses idées sur la littérature, l'acquisition progressive de son autorité d'écrivain, mais on peut les considérer aussi, du moins en partie, comme autant de documents sur ce qu'elle pensait de la presse en général, de la critique en particulier, comme de leurs fonctions. Sous cet aspect, on observe fort peu de changements. C'est plutôt les éléments constants qui frappent, en premier lieu l'idée fondamentale de la liberté de la presse et du droit de chacun de s'ex-

[7] Préface des *Lettres d'un voyageur* (1836), in *OA*, t. II, p. 1448 (var. *b* de la lettre IV). Ce texte, une notice sans titre, paru dans la *RDM*, précédant la lettre à Jules Néraud (1^er^ juin 1836), qui ne figure pas dans les éditions en volume, semble être une ébauche de la préface définitive aux *Lettres d'un voyageur*, écrite seulement en 1842, pour l'édition Perrotin des *Œuvres* de G. Sand (1843, t. 9). Voir aussi, entre autres, l'introduction de *Jean Ziska*, *Revue Indépendante*, 25 avril 1843 (rééd. : *Préfaces de George Sand*, éd. Anna SZABÓ, Debrecen, Studia Romanica, Bibliothèque Française, n^o^ 2, 1997, t. I) ; le prologue de *La Mare au Diable*, *Revue sociale*, n^o^ de décembre 1845 (rééd. : *La Mare au Diable*, éd. Pierre SALOMON et Jean MALLION, Classiques Garnier, 1981) ; l'avant-propos de *Lucrezia Floriani*, *Le Courrier français*, 25 juin 1846 (rééd. : *Lucrezia Floriani*, Paris, Éd. de la Sphère, 1981) ; le début d'*Histoire de ma vie* (*Pourquoi ce livre ?*, 1847), *La Presse*, 5 octobre 1854 (rééd. : in *OA*, t. I ; *Histoire de ma vie*, éd. Damien ZANONE, Flammarion, 2001, t. I ; *Histoire de ma vie*, éd. Martine REID, Gallimard, Quarto, 2004) ; la préface de *Molière*, Le Pays, 31 mai 1851 (repris : *Théâtre complet*, Michel Lévy, 1866, t. I ; rééd. : *Théâtre III*, Paris, Indigo et Côté-femmes, 1998).

[8] *Procop le Grand* (*Revue indépendante*, 25 mars 1844 ; les *Œuvres illustrées* de G. Sand, Hetzel, t. 8, 1855). *Procop* n'a pas de préface proprement dite, mais le premier paragraphe peut être considéré comme un bref discours préfaciel intégré au texte de l'ouvrage. Repris dans *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 112.

primer librement. Ce droit, elle ne le dispute même pas à ceux dont les jugements paraissent mal fondés ou injustes aux personnes visées : vouloir étouffer la voix de la liberté, écrit-elle, ce serait comme commettre un « parricide »[9].

Ayant à parler de l'état de la presse à un moment donné, c'est encore sa liberté ou son absence qui sont au centre de ses réflexions. La notice du *Péché de Monsieur Antoine* (datée du 30 déc. 1851) témoigne de sa lucidité quant à la situation de la presse dont elle sait bien démêler les réseaux d'intérêts. Dans cette notice, elle évoque d'abord l'année de la publication du roman (1845),

> époque où la critique de la société réelle et le rêve d'une société idéale atteignirent dans la presse un degré de liberté de développement comparable à celui du XVIII[e] siècle.[10]

Mais, d'un autre côté, elle fait observer que la liberté d'expression n'avait pas alors pour forum les journaux de l'opposition. C'est que les plus avancés, n'ayant pas assez de lecteurs, manquaient d'une publicité satisfaisante, alors que les plus modérés « nourrissaient une profonde aversion pour le socialisme »[11]. Et pourtant c'était « le temps de dire tout ce qu'on pensait, tout ce qu'on croyait. On le devait, parce qu'on le pouvait. » Dans ces conditions, écrit-elle, c'étaient les journaux conservateurs qui devenaient « l'asile des romans socialistes »[12], puisque

---

[9] Version (II) de la *Préface générale*, 1842, in *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 77. (Le manuscrit se trouve au fonds Lovenjoul : E 830, f[os] 179-182.) Réédition de la version : *Œuvres complètes* de G. Sand, éd. citée, vol. 1, p. 35.

[10] *Le Péché de Monsieur Antoine*, éd. Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 31.

[11] *Ibid*. Sand fait allusion (sans le nommer) à son conflit avec Louis Véron au sujet du *Meunier d'Angibault* qu'elle finira par donner à *La Réforme*. Voir ses lettres à Véron, en 1844, à Ch. Marliani (8 sept.) et à Hetzel, en octobre (*Corr*., t. VI, pp. 620-621 et p. 653).

[12] Notice du *Péché de M. Antoine*, éd. citée, p. 32. Sand ajoute : « À peu près dans le même temps, *le National* courait sus avec ardeur aux écrivains socialistes [...], et les accablait d'injures très âcres ou de moqueries fort spirituelles. » (*ibid*.) Le 25 nov. 1842, à Poncy : « Tout ce que P. Leroux disait l'autre soir à propos du *National* et des politiques sans idées sociales était profondément vrai. Les bourgeois libéraux

> le pouvoir, du moment que [...] les idées ne revêtaient aucune application d'actualité politique, s'inquiétait assez peu des théories, et laissait chacun faire la sienne, [...] construire innocemment la cité future au coin de son feu, dans le jardin de son imagination.[13]

Pour illustrer cet état des choses, Sand évoque une de ses expériences : c'est dans *L'Époque* qu'elle a pu faire paraître *Le Péché de Monsieur Antoine*. Ce « journal [...] qui débuta par renchérir sur tous les journaux conservateurs et absolutistes du moment, fut donc le cadre où j'eus la liberté absolue de publier un roman socialiste. »[14] Cette notice, outre son intérêt pour la connaissance de l'état et des rapports de force de la presse sous la monarchie de Juillet, témoigne en même temps d'une autre vertu de Sand journaliste : elle sait adapter sa conduite aux réalités mouvantes du monde et en particulier du monde de la presse pour en tirer le meilleur parti.

Après les journées de Juin elle adopte, dans les préfaces aussi, une stratégie défensive. Dès qu'il s'agit de l'époque contemporaine, elle insiste sur l'absence de liberté, comme dans la préface de *La Petite Fadette*, en septembre 1848, où il est question de dédier ses contes villageois à ses amis prisonniers, « puisqu'il nous est défendu de leur parler politique »[15]. Et si Barbès, qui en est le principal dédicataire, n'y est mentionné que par son prénom, c'est pour éviter qu'on

---

n'ont pas les entrailles qu'il faudrait, et leur prétendue démocratie est un système de tutelle et de conservation mal fondée du passé » (*Corr*., t. VII, p. 193).

[13] Notice du *Péché de M. Antoine*, éd. citée, p. 32.

[14] *Ibid*. La lettre du 23 juillet 1845 à Anténor Joly (directeur du feuilleton, esprit éclairé) nous apprend que Véron proposait un prix plus avantageux pour le roman. Mais Sand choisit *L'Époque* : « comme je ne veux pas que vous me supposiez plus de vertu que je n'en ai, je vous dirai en confidence, ce qui aide à mon désintéressement dans cette affaire. C'est que Mr Véron a la manie d'éplucher, de s'effrayer des hardiesses d'opinion et de demander des retouches, ce qu'il m'est impossible d'accepter. » *Corr*., t. VII, p. 27. Sur les circonstances assez curieuses de la publication du roman dans le journal, voir les lettres à A. Joly (août-octobre 1845), *ibid*.

[15] *La Petite Fadette*, in *QAL*, éd. citée, 1991, p. 209. La préface figure, bien sûr, dans l'édition critique de Pierre SALOMON et Jean MALLION (Classiques Garnier, 1981) et dans celle de Maurice TOESCA (LGF, Le Livre de Poche, 1984).

découvre « là-dessous quelque abominable conspiration »[16]. Dans le *Crédit*, où commence la publication du roman dès le 1er décembre 1848, la préface ne figure pas[17], ni dans les *Œuvres illustrées* où elle sera remplacée par une notice (1851) dans laquelle la critique politique est beaucoup moins violente. La non-réimpression de la préface originale répond d'ailleurs au souhait de Sand. Sur le manuscrit de la notice on lit : « Je prie la personne qui corrigera les épreuves de supprimer la préface [...] Elle est inutile et pourrait nuire en ce moment-ci à la publication générale. »[18]

Une autre preuve de la prudence de Sand est fournie par la version autocensurée de la notice de *La Mare au Diable* (1851), restée pendant longtemps inédite[19]. La romancière y accuse « l'esprit de parti qui, dans ces derniers temps, a souillé le domaine de la critique et qui l'a tuée on peut dire », c'est donc la « critique de la critique »[20]. Toute la partie centrale, la plus importante et la seule intéressante, est supprimée dans le version imprimée... On peut rappeler aussi à ce sujet les réflexions de Sand dans un brouillon de préface, rédigé probablement à la fin de 1852, en vue d'une édition belge du *Diable aux champs*. Il y est question de la presse « soumise durant la dernière époque à des rigueurs exceptionnelles », la romancière se demandant si son « roman attirerait quelque menace ou dommage à ceux qui le publieraient. » Elle pense que cela ne devrait pas arriver :

---

[16] *Ibid*. Le 27 juillet 1848, elle présente ainsi son roman à Hetzel : « Ce ne sera d'aucune couleur politique. Je ne publierai rien dans ce sens tant que la liberté, ou l'escamotage de la liberté de la presse, ne seront pas définis par une législation régulière et nette. À présent il dépend du caprice du premier venu, de la haine d'un laquais chassé, d'un article du *Constitutionnel* de vous dénoncer, de vous faire jeter en prison, sans motif, sans raison aucune que le bon plaisir. » (*Corr*., t. VIII, p. 567.) Dans la correspondance de ces années où la presse fut « bâillonée » (lettre à Mazzini, déjà citée), on lit de nombreux témoignages qui vont dans le même sens.

[17] Avec le consentement de Sand. Voir le texte du contrat, *Corr*., t. VIII, p. 701 et sa lettre de nov. 1848, à L. Jourdan, *ibid*., p. 705. Cette préface ne fut publiée, du vivant de l'auteur, que dans deux éditions parues chez Michel Lévy (1849, 1850).

[18] B. N., N. a. fr. 16989, f^os^ 110-111. Voir à ce sujet l'édition du roman de Pierre SALOMON et Jean MALLION, Classiques Garnier, 1981.

[19] Lov., E 830, f^os^ 16-19. Le manuscrit n'est pas daté. Sauf erreur de ma part, le texte n'a été publié que dans *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, pp. 160-163.

[20] *Ibid*., p. 160.

> Mais peut-être un essai de causerie de bonne foi est-il encore prématuré chez nous et je ne veux pas exposer un journal ou un éditeur quelconque aux risques que j'accepterais pour moi-même.

George Sand a néanmoins trouvé le moyen de toucher, avec une habileté consommée, au problème délicat de la liberté de la presse :

> Quelque partisan que je sois de la liberté absolue de discussion, je comprends les faits dont je suis témoin et je m'explique les terreurs des pouvoirs officiels. Reste à savoir si la libre discussion ne rendrait pas plus durables les institutions [...] Il est interdit de discuter avec mesure tout haut et l'on discute tout bas avec excès. [21]

Il est à noter cependant qu'à l'époque même où les écrivains sont si étroitement surveillés, Sand laisse publier dans les *Œuvres illustrées* la notice d'*Indiana* (rédigée en mai 1852)[22], dont les audaces sont à peine tempérées par leur tournure généraliste :

> Sous tous les régimes et dans tous les temps, il y a eu [...] une race de critiques qui [...] se sont imaginé devoir faire le métier de dénonciateurs, de pourvoyeurs du ministère public [...] Les rigueurs des gouvernements contre la presse n'ont jamais suffi à ces critiques farouches. Ils voudraient qu'elles portassent non seulement sur les œuvres, mais sur les personnes.[23]

---

[21] *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, pp. 195-198. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de l'Institut (Lov., E 788, f^os^ 524-526).

[22] *O. I.*, t. 3, 1853. Rappelons que la notice y voisine avec les deux autres préfaces.

[23] G. Sand, *Œuvres complètes*, éd. citée, *Indiana*, éd. Brigitte DIAZ, Honoré Champion, 2008, p. 70. Cela fait penser aux procès de *L'Événement*, en 1851, dont Michèle FIZAINE note que « ce n'est plus la littérature qui est symboliquement citée à comparaître [...], mais l'écrivain lui-même. [...] tout écrivain devient un présumé coupable ». « Procès de presse en 1850-1851 : la défense de la littérature par Victor Hugo », in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e^ siècle*, sous la dir. de Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, Nouveau Monde, 2004, p. 268. Sand elle-même a bien connu ce genre de dénonciation. Un exemple de la même époque : après la parution de *Valentine* dans les *Œuvres Illustrées*, l'auteur d'un feuilleton (signé Alex de Saint-Albin, l'*Assemblée nationale*, 26 mai 1852), scandalisé par l'esprit du roman, par « le mépris déversé sur ce qu'il y a de plus saint et de plus digne de respect », va jusqu'à dire que la « Société est condamnée à choisir entre la répression de ces honteux abus de la liberté et la répression sanglante de la révolte armée contre les lois. » Cité par G. LUBIN, *Corr.*, t. XI, pp. 193-194, n. 5.

Un peu plus loin, elle adresse à ses « confrères, saintes et généreuses âmes de critiques » ce message d'une ironie mordante :

> Quel malheur qu'on ne songe point à établir un petit tribunal d'inquisition littéraire dont vous seriez les tourmenteurs ! Vous suffirait-il de dépecer et de brûler les livres à petit feu, et ne pourrait-on, sur vos instances, vous permettre de faire tâter un peu de torture aux écrivains qui se permettent d'avoir d'autres dieux que les vôtres ?[24]

Une quinzaine d'années après, c'est déjà la période libérale du Second Empire, dans l'avant-propos de *Cadio*[25], inspirée par le sujet même du roman dialogué (histoire de la Vendée, guerres civiles), elle procède à une critique rétrospective à la fois morale et politique de la presse. Elle évoque la montée à Paris, en juin 1848, d'honnêtes bourgeois de province de la garde nationale qui ont fusillé un passant, pour la simple raison qu'il portait *une blouse* et qu'il *avait l'air* d'un insurgé. Aux yeux de Sand, ce fait historique « résume et dénonce une époque : aucun journal n'en a parlé [...]. La victime n'a jamais eu de nom ; le crime n'a pas été recherché ; l'assassin a vécu tranquille »[26].

Critique sandienne de la critique

George Sand appartient à cette catégorie de critique qu'Albert Thibaudet appelait la critique d'artiste, pratiquée avec vigueur et passion par les grands romantiques. Sand elle-même a eu sa part dans ce long débat qui opposait les écrivains à la critique professionnelle, traditionnaliste, ne serait-ce que pour s'expliquer et se défendre. Ce rapport conflictuel, ces « antagonismes exhibés » (l'expression vient de Marie-Ève Thérenty) ne sont là que « pour masquer une réflexion

[24] *Indiana*, éd. citée, pp. 71-72.
[25] *RDM*, 1er sept. 1867.
[26] *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 269. Une allusion à cette histoire dans la lettre du 4 juillet 1848, à M. Dufraisse (*Corr*., t. XXV, p. 579). Ce passage de l'avant-propos fut reproduit et commenté par le *Nain jaune* et le *Soleil*. Une poursuite judiciaire fut engagée contre les journalistes concernés. Sand écrivit une lettre pour les défendre, publiée par plusieurs journaux ; les journalistes furent condamnés à quatre mois de prison (voir la lettre du 21 sept. 1867, *Corr*., t. XX, pp. 532-535.)

commune autour de la capacité du langage à dire le quotidien »[27], dans un climat où la « collusion entre la sphère des gens de lettres et celle des "journalistes" est totale »[28].

Il va de soi que cet aspect particulier de l'activité journalistique de Sand s'affirme davantage dans les préfaces qu'ailleurs. Sa critique concernant la pratique de la critique littéraire dans la presse est du reste inséparable de son œuvre de critique littéraire, voire de sa conception de la littérature[29]. Aussi je vais limiter mon propos à des éléments qui me paraissent moins saillants ou moins explicités dans ses autres écrits[30].

Notons tout d'abord que la prépublication donne à la romancière l'avantage de dévoiler devant les lecteurs des journaux les stratagèmes suivis dans ce domaine particulier qu'est la critique littéraire, en leur montrant ce qui se passe dans les coulisses (jeux d'intérêts, jalousies, esprit partisan, etc.), ces comportements qu'elle a bien des fois jugés hypocrites, malhonnêtes, voire malsains.

L'emploi, pour désigner le critique, de la métaphore « juge », avec sa connotation à la fois politique et surtout morale, presque toujours dépréciative – sans avoir d'ailleurs rien d'original – est fréquent sous la plume de Sand. C'est ainsi que, dès 1832, toute novice qu'elle soit,

---

[27] M.-È. THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e^ siècle*, Seuil, 2007, p. 20.

[28] *Ibid*., p. 13.

[29] Voir *George Sand critique 1833-1876, Textes de George Sand sur la littérature*, présentés, édités et annotés sous la direction de Christine PLANTÉ, Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente, 2006, 804 p. Rappelons que la frontière entre les deux genres est loin d'être étanche, comme en témoignent plusieurs articles qui ont servi plus tard de préfaces.

[30] Je n'aborderai donc pas des thèmes aussi récurrents que la revendication de la liberté pour tout auteur, le rejet de toute critique autre que purement littéraire ou ses réflexions critiques sur les inconvénients de la publication en feuilleton de ses romans. Voir la préface aux *Lettres à Marcie*, *Œuvres Complètes* de G. Sand, Perrotin, t. 16, 1843 (rééd. : *Préfaces de G. Sand*, éd. citée, t. I) ; les notices de *Jeanne*, *Œuvres Illustrées*, t. 3, 1853 (rééd. : *Jeanne*, éd. Simone VIERNE, Grenoble, Éd. Glénat, Coll. de l'Aurore, 1993) et de *Consuelo*, *Œuvres Illustrées*, t. 8, 1855 (rééd. : *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Léon CELLIER et Léon GUICHARD, Cl. Garnier, 1959, t. I ; sous le même titre : éd. Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1983, t. I et éd. Nicole SAVY et Damien ZANONE, Robert Laffont, « Bouquins », 2004).

elle parle déjà de « juges rigides »[31], à qui, dix ans plus tard, elle reprochera leur « pédantisme farouche »[32] et leurs jugements précipités, dictés par quelque parti pris, aggravés en plus par l'absence d'une « certaine étude »[33]. En 1842, dans la seconde préface d'*Indiana*, elle parle de certains journalistes « qui s'érigent [...] en représentants et en gardiens de la morale publique », pour se demander aussitôt : « je ne sais pas en vertu de quelle mission, puisque je ne sais pas au nom de quelle foi »[34]. À la fin de cette même préface (pourtant une des plus combatives), elle adoucit ou du moins elle nuance son propos, probablement par précaution : elle ne veut pas qu'on y voie « une protestation quelconque contre le droit de contrôle dont la moralité publique investit la presse française. »[35] À vrai dire, la critique (elle-même moralisatrice) de Sand ne vise en fait que les journalistes qui trahissent leur mission, laquelle en elle-même est « providentielle et sacrée »[36]. Ailleurs, toujours en 1842, elle parle de « docteurs de la presse »[37], et ne donnera un sens plus précis à ce terme que dans la version déjà citée de *La Mare au Diable* (1851). Elle reconnaît à ce type de critique (s'il est honnête) son mérite : l'érudtion. Le critique consciencieux, écrit-elle, « instruit tout le monde et l'artiste tout le premier. » S'il a tort, il « confirme le véritable artiste dans sa

[31] Préface d'*Indiana*, éd. citée, p. 73. Voir aussi, entre autres, *À propos de* Lélia *et de* Valentine (1834). L'emploi, dans ce contexte, du vocabulaire juridique (procès, réquisitoires, tribunal, arrêt, accusé, magistrat, justice/injustice, arbitres de la morale publique, etc.) est caractéristique, comme dans la notice déjà citée d'*Indiana*, en 1852. Dans la seconde préface d'*Indiana*, elle rend « grâce aux juges maladroits » qui l'ont éclairée (éd. citée, p. 85).

[32] Version de la préface d'*Indiana* (1842), in éd. citée, p. 364 (*Annexes*).

[33] Préface des *Vacances de Pandolphe* (*Le Siècle*, 11 mars 1852), où elle ajoute : « la critique est rarement sérieuse en ce temps-ci. Cela tient, non à l'impuissance des esprits [...], mais à l'effervescence des choses extérieures qui ne permettent qu'à bien peu de gens la réflexion, l'examen et la certitude. » *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, p. 375.

[34] *Indiana*, éd. citée, p. 80.

[35] *Ibid*., p. 85.

[36] Elle insiste sur ce point : « nul ne peut le nier, à moins d'être athée en fait de progrès, à moins d'être l'ennemi de la vérité, le blasphémateur de l'avenir, et l'indigne enfant de la France. » *Ibid*., p. 86.

[37] Préface générale (1842). *Œuvres complètes, George Sand avant Indiana,* éd. citée, vol. 1, p. 44.

conviction et lui fait prendre un nouvel élan pour manifester sa certitude. » S'il a raison, il « sauve l'artiste qui s'égarait » ; bref, elle pense que la « critique consciencieuse et savante est utile et les arts auraient beaucoup à perdre en être privés. »[38] Ce qu'elle reproche cependant à cette critique, c'est son manque de sensibilité, sa « mortelle impuissance »[39]. George Sand oppose les critiques improductifs aux critiques productifs (« à la suite de Diderot, le seul grand maître en ce genre ») : le mérite de ces derniers, « c'est la passion de la vie, c'est d'entretenir la fécondité ». Il leur arrive d'être injustes, mais ils sont toujours du côté de la vie, et la conclusion est une pensée typiquement sandienne : « Tout ce qui est, tout ce qui vit a sa valeur et sert à ce qui vit à l'entour. »[40] Dans le même ordre d'idées, le critique improductif est lié à l'idée de la mort :

> que faire avec ce qui n'est point, que tirer de ce qui est mort, de ce qui n'a jamais vécu ? Le critique improductif, c'est-à-dire incapable de rien produire n'a pas mission de juger l'artiste.

Tout en lui reconnaissant certains mérites, elle conclut que cette critique est

> incomplète et [...] insuffisante. Elle réprime, c'est un bien, mais elle ne procrée pas et c'est un mal. Elle est conservatrice de sa nature. Il y a beaucoup d'excellentes choses à conserver ! mais elle conserverait trop si on la laissait faire.[41]

Elle n'a jamais consenti à *laisser faire* cette critique...

Marie-Ève Thérenty, en parlant des années Quarante, rappelle que Sand se sert alors de la tribune de la presse

> de manière engagée et novatrice, en parallèle [...] avec une écriture alimentaire du roman feuilleton. Le paradoxe de cette pratique double

[38] *Préfaces de George Sand,* éd. citée, t. I, p. 161.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*, p. 162. Ces idées ne sont pas loin de celles de Baudelaire qui réclame, lui aussi, une critique capable de passion. Cf. *Salon de 1846, À quoi bon la critique ?*
[41] *Ibid.*

> du journal – un recours intéressé aux périodiques bourgeois et une participation assidue au journal d'idées socialistes – ne la gêne pas.[42].

George Sand ne cesse de maintenir cette ambiguïté jusqu'à la fin de sa carrière. En 1851, en quête de possibilités de publication, non sans penser au rapport financier du placement[43], elle confie à Hetzel : « J'aime mieux aller un peu partout. »[44] Cette pratique, qui n'exclut pas pour autant la fidélité à ses principes et le refus de certaines concessions[45], reste la sienne chaque fois qu'il s'agit de trouver un forum pour la publication de ses préfaces, d'où l'éventail assez large des journaux où elle les publiera après 1851 : *La Presse*, *Le Pays*, *Le Constitutionnel*, *Le Siècle*, *La Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, *L'Opinion nationale*, *Le Rappel*, *Le Temps*.

Ce réseau de relations multiples, établi avec la presse, n'est pas sans rapport avec sa conviction, maintes fois exprimée, qu'il n'est possible de trouver la réponse à des questions posées – qu'elles soient d'ordre social, politique ou littéraire – que par le dialogue, dont la condition première est de diffuser les idées par tous les moyens possibles pour les faire parvenir au public de toutes les couleurs. Cette conviction, la foi dans la parole, est certainement idéaliste, mais elle se conjugue chez elle avec des démarches purement réalistes (avoir sa part de profit personnel du profit beaucoup plus considérable de l'industrie de la presse). La manière dont Sand a utilisé les journaux est la preuve à la fois de sa faculté d'adaptation au marché moderne de la littérature et de sa lucidité concernant le pouvoir de la presse.

---

[42] Article cité (note 1), p. 213.

[43] Il s'agit d'un article sur Latouche, paru finalement dans *Le Siècle* (18, 19 et 20 juillet 1851) et devenu préface d'une réédition de *La Vallée aux Loups*, Calmann Lévy, 1875.

[44] Lettre du 16 juin 1851 (*Corr*., t. X, p. 327).

[45] Comme, bien avant, dans le cas de sa rupture d'avec Buloz, au sujet d'*Horace*, ou son conflit avec Véron. Voir Marie-Ève THÉRENTHY, « "Ne nous séparons pas, nous devons finir ensemble". George Sand, François Buloz et la *Revue des Deux mondes* », *RDM*, septembre 2004, pp. 79-90 ; voir aussi, *infra*, « Correspondance et discours apologétique ».

Correspondance et discours apologétique

Dans la vie d'écrivain comme dans la *Correspondance* de George Sand, le discours apologétique, auquel on donnera ici son sens le plus courant de discours justificatif et de défense visant à obtenir la conversion d'une opinion défavorable, tient une place restreinte mais significative. De ce point de vue, c'est la période d'avant 1850 qui est la plus intéressante. Ensuite, la consécration et la gloire venues, la défense de l'œuvre n'a plus la même urgence, sans compter qu'avec le climat politique profondément changé, elle réclamait de toute façon autre chose que des « déclarations fracassantes »[1], ou des réfutations catégoriques. Mon corpus est constitué de 115 lettres, écrites entre 1832 et 1855, adressées pour la plupart à des éditeurs ou des amis (ou à des personnes avec qui Sand avait ou croyait avoir une communauté de vues). Ces textes parlent essentiellement de littérature et représentent une espèce de marge à la fois intellectuelle et affective de l'œuvre sandienne, dans une période aussi productive qu'agitée, et dont l'importance dans l'évolution littéraire, éthique et politique de la romancière, ne saurait faire de doute.

Le côté intellectuel et le côté affectif sont du reste intimement liés et ce fait, il faut le souligner d'autant plus qu'il peut éclairer la double motivation du discours apologétique. C'est que la timidité bien connue de Sand, qui va de pair avec sa modestie d'auteur toujours prête à reconnaître le bien-fondé de toute remarque critique strictement littéraire, s'évanouit aussitôt que l'on quitte la littérature et qu'il s'agit de défendre des idées. C'est alors une véritable métamorphose qui s'opère en elle et dont la *Correspondance* elle-même témoigne de façon spectaculaire. La lettre sandienne, du moins dans cette optique, finit par devenir, tout en obéissant aux spécificités énonciatives du

[1] Françoise van ROSSUM-GUYON, « Les enjeux d'*Indiana*, Métadiscours et réception critique », in *George Sand. Recherches nouvelles*, sous la dir. de F. van ROSSUM-GUYON, Groningue, C.R.I.N., 6-7, 1983, p. 6.

genre, un discours résolument affirmatif qui se veut aussi, sinon avant tout, persuasif et contraignant, bref un discours à la fois apologétique et didactique, dont il nous a semblé que les principaux aspects du fonctionnement pourraient être mis en relief à partir de deux éléments : le *lecteur* et l'*œuvre.* Ce qui revient à dire que, dans l'analyse qui suit, le contenu, plutôt sans surprise, du discours nous intéressera moins que les stratégies textuelles et argumentatives dont il est porteur.

Le Lecteur

Dans les passages relatifs au lecteur, on ne retiendra pas seulement les traits référentiels de l'énoncé – l'image que George Sand se fait des divers types de lecteur dont ce lecteur spécial qu'est le critique ou l'éditeur – mais aussi le degré de présence de l'énonciation dans l'énoncé, dans la mesure où l'allocutaire, lecteur réel ou éventuel des romans de Sand, n'est autre que le *destinataire* de la lettre.

Le caractère particulièrement dynamique du rapport qui relie entre eux deux correspondants résulte d'abord du fait que les interlocuteurs, producteurs et interprètes à la fois des messages échangés, assument à tour de rôle leurs fonctions d'énonciateurs. Cependant, par une autre spécificité de la communication écrite, la lettre tend à abolir la distance entre les correspondants pour rétablir, dans la mesure du possible, les conditions « normales » de la communication. Il s'agit donc d'assurer le bon circuit, de préparer le terrain pour une entente plus ou moins « cordiale », en vue surtout, comme dans le type de lettre qui nous intéresse ici, d'exercer le maximum d'effet sur le destinataire, de (re)créer avec lui une communauté d'esprit, un climat favorable pour l'intention qui motive et dirige ici l'acte discursif. C'est la fonction notamment de ces fréquents appels au goût et aux diverses compétences du destinataire qui servent, chez George Sand, de préludes tantôt à une justification anticipée, tantôt à la défense proprement dite, devenue nécessaire à cause de quelque objection ou réticence de l'interlocuteur. Que cette démarche vise aussi l'amour-propre du destinataire, c'est bien évident, mais elle crée en même temps un lien de complicité avec lui, dans l'espoir d'une approbation

ou pour dissiper plus facilement une mésentente. La présence de termes évaluatifs dans ces passages n'a rien de surprenant. Quand George Sand compte sur le « bon esprit », le « jugement sain », le « goût sérieux », la moralité, la « délicatesse » ou le « génie » même de ses partenaires, tous ces éloges généreusement accordés font partie d'une stratégie, par ailleurs conventionnelle, qui veut empêcher que le destinataire puisse se dérober à l'entente désirée ou au service demandé[2].

Le discours assigne alors au destinataire non seulement le statut d'ami, mais aussi celui du lecteur idéal, ce qui augmente sensiblement la valeur du simple appellatif « mon ami » ou « mon cher », dont l'épistolière use du reste abondamment. Le 9 juin 1836, quand elle annonce la seconde *Lélia* à Buloz, c'est pour le mettre pour ainsi dire au pied du mur : « Quant à ce livre, lui écrit-elle, il en sera comme il plaira à vous et à mes amis » (III, 420). De même, en février 1851, à Hetzel, à propos d'*Histoire de ma vie :* un « tel livre ne peut être mis au jour, annoncé, lancé dans la publicité que par un ami » (X, 103). C'est ainsi que les liens se resserrent pour aboutir à une alliance que le discours fortement orienté sur l'allocutaire impose comme une conséquence logique et inévitable d'une affinité d'esprit et de sentiments. L'épistolière fait d'une pierre deux coups : en valorisant son interlocuteur, elle se valorise et se justifie elle-même. « Vous avez compris *Leoni* comme je l'ai compris moi-même, comme on le comprend quand on ne peut aimer que purement » (à Henriette de La Bigottière, déc. 1842, V, 828). Une autre trouvaille, plus subtile, qui devait probablement être du goût du destinataire, Sosthènes de La Rochefoucauld :

> Vous savez que je reçois très bien les critiques, mais je les remarque, je les pèse, et j'apprécie souvent l'homme à son jugement sur telle ou telle de mes idées. Je n'ai donc pas été surprise de voir que partout où mon sentiment avait été généreux et droit en écrivant ce pauvre livre

[2] Voir à titre d'exemple les lettres : à É. Regnault, 27 févr. 1832, *Corr*., II, 46-49 ; à V. Charlier, fin juillet 1833 (t. II, p. 388) ; à Sainte-Beuve, 8 oct. 1833 (t. II, pp. 430-431) ; à M. d'Agoult, 10 juillet 1836 (t. III, pp. 473-480) ; à L. Véron, 23 oct. 1844 (t. VI, pp. 656-659) ; à Hetzel, 24 oct. 1844 (t. VI, pp. 660-663) et 27 févr. 1851 (t. X, pp. 103-104) ; à É. de Girardin, 23 juin 1855 (t. XIII, pp. 210-211).

> [*Le Compagnon* du *Tour* de *France*], votre sentiment à vous, avait accepté mon œuvre, sans détour, sans préjugé [...] (V, 252-253).

La même démarche, mais selon d'autres modalités (en l'occurrence l'interrogation), dans une lettre du 13 août 1845 à Anténor Joly, à propos d'une distinction faite par Louis Véron entre roman de mœurs et roman d'idées : « je ne la comprendrai jamais ; ni vous non plus je pense ? » (VII, 56). Ailleurs, comme dans ses lettres à Hortense Allart (VII, 757) ou à Émile de Girardin (VII, 71), elle exprime son incompréhension ou son étonnement (réels ou feints) devant un changement qu'elle constate dans la façon de penser de son interlocteur. Dans un premier temps, c'est l'effacement progressif des frontières entre le *je* et le *vous*, pour en venir à une démarche englobante lui permettant de passer de l'instance de *je* à celle de *nous*, ce qui équivaut en dernier ressort à un véritable encerclement du destinataire[3].

Mais le discours sandien change radicalement de caractère, dès que l'entente paraît définitivement impossible. Le meilleur exemple serait peut-être sa lettre à Buloz, à propos d'*Horace,* que l'éditeur ne voulait publier qu'au prix de concessions inacceptables pour la romancière (15 sept. 1841 ; V, 418-423). Le jeu des déictiques, notamment des pronoms personnels, ne sert plus à effacer les frontières entre les interlocuteurs mais, bien au contraire, à mesure qu'on avance dans le texte, la mise en opposition réitérée du *je* et du *vous* dessine une ligne de démarcation qui se veut de plus en plus infranchissable. Si la première personne du pluriel figure encore dans la première phrase – « Mon cher Buloz, distinguons, et tâchons de nous entendre » – elle ne réapparaît par la suite que dans les propositions qui expriment la fin de l'union, ou même qui revendiquent la séparation, la rupture : « ou notre contrat est rompu, ou j'en exige l'exécution rigoureuse » ; « je ne demande pas mieux que [...] de m'en aller, nous serons bien vite d'accord », puis : « Nous ne pourrons plus marcher ensemble. » Suit une opposition longuement développée de leurs deux univers antagonistes, les deux dernières phrases proclamant le refus, cette fois, de

[3] Voir entre autres : à Sainte-Beuve, 13 nov. 1833 (*Corr*., t. II, p. 434) ; à Calamatta, mi-mai 1837 (t. IV, p. 63) et 1er mai 1840 (t. V, p. 47) ; au comte de Chateauvillard, janv. 1838 (t. IV, p. 346).

vouloir persuader : « Je ne veux pas vous convertir à mes systèmes. Laissez-moi me damner sans les vôtres. » La rupture est pratiquement consommée[4].

Ainsi la stratégie discursive sandienne met ensemble, par le truchement des personnes grammaticales aussi, des « *personnages* ou des rôles, comme ceux de l'écrivain, du lecteur de roman, de l'éditeur ou du critique »[5], tandis que le destinataire se voit assigné au statut du lecteur éclairé et/ou idéal (ou qu'il en est destitué), suivant qu'il est capable ou non de partager et donc de soutenir les intentions et les idées de la romancière. Ce même destinataire-lecteur peut bénéficier encore, comme dans une lettre de 1845 à Hetzel, de la faveur d'appartenir à une « élite » composée du « très petit nombre » de *bons* lecteurs (VII, 65), opposé au « grand nombre » que représentent les « autres » : le « public vulgaire », les « poules mouillées du siècle » ou les « critiques de mauvaise foi », ces « juges prétendus moraux, prétendus libéraux et républicains »[6]. Il va de soi que, dans ces séquences, la troisième personne par opposition à la première et à la deuxième, revêt une fonction pertinente : celle de désigner de multiples référents, mais qui appartiennent tous à *l'autre camp* plus ou moins ennemi qu'il faut cependant, du moins selon l'esprit sandien, plutôt éduquer.

Il est bien évident que ce jeu de dichotomie qui intervient entre le « petit nombre » et le « gros public », tout comme d'autres oppositions plus concrètes et pour ainsi dire personnifiées, servent à valoriser le

[4] Le procès de l'énonciation dans cette lettre mériterait une analyse approfondie, impossible ici. Notons toutefois la très grande variété des formes linguistiques indicielles, grammaticales ou sémantiques, des modalisateurs et la maîtrise avec laquelle Sand exploite les multiples fonctions de l'acte communicationnel. Deux lettres particulièrement intéressantes à ce point de vue : à l'abbé G. Rochet, 25 août 1840 (*Corr*., t. V, pp. 106-108) ; à H. Allart, 22 juin 1847 (t. V1I, pp. 756-759).

[5] Henri MITTERAND, « La Préface et ses lois », *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p. 23.

[6] Voir surtout les lettres suivantes : à É. Regnault, 25 févr. 1832 (t. II, p. 47) ; à Calamatta, 1er mai 1840 (t. V, p. 47) ; à l'abbé G. Rochet, 25 août 1840 (t. V, p. 107) ; à S. de la Rochefoucauld, mi-mars 1841 (t. V, p. 253) ; à Buloz, 9 juin 1836 (t. III, p. 421) ; à Hetzel, 24 octobre (?) 1844 (t. VI, p. 661) ; à A. Joly, 21 oct. 1845 (t. VII, p. 145) ; à L. de Lavergne, 30 avril 1840 (t. V, p. 44).

destinataire. Il s'agit de l'opposer à quelqu'un d'autre, le plus souvent à un éditeur, et dire à ce destinataire, de façon plus ou moins discrète, que par son entendement, sa finesse ou par quelque autre faculté particulière, il l'emporte sur l'autre. C'est la position, par exemple, dans telle ou telle circonstance concrète, d'Emmanuel Arago (lettres du 26 décembre 1835, III, 181 et du 19 (?) avril 1839, IV, 637) ou de Charlotte Marliani vis-à-vis de Buloz (le 16 avril 1839, IV, 634), celle de Hetzel ou d'Anténor Joly vis-à-vis de Louis Véron, à propos du *Péché* de *Monsieur Antoine* (VI, 653). Le sens d'une telle stratégie discursive, où les termes expressifs et évaluatifs ne manquent pas, se passe de commentaire.

On voit donc que l'image du lecteur, qui s'esquisse dans la lettre sandienne, est d'une structure essentiellement binaire, dont la sphère pour ainsi dire négative se trouve plus d'une fois explicitée dans des lettres écrites surtout aux amis. Si l'éditeur et le critique, plus ou moins asservis au public ou au gouvernement, y apparaissent assez souvent comme *objets* de l'énoncé, c'est que l'épistolière s'y exprime beaucoup plus librement que dans les missives envoyées à des éditeurs, où les circonstances exigent d'autres tactiques. Ce n'est pas que George Sand veuille cacher devant ses éditeurs ce qu'elle pense des « épiciers » ou de « l'abonné bête », cette « terreur » des « entrepreneurs de journaux » (à Buloz, 25 (?) mars 1839, IV, 613 ; à A. Joly, vers le 13 août 1845, VII, 55). On sait qu'au lieu de dissimuler cette opinion, elle la formulait de façon on ne peut plus ouverte, sur un ton parfois plaisant, le plus souvent grave, comme en témoignent plusieurs de ses lettres.

Mais pour dire son indignation, sa colère ou son mépris de la « stupidité » des épiciers, comme du « beau monde » ou de la « bête frivole » qu'est l'abonné, George Sand ne trouve sa pleine verve que dans sa correspondance avec des amis, comme Charlotte Marliani (25 (?) mars 1839, IV, 615), le docteur Guépin (sept. 1840, V, 135) ou Louis Blanc (6 déc. 1844, VI, 727).

Ce public avec sa « grossièreté » et la « profonde corruption » de son goût, son immoralité et sa perversion, contraste naturellement

avec le destinataire qui devient par là non seulement un confident mais aussi un allié[7].

Le jugement que porte George Sand sur le « gros public » n'est pas pour autant une condamnation sans appel : sa première indignation passée, elle trouve des excuses à ces « enfants mutins » qu'il faut « endoctriner toujours, au risque de les mettre en colère » (à L. de Lavergne, avril 1840, V, 45)[8].

Une telle représentation du lecteur devient, dans les lettres aux éditeurs, un argument de poids en faveur de la publication, le devoir « pédagogique » y apparaissant comme un devoir que l'éditeur doit partager avec l'écrivain. C'est dans cette perspective que Sand essaie de convaincre Buloz, en mars 1839, au sujet des *Sept cordes de la lyre* : il faut tenter de « faire avaler » aux lecteurs de « meilleurs aliments que ceux auxquels ils sont habitués » : « Autrement leur estomac sera toujours grossier et ne pourra digérer que la charcuiterie [*sic*] » (IV, 613). Rappelons ici que c'est encore au nom de cette mission civilisatrice que la romancière s'est décidée à publier ses œuvres complètes dans une édition bon marché[9].

À la lumière d'une telle conception du lecteur, on est amené à croire la romancière lorsqu'elle dit son « indifférence en matière de calomnie » en général (à Perdiguier, janvier 1841, V, 213), et en face des « injures des petits journaux » en particulier (à S. de la Rochefoucauld, août 1833, II, 405). Elle déclare même à Perdiguier qu'elle n'a jamais répondu « à aucune critique littéraire, ni repoussé aucune calomnie » et qu'elle s'était fait un « devoir » de « supporter avec

[7] Ces alliés s'appellent encore Émile Regnault (*Corr*., t. II, pp. 45-48), Marie d'Agoult (t. III, p. 474), Charlotte Marliani (t. IV, pp. 606-607), Léonce de Lavergne (t. V, p. 44), Louis Calamatta (t. V, pp. 46-47) ou Mazzini (t. IX, p. 243).

[8] La métaphore « enfants mutins » évoque inévitablement celle de « l'enfant-peuple », bien connue dans la pensée sociale de l'époque.

[9] Dans une lettre à Émile Aucante (16 mars 1851, *Corr*., t. X, p. 143), elle reproche à ses éditeurs de n'avoir jamais « su ni voulu » populariser ses romans. « J'ai blessé la bourgeoisie qui me lisait, je n'ai pas instruit le peuple qui ne pouvait pas me lire. » Ce qui plus est, en s'adressant à ses éditeurs, Sand se montre parfois prête à satisfaire même le goût de la « femme de l'épicier » ou celui des « bonnes gens » qui ont toujours mieux goûté « l'eau tiède et parfumée » de ses romans berrichons que ses ouvrages plus sérieux (lettres à Hetzel, t. VII, p. 531 et t. XI, p. 576).

calme » « cette guerre acharnée que [lui] font les scribes » (V, 213). Cette attitude n'est pas sans rappeler celle du poète-martyr incompris de l'époque romantique. Dans une lettre à Calamatta, en mai 1840, elle se dit « contente du résultat », c'est-à-dire de l'échec de *Cosima* et prétend que, contrairement à ce qu'on attend d'un auteur qui doit être « accablé, tremblant et agité », elle est « fort tranquille et même fort gaie » au milieu « des éclats de rire et des tempêtes d'indignation » (V, 46-47). Le thème revient cependant assez souvent sous sa plume, surtout lorsqu'elle s'adresse à des amis, et la forte expressivité des termes employés laisse deviner que la blessure a pu parfois être plus profonde qu'il n'y paraissait. Il s'agit alors d'attaques, tantôt ouvertes, tantôt sournoises, dirigées contre sa moralité ou ses idées sociales, comme à propos de *Lélia*, *Le Compagnon du Tour* de *France*, *Cosima* ou encore *Valentine*, republiée dans les *Œuvres complètes*, en 1852. Dans ce domaine-là elle se montre inflexible, comme dans cette mise en garde adressée à Buloz dès 1836 : « En fait d'art, je serai toujours très docile aux critiques éclairées. En fait de principes, aucun de vous ne me demandera d'en changer » (III, 421).

Personne n'ignore la véhémence avec laquelle George Sand a réfuté les accusations de cet ordre. C'est ainsi qu'en 1841, dans une lettre à Perdiguier, elle oppose ses idées sociales et morales à « l'opinion d'un siècle égaré et corrompu » dont les injures ne sont que des réactions toutes naturelles à l'attitude de quelqu'un qui refuse de flatter « les vices d'un monde infâme ». Elle insiste donc sur la *différence*, sur sa *non-appartenance* aux « hommes de la Société présente » et, dans la mesure où elle se réfère à la parenté de ses propres idées avec celles du destinataire, elle réussit à nouer entre eux un lien de solidarité de plus : « après tout, votre destinée comme la mienne, comme celle de quiconque prendra la cause du pauvre contre le riche, [est] d'être injurié et persécuté » (V, 212). Ailleurs, la réfutation consiste à retourner simplement l'accusation, comme dans ce passage d'une lettre à Léonce de Lavergne, en avril 1840, où, à propos du « pudique parterre » de *Cosima*, elle se contente de rétorquer que « ce jugement porté sur mon immoralité proclame la sienne [...] » (V, 44). On voit donc que les arguments s'organisent essentiellement autour d'antithèses telles que *moral/immoral* ou

juste/injuste, pour placer le locuteur avec son destinataire-ami d'un côté, et la foule, les journalistes « lâches », « ces cagots faisant office de mouchards et dénonciateurs » de l'autre (à Hetzel, 27 mai 1852, XI, 193-194)[10]. Notons cependant que, à ses moments de clémence, George Sand se montre moins intransigeante : « si l'on peut, comme elle le dit au même Perdiguier, dans le temps où nous vivons, mépriser *en fait* l'opinion d'un siècle égaré et corrompu, nous devons *en principe* respecter l'opinion des hommes [...] » (V, 213). Le mauvais lecteur, les critiques et surtout les éditeurs avec leurs craintes et susceptibilités font donc toujours problème, d'une façon ou d'une autre. Les « ennuis » et les « douleurs » de l'artiste commencent là, écrit-elle à Charles Poncy le 20 novembre 1848, où le public « intervient entre lui et son œuvre » (VIII, 711).

L'éditeur, ce médiateur inévitable entre l'auteur et son public, est représenté parfois, au début de la carrière de Sand, comme un « animal rapace » auquel un auteur est obligé de vendre son talent[11]. On sait avec quelle main sûre et dure George Sand a pu mener ses négociations avec ses éditeurs. La nécessité de gagner sa vie y apparaît souvent comme un argument de première importance. Dans une lettre à Buloz, en juin 1839, elle déclare par exemple aller « sans fierté au premier journal venu » qui pourra la faire vivre, elle et ses enfants, car « s'il y a conviction chez [elle] pour [ses] écrits, il n'y a pas amour-propre irritable » (IV, 669). Cette nécessité cependant ne la pousse pratiquement jamais à des concessions, du moins quand il s'agit de questions de principes. N'écrit-elle pas, dès 1841, à Buloz qu'elle n'a jamais travaillé pour plaire aux « abonnés », seulement pour gagner sa vie mais « en n'écrivant jamais une seule ligne contre [sa] conviction » ? Si elle y parle, à propos d'*Horace*, de petits changements possibles, c'est pour y ajouter aussitôt : « Mais pour tout ce qui tient à la *tendance*, bonsoir ». Puis, en anticipant sur les répliques de Buloz, elle lance : « je suis têtue à cet endroit-là, et me ruinerai de bon cœur pourvu que je dise ma pensée » (V, 422). Si cette

[10] On observe la même stratégie chez le préfacier.

[11] Lettre à É. Regnault, 27 févr. 1832 (*Corr*., t. II, p. 48). Le besoin d'argent sert parfois à justifier les faiblesses, surtout les longueurs d'une œuvre, comme dans le cas du *Secrétaire intime*. Cf. sa lettre à Sainte-Beuve (t. II, p. 434).

fermeté est conforme à ses convictions les plus profondes, il convient toutefois de noter que, dans des circonstances peut-être plus difficiles, comme au moment de la publication des *Sept cordes de la lyre*, elle s'est montrée moins intransigeante, en faisant savoir au même Buloz par personne interposée : « Je couperai où il faudra, mais je ne consentirai pas à perdre la meilleure voie de publication et 2500 f. [...] » (à Ch. Marliani, IV, 607).

L'Œuvre

La défense proprement dite de l'œuvre, quoique représentant des unités plus ou moins circonscrites, s'intègre de façon à la fois diffuse et organique au discours global tenu sur la littérature et jalonné partout de marques relationnelles, de modalisateurs, en même temps que de traits expressifs et conatifs. C'est que ce discours est par définition illocutoire, nettement dominé par tout ce qui touche à la personnalité du locuteur.

Il n'est pas sans intérêt peut-être de faire remarquer que George Sand, comme tant d'autres romanciers de son époque, se désigne plus d'une fois comme *poète* ou *artiste*, c'est-à-dire un être de sensibilité qui laisse fatalement sa marque sur son œuvre, à moins que ce soit cette sensibilité même qui donne à l'œuvre sa singularité et sa valeur. Si elle présente par exemple *Le Piccinino* comme un ouvrage ayant « mille défauts », c'est pour ajouter aussitôt qu'il a du moins « de la poésie » : « c'est ce que j'y voulais. Je fais bon marché du reste » (à Hetzel, déc. 1846, VIl, 548). Ailleurs, quand elle se dit « romancier » et qu'elle définit son métier, elle en souligne comme principal objectif la volonté d'agir sur la sensibilité du lecteur : «Née *romancier* je fais des romans, c'est-à-dire que je cherche par les voies d'un certain art à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs [...] » (V, 827). Les termes « poète », « poésie » ou « artiste » apparaissent jusque dans l'argumentation justificative, comme dans sa lettre à N.-H. Cellier du Fayel (oct. 1835, III, 93) ou dans les tours de modestie où la référence à la qualité poétique de l'œuvre contrebalance un premier jugement négatif. En 1837, elle annonce ainsi *Les Maîtres mosaïstes* à Calamatta : « Je fais [...] un petit conte qui vous

plaira, j'espère, non pas qu'il vaille mieux que le reste, mais parce qu'il est dans nos idées et dans nos goûts, à nous *artistes* » (IV, 63). Être poète ou artiste sert donc à valoriser le destinataire, par la même manœuvre englobante du discours qu'on a déjà vue précédemment.

La modestie d'auteur, les jugements dépréciatifs sur tel de ses ouvrages, sur son talent ou sa capacité intellectuelle, se mêlent chez Sand volontiers à des questions plus concrètes. Ses incertitudes touchent essentiellement aux problèmes de 1'exécution, jamais au but moral qu'elle s'est fixé. Ces réflexions servent le plus souvent de préambule au discours apologétique proprement dit, à moins qu'elles ne soient destinées à anticiper sur les éventuelles critiques du destinataire[12]. La volonté de justification cependant persiste : les imperfections, constatées par la romancière elle-même ou remarquées auparavant par le destinataire (et que George Sand a d'abord l'air d'approuver), trouvent immédiatement quelque excuse sous sa plume, sous forme de références en particulier à la *conviction* qui a inspiré l'œuvre, la « franchise » de l'auteur, son désir de « prouver une toute petite vérité », en un mot ses « bonnes intentions »[13]. Aux interrogations, aux incertitudes relatives à des défauts, répond ici une série d'assertions qui expriment, elles, une *certitude.*

Une autre manière de défendre l'œuvre, plus exigeante et moins conventionnelle, consiste dans l'évocation des *difficultés* inhérentes au *sujet.* Le meilleur exemple de ce type de discours est sans doute sa lettre déjà citée à Émile Regnault (27 févr. 1832), qui mériterait d'autant plus une analyse approfondie qu'elle fait ressortir presque tous les traits spécifiques du discours apologétique. Puisque l'ami en

[12] « L'autocritique » de Sand, quand elle s'adresse à des amis, se fait parfois sur un ton plaisant, plein d'humour et d'ironie, comme dans sa lettre à Ch. Meure, à l'occasion de l'envoi d'*Indiana* et de *Valentine* (*Corr*., t. II, p. 795). Ailleurs, l'humour et surtout des éléments empruntés à la parodie, lui permettent de prendre ses distances dans un discours qui n'en reste pas moins apologétique, comme à propos des *Sept cordes de la lyre* (à E. Arago, t. IV, p. 637).

[13] Cf. entre autres ses lettres : à N.-H. Cellier du Fayel, octobre 1835, sur *Lélia* (t. III, p. 93) ; à F. Bascans, 29 septembre 1841, à propos d'*Horace* (t. V, p. 435) ; à L. de Lavergne, 30 avril 1840, sur *Cosima* (t. V, pp. 44-45) ; à S. de la Rochefoucauld, mi-mars 1841, sur *Le Compagnon du Tour de France* (t. V, pp. 252-254) ; à L. Véron, 21 juillet 1844, sur *Consuelo* (t. VI, p. 584).

question ne connaît pas encore *Indiana*, il s'agit d'une défense anticipée. L'aspect illocutoire du discours s'affirme de façon particulièrement intense grâce à l'alternance dynamique d'interrogations, de dénégations et d'assertions de toutes sortes, organisées autour du leitmotiv des difficultés que pose la mise en forme de « ce beau et profond sujet ». Les intentions, les efforts, les doutes et incertitudes de l'auteur, qui prend résolument ses distances par rapport aux facilités de la « littérature boursouflée », ainsi que toute une série d'objections prêtées à d'éventuels lecteurs ne sont ici mis en œuvre que pour aboutir à la certitude finale. Cette certitude valorise à la fois l'œuvre et le destinataire, capable d'apprécier de telles qualités : « Vous voyez, conclut Sand, que ce sera grave et sérieux, faites provision de courage » (II, 48).

Rappelons enfin un dernier procédé que George Sand emploie assez souvent dans ses justifications et qui finit par neutraliser l'effet de ses tours de modestie. La référence aux grands auteurs, tels que Rousseau ou Chateaubriand, à propos notamment d'*Histoire* de *ma vie*, exprime plus d'une fois une idée d'*écart* pour souligner par là l'*altérité*, voire l'*originalité* de l'œuvre, comme en témoignent ces lignes adressées à Hetzel en décembre 1848 : « Certes, je ne ferai jamais rien d'aussi beau [que les *Mémoires d'outre-tombe*], mais je ne ferai rien d'aussi froid et d'aussi guindé » (VIII, 757). D'autres références de ce genre, comme les allusions à Walter Scott, servent à démontrer la vérité d'une conviction selon laquelle « mêler quelques *idées* aux *faits* du roman » est le « droit et même le devoir du conteur ». Elle avait donc raison de faire du *Péché* de *Monsieur Antoine* un roman social et d'actualité, puisqu'elle ne faisait, comme elle écrit en 1845 à Anténor Joly, que suivre par là l'exemple de « ce maître au-dessus de nous tous » (VII, 55)[14].

Quant aux références pour ainsi dire anonymes à des contemporains, à propos surtout d'ouvrages qui ont moins d'importance à ses

[14] Argumentation similaire à propos du caractère « déclamatoire » de ses romans, dans une autre lettre écrite au même A. Joly où elle se défend encore en faisant appel à Scott, dont les « œuvres bien supérieures » aux siennes ont aussi ce même défaut, si défaut il y a, car « les qualités qui s'y trouvent naissent de ce défaut, ou bien ce défaut est le résultat inévitable des qualités » (*Corr*., t. VII, p. 73).

yeux et dont elle-même sent les faiblesses, elles sont autant de défis lancés avec une certaine fierté. Toujours prête à reconnaître certains de ses défauts, elle n'en pense pas moins qu'elle est à même de soutenir la comparaison avec ses confrères qui ne font pas mieux « par le temps qui court » (à Hetzel, VII, 548).

Un autre exemple de même nature, mais plus valorisant : « Ce n'est pas un bon livre, à coup sûr [il s'agit du *Château des Désertes*] ; mais il y a encore [...] un rayon de jeunesse morale et intellectuelle, et je demande si mes confrères sont plus jeunes que moi, qui suis pourtant, dans la vie réelle, un vieillard consommé » (lettre au même, mai 1847, VII, 705).

Le discours sandien ne devient vraiment passionné que lorsqu'il s'agit de défendre ce qui est idéologique dans ses œuvres. Aux « petites formes communes » du genre romanesque, elle semble très tôt préférer ce que Buloz qualifie de « mysticisme », c'est-à-dire le roman d'idées. Ce roman doit « interroger le siècle », servir « à entretenir le rêve de quelques beaux sentiments », porter « à la réflexion, à la recherche », crier « après la vérité qu'on oublie », « instruire » et « moraliser » la société. Pour « soulever des problèmes sérieux », cette « forme frivole et toute de fantaisie », lui semble un moyen bien approprié puisqu'il « permet à l'imagination de se lancer dans une recherche de l'idéal absolu »[15].

Ces œuvres dont George Sand prend la défense avec une assurance parfois calme, plus souvent enflammée, sont des romans ou bien « mystiques » comme *Lélia* et *Spiridion,* ou bien sociaux ou socialistes comme par exemple *Horace, Le Meunier d'Angibault, Le*

[15] Voir ses lettres à Ch. Marliani, au sujet de la seconde *Lélia* (*Corr*., t. IV, p. 573), à F. Bascans, sur *Horace* (t. V, p. 435), à H. de La Bigottière, à propos de *Spiridion* (t. V, p. 827), à É. Aucante (t. X, pp. 142-143), à J. Dessoliaire (t. VIII, p. 685). Il lui arrive de tenir un tout autre langage, comme dans sa lettre de juillet 1833, à Hortense Allard, à propos d'*Indiana* et de *Valentine*, où elle écrit qu'elle n'a jamais songé « à soulever une question pour ou contre la société ». C'est que ses vues n'étaient pas encore suffisamment arrêtées et, surtout, elle voulait écarter un engagement qui ne lui convenait pas. Remarquons, dans la même lettre, la dépréciation excessive de sa propre personne et de ses qualités (t. II, p. 389).

Péché de Monsieur Antoine ou encore *Le Compagnon du Tour de France*[16].

Parmi les nombreuses lettres les concernant, une place privilégiée revient à celle du 15 septembre 1841, plusieurs fois citée, à Buloz, à propos d'*Horace.* On y voit comment un raisonnement par antithèses, riche en arguments *ad hominem,* en procédés anaphoriques et de gradation, le tout soutenu par l'ardeur d'une inébranlable conviction, comment ce raisonnement devient une arme puissante entre les mains de George Sand pour combattre les objections et jusqu'aux recommandations de Buloz, que l'on devine à partir de ce texte, puisque la lettre elle-même de Buloz n'a pas été retrouvée. Ici, le discours justificatif s'élève littéralement à la *hauteur* du discours apologétique, ce qui fait de cette lettre sa plus éclatante illustration dans toute la *Correspondance*. L'effet persuasif du discours, son « énergie » et sa « dignité » naissent avant tout de l'heureuse exploitation des procédés rhétoriques, notamment répétitifs.

George Sand, pour des raisons évidentes, essaie parfois d'atténuer la portée de ses idées qui ne sont que « très égalitaires, mais non communistes », comme elle écrit à Hetzel, en octobre 1844. « Je ne pousse pas à l'émeute et aux violences, ajoute-t-elle, bien convaincue que le peuple arrivant par la colère et la vengeance ferait pis que ce qui est. » Mais elle ne renonce pas pour autant à convaincre son interlocuteur en disant que seule la liberté d'expression pourrait vraiment favoriser la « révision des institutions sociales et la *solution* du problème économique [...] inévitables dans l'avenir, et que les gouvernements feraient mieux de laisser discuter librement et pacifiquement, que d'abandonner aux sombres élucubrations des fanatiques silencieux » (VI, 661).

Faute de pouvoir bénéficier d'une liberté d'expression générale, elle la revendique pour elle-même, à titre personnel et *entière* comme

[16] Pour des romans plus « innocents », c'est encore le côté idéologique qui est défendu, comme à propos du *Piccinino* (à Hetzel, *Corr*., t. VII, p. 549). Voir aussi : à Hetzel, 25 (?) novembre 1846 (t. VII, pp. 539-540). La défense de *Lucrezia Floriani* est d'ordre différent : Sand veut prouver que ce n'est pas un roman à clé... Cette fois cependant, comme le fait remarquer Georges LUBIN, la « défense de George Sand n'est pas sans quelque mauvaise foi » (note 1 pour la lettre du 22 juin 1847 à H. Allart, t. VII, p. 758).

en témoigne sa lettre du 15 septembre 1841 à Buloz. Chaque fois que les coupures et les changements exigés par des éditeurs risquent de porter atteinte à sa « conscience » (V, 422), elle les refuse sans la moindre concession[17]. Son attitude sur ce chapitre est d'une fermeté absolue, particulièrement mise en valeur par l'emploi réitéré d'énoncés performatifs. « Je ne veux aucune coupure et aucun changement », « je ne veux en aucun cas être marchandée *moralement parlant* », « je ne veux pas qu'on me demande de changer autre chose que *des mots* ; car je me refuse d'avance à tout ce qui changerait ma pensée »[18] – de pareilles mises en garde, adressées à ses éditeurs, jalonnent la correspondance et contribuent à en faire un précieux document sur l'état d'esprit de Sand à l'époque qui précède 48.

Au terme de cette analyse qui se voulait avant tout descriptive et fonctionnelle, il n'en faut pas moins rappeler, d'un point de vue historique, que la présence significative du discours apologétique dans la *Correspondance* de Sand, coïncide avec l'évolution et, pour tout dire, la radicalisation de ses idées sociales et politiques. On n'a qu'à penser à l'importance qu'ont revêtue dans sa vie des engagements aussi résolus que son adhésion à certaines doctrines socialistes de son temps, qu'il s'agisse de Lamennais, de Pierre Leroux ou de l'expérience acquise dans les mouvements d'opposition des années 40.

---

[17] Je n'ai relevé qu'un seul contre-exemple qui date cependant de 1855, d'une époque déjà moins combattante dans la vie de Sand. Dans sa lettre du 5 octobre, à Louis Hachette, elle permet de supprimer la préface de *La Mare au Diable* dans les éditions de la bibliothèque des chemins de fer dont on aurait interdit autrement la vente dans les gares (*Corr*., t. XIII, pp. 393-394).

[18] Lettres à Buloz (*Corr*., t. V, p. 422), à Hetzel (t. VI, p. 661, t. VII, p. 549). Si l'écrivain accorde parfois de l'intérêt à la mise en page ou à d'autres aspects formels de la publication, c'est dans la mesure où ils modifieraient le sens d'un livre. C'est dans cet esprit qu'elle écrit à son imprimeur, à propos des *Maîtres Sonneurs* : « Je n'ai point aliéné mon droit d'auteur, et ce droit s'oppose absolument à ce que ma forme et ma pensée, bonnes ou mauvaises, soient dénaturées par l'emphase et l'affectation que ces nombreux et inutiles *alinéas* donnent au style » (lettre du 29 avril 1853 à E. Jacquin, t. XI, p. 676). Une autre lettre s'élève contre la publication « morcelée » d'*Histoire de ma vie* dans la *Presse* (lettre à É. de Girardin, t. XIII, pp. 194-195).

VARIA

L'Auberge rouge *de George Sand. Adaptation ou réécriture ?*

À partir des années Quarante, la passion du théâtre s'emparant de Nohant, la maison se transforme en une « maison de fous » : Sand y est à la fois « l'orchestre, le poète, le souffleur, le metteur en scène, le régisseur ». Tous les soirs on joue une nouvelle pièce qu'elle écrit « pendant le dessert, on apprend les rôles pendant le café. On est costumé à 10 heures […], la pièce est jouée à minuit, on soupe ensuite et on se couche à 2^{h}. »[1]. Avec le temps, ces cadres de divertissements familiaux s'élargissent et les représentations deviennent de vrais événements à Nohant et dans la région. On y joue, de plus en plus souvent, des pièces plus « sérieuses », à partir surtout de l'ouverture du *grand théâtre*, qui, avec ses 50 places, permettait déjà de recevoir des spectateurs et fonctionnait aussi comme une espèce de laboratoire, « un théâtre d'essais » pour les pièces que Sand voulait faire jouer à Paris [2]. C'est là, à l'automne de 1859, que Sand a adapté sur scène la nouvelle de Balzac (écrite en 1831). Le texte est resté inédit jusqu'en 1982, quand Thierry Bodin l'a publié et présenté dans la revue *Présence de George Sand*[3].

---

[1] Lettre du 9 X^{bre} [1846] à Emmanuel Arago, *Corr.*, t. VII, p. 560.

[2] Voir Mariette DELAMAIRE, « Le grand théâtre de Nohant "atelier rustico-dramatique" servit aussi de tremplin vers Paris », *Les Amis de George Sand*, n^{o} 13 (1992), pp. 10-25.

[3] N^{o} 14 (Juin 1982). M. DELAMAIRE identifie *l'Auberge du crime*, pièce représentée le 31 décembre 1847, avec *l'Auberge rouge* (« Le grand théâtre », p. 20, n. 91). Malgré la forte ressemblance des deux titres, cela me paraît peu probable. En tout cas, je n'en ai trouvé aucune preuve, ni dans la correspondance, ni ailleurs. Dans les notes de l'*Agenda*, aucune allusion qui permettrait un tel rapprochement.

Bien qu'on ignore les raisons de ce choix, l'amitié de la romancière pour l'auteur de la *Comédie humaine* et son intérêt pour l'œuvre sont bien connus. La rédaction de sa préface pour l'édition des *Œuvres* de Balzac chez Houssiaux (1855) date d'octobre 1853[4]. Le travail sur *l'Auberge rouge* s'inscrit dans ce contexte : l'écrivain n'avait en somme qu'à faire appel à sa mémoire. On se rappelle l'argument de cette nouvelle qui relate l'assassinat mystérieux d'un riche négociant, commis en 1799, à l'*Auberge rouge* d'une petite ville. À la place du meurtrier (Taillefer), c'est son ami innocent (Magnan) qui est exécuté. L'histoire est évoquée et racontée beaucoup plus tard, à la fin d'un dîner parisien, par un Allemand, témoin des dernières heures de l'exécuté. Or, il se trouve que l'assassin, qui n'est autre que le riche banquier Taillefer, est parmi les convives de la soirée, et qu'il se trahit par la singularité de ses réactions, sa nervosité de plus en plus manifeste : aussi sera-t-il démasqué par le narrateur du récit-cadre, bon observateur, doué de la « seconde vue » balzacienne.

On sait que pour l'auteur du *Château des Désertes*, le théâtre est l'art suprême, car le plus complet de tous les arts, un moyen particulièrement propre à favoriser l'épanouissement de la personnalité de tous ceux qui participent à ce jeu collectif[5]. Mais il va de soi qu'à Nohant, ce jeu collectif est en même temps une source d'amusement et de gaieté, aussi bien pour les acteurs que pour les spectateurs, recrutés parmi des amis, des voisins et des domestiques, une occasion de se divertir, de remplir utilement les heures de loisir[6]. Le choix de la nouvelle de Balzac n'a donc rien de surprenant, l'histoire étant suffisamment intéressante et énigmatique.

---

[4] Voir *Agendas*, éd. Anne CHEVEREAU, Paris, Jean Touzot, 1990-1993, t. I, pp. 145-146. La préface, qui sera reprise dans *Autour de la table* (Paris, Dentu, 1862 et Michel Lévy, 1875) et rééditée dans *George Sand critique. 1833-1876* (sous la dir. de Christine PLANTÉ, Du Lérot, Tusson, Charente, 2006), témoigne d'une très bonne connaissance et d'une profonde compréhension de l'œuvre balzacienne.

[5] Voir Shira MALKIN BAKER, « Du bon usage de la *commedia* : l'imaginaire théâtral sandien », in *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, sous la dir. de Tivadar GORILOVICS et Anna SZABÓ, Debrecen, 1993, pp. 111-117.

[6] Voir la lettre du 27 oct. 1859, à Lemoine-Montigny, *Corr.*, t. XV, p. 544. Voir aussi celle de la mi-août 1859, à René Luguet, *ibid.*, p. 476.

Dans les billets d'invitation à la soirée de la représentation, Sand qualifie sa version de « mélodrame intéressant », de « mélodrame corsé »[7], termes qui renseignent sur la manière dont elle a abordé et retravaillé l'original.

Sur les préparatifs et la représentation, on trouve des renseignements dans la *Correspondance* et surtout dans les *Agendas* (dûs tantôt à Manceau, tantôt à Sand). La saison de 1859 n'était d'ailleurs pas pauvre en spectacles : entre début septembre et fin novembre, on a monté sept pièces[8].

C'est le 24 septembre que George Sand commence à travailler à *l'Auberge rouge*[9]. Elle relit et corrige plusieurs fois son texte, elle fait un dernier « raccord » le 6 octobre et commence à envoyer des invitations[10]. On apprend en outre que l'arrivée d'une « foule » est attendue pour la représentation[11]. D'après le témoignage de l'*Agenda*, la soirée du 11, il y a eu « succès extraordinaire, enthousiasme », des rappels et « succès toujours croissants ». Manceau, dans le rôle de Tachefer, a été « admirable, beau, jeune, *fatal*, effrayant, disant et composant son rôle en *maître*. Maurice [dans le rôle de Prosper et Henri Dagnan] a été dramatique et attendrissant. […] il a fait pleurer tout le monde » dans les situations « terribles » et « larmoyantes » des deux premiers tableaux[12].

Malgré la hâte de la rédaction, le texte de Sand est assez soigné. Les corrections, nombreuses[13], sont ou de George Sand, ou de Manceau qui a scrupuleusement revu le texte et qui, dans certains endroits, en a modifié aussi la structure (suppressions ou rajouts, transferts de certains passages d'une scène à l'autre). Ses corrections, dans la plupart des cas, semblent heureuses du point de vue dramaturgique[14].

---

[7] *Corr*., t. XV, pp. 523-525.
[8] Voir la note du 22 novembre, *Agendas*, t. II, p. 242 et *Corr.*, t. XV, chronologie de Georges LUBIN.
[9] *Agendas*, t. II, p. 228.
[10] *Agendas*, t. II, p. 231. Voir aussi *Corr*., t. XV, pp. 523-531. Les répétitions ont commencé le 2 octobre.
[11] Lettre du 10 octobre aux Duvernet, *Corr*., t. XV, p. 531.
[12] *Agendas*, t. II, p. 232 et 233.
[13] Voir les variantes établies par T. BODIN, *Présence de George Sand*, pp. 39-43.
[14] Voir l'Appendice dans *Présence de George Sand*, p. 38.

Il est à remarquer, avec Thierry Bodin, l'importance des indications scéniques instruisant les acteurs de leurs mouvements, de leurs mimiques, de leurs gestes, du ton employé, témoignant, toutes, d'une « conscience dramatique développée ». En ce sens, c'est un document précieux, comme « pris sur le vif » sur les représentations de Nohant (le texte n'a pas été revu pour la publication)[15].

Ce qu'il faut également signaler, c'est le rôle et la place des improvisations dans la pièce, non sans rapport avec le goût de Sand pour l'ancien théâtre italien. En 1850, elle s'explique en ces termes sur sa manière de travailler pour le théâtre de Nohant :

> J'en donne à mes acteurs une carcasse adaptée à leurs moyens, à leur nombre, et à leur mémoire qui n'est pas exercée aux rôles appris par cœur. C'est un mélange de scènes écrites, et de ce que nous appelons des *scènes à volonté* où chacun dit ce qui lui plaît, très bonne étude pour moi sans qu'on s'en doute. J'en ai plus appris avec les grands et les petits acteurs de Nohant que dans tout ce que j'ai vu jouer à Paris depuis vingt ans. Pourquoi et comment, je ne saurais le dire, mais c'est comme cela.[16]

Quelques années plus tard, dans *Le Théâtre et l'acteur*, faisant allusion à ses expériences de Nohant, George Sand s'explique ainsi sur ce qui est, à ses yeux, le grand mérite de la *commedia dell'arte* où

> l'acteur était réellement créateur puisqu'il tirait son rôle de sa propre intelligence et créait à lui seul son type, ses discours, les nuances de son caractère et l'audace heureuse de ses reparties. […] je garderai toujours la conviction qu'il y a, dans le passé, l'ébauche d'un théâtre que l'avenir réalisera. Un théâtre d'improvisation libre, quant au

[15] T. BODIN, « Présentation », p. 7. L'abondance des didascalies n'est d'ailleurs pas étrangère au mélodrame qui est à l'origine un genre avant tout visuel.

[16] Lettre du 12 janvier 1850, à Emmanuel Arago, *Corr*., t. IX, pp. 419-420. Voir aussi la lettre de la mi-août 1859 à René Luguet, *Corr*., t. XV, p. 476 et celle du 20 novembre 1859, à Charles Moulin, *ibid*., p. 569. Gautier qui n'est pas un admirateur du théâtre de George Sand, tant s'en faut, a cependant beaucoup apprécié le *libre théâtre* de Nohant, hors des conventions et des « ficelles » théâtrales. Voir Pierre LAUBRIET, « George Sand au théâtre, jugée par Théophile Gautier », in *George Sand et son temps, Hommage à Annarosa Poli*, textes recueillis par Elio MOSELE, Genève, Slatkine, 1994, t. III, pp. 1117-1150.

> dialogue, laquelle improvisation serait pourtant solidement attachée à un scénario bien médité, bien étudié, convenu et répété avec soin.[17]

La place laissée aux improvisations est considérable dans l'acte premier de *l'Auberge rouge*[18], puis elles disparaissent pour céder la place à une « vraie pièce écrite », élaborée. Visiblement, Sand se prend de passion pour la création théâtrale… Il en résulte une construction dramatique de plus en plus serrée, cohérente et une écriture « contrôlée »[19].

Plusieurs personnages ont changé de nom : Magnan, l'exécuté innocent, devient Dagnan, Walhenfer, le négociant allemand tué, devient Sneck et hollandais ; la raison de ces changements ne s'explique que dans le cas de l'assassin, rebaptisé Tachefer, car un des hôtes de Nohant s'appelait justement Taillefer[20]. Il va sans dire que les circonstances et les conditions de la représentation (les moyens du théâtre de Nohant, les modestes effectifs de la « troupe »[21]) devaient nécessairement influer sur les modalités de l'adaptation. Ainsi la réduction considérable du nombre des personnages[22], ou le fait que, chez Sand, l'action se déroule en un seul lieu, à l'auberge, lieu du crime[23], sont de ces changements qui se passent de commentaires. Il

---

[17] *OA*, t. II, pp. 1241-1242. *Le Théâtre et l'acteur*, écrit en 1858, resté inachevé, ne fut publié qu'en 1904, dans *Souvenirs et idées*. Voir aussi la préface aux *Vacances de Pandolphe*, Paris, Giraud et Dagneau, 1852. Rééd. : *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, pp. 373-375.

[18] Scène 3 (« monologue à volonté »), sc. 6 et 9 (« la scène qui va suivre est à volonté, ainsi que le dialogue »), sc. 10 (didascalies du début) et sc. 3 de l'acte II.

[19] T. BODIN, « Présentation », p. 7.

[20] Note du 13 sept. 1859, *Agendas*, t. II, p. 226. Voir aussi la présentation de T. BODIN, p. 6.

[21] Dans une lettre à René Luguet, mi-août 1859, on lit : « on arrange le caractère des rôles en raison du plus ou moins d'abondance et d'aplomb des improvisateurs. » *Corr*., t. XV, p. 476.

[22] Sand n'a gardé que huit personnages et, sur ces huit rôles, six ont été joués par trois acteurs.

[23] Chez Balzac, il y en a deux : l'auberge et un salon parisien, sans parler du fait que, dans la nouvelle, l'histoire se prolonge pour ainsi dire et, dans la partie finale, apparaît un troisième lieu non précisé. Voir l'article de Thouong VOUONG-RIDDING, « La Main blanche et *l'Auberge rouge* : Le processus narratif dans *l'Auberge Rouge* », *Année balzacienne*, 1978, pp. 123-135.

fallait tout resserrer, tout concentrer, en organisant l'intrigue autour de quelques personnages actifs sur la scène, en conformité avec les nécessités de la dramaturgie. Les personnages de la pièce entrent d'ailleurs parfaitement dans la typologie du mélodrame : on a un père qui a eu des malheurs et qui est réhabilité à la fin ; une jeune fille pure, un jeune et beau redresseur de torts, qui épousera la jeune fille et, bien sûr, un traître[24].

Sand garde la référence temporelle de l'histoire centrale, c'est-à-dire du crime : c'est 1799, avec son contexte historique[25]. Elle change en revanche le temps du récit-cadre, ce qui constitue une modification autrement importante par rapport à l'original. Certes, dans la version définitive de la nouvelle, l'époque, de façon plutôt inhabituelle chez l'auteur de la *Comédie humaine*, n'est pas du tout précisée (« En je ne sais quelle année… »), mais on connaît une variante où elle est indiquée explicitement : « Vers la fin de l'année 1830 »[26]. Or, George Sand, qui donne un fils à l'exécuté innocent[27], attentive à tous les détails, a besoin d'une date plus proche de celle du crime, pour que son jeune héros soit à l'âge de se marier et qu'il puisse être partisan de Napoléon : aussi retient-elle l'année 1815[28]. Blessé à Waterloo, il est secouru par la famille de Tachefer ; c'est l'occasion pour les jeunes

[24] Cf. Anne UBERSFELD, « Le mélodrame », in *Histoire littéraire de la France*, sous la dir. de Pierre ABRAHAM et Roland DESNÉ, Paris, Éditions Sociales, 1977, t. VIII, p. 320.

[25] Dans la nouvelle : « En ce moment, l'armée française commandée par le général Augereau manœuvrait en présence des Autrichiens, qui occupaient la rive droite du fleuve. » *La Comédie humaine* [=*CH*], sous la dir. de Pierre-Georges CASTEX, Gallimard, Pléiade, 1980, t. XI, p. 92. Dans la pièce, la propriétaire de l'auberge « fait ses réflexions sur le bon train de ses affaires en l'an de grâce 1799. Depuis que l'armée française occupe la rive gauche du Rhin en présence des autrichiens qui occupent la rive droite […] ». L'instruction scénique dit que tout cela est dans un « monologue à volonté », mais qu'il faut « préciser l'année et la position des armées » (Acte I, Scène 3, p. 10). Un peu plus loin (acte II, 3e tableau, p. 24), la date est davantage précisée, elle est la même que dans la nouvelle : « il y a aujourd'hui seize ans !… quelle nuit que celle du 20 octobre 1799 ».

[26] *CH*, t. XI, p. 1244.

[27] Chez Balzac, Prosper Magnan est très jeune, il n'est pas marié et il n'a pas d'enfant.

[28] Dans la présentation de T. BODIN, on lit deux fois 1819… Coquille ou inadvertance.

(Victorine, la fille de Tachefer et Henri, fils de l'exécuté) de tomber amoureux l'un de l'autre.

Il nous reste à examiner d'autres modifications, plus lourdes de conséquences et qui ne s'expliquent qu'en partie par le passage d'un genre à un autre.

On sait que la nouvelle de Balzac fait partie des *Études philosophiques*, où l'auteur de la *Comédie humaine* entend montrer les causes des effets sociaux, mis en scène dans les *Études de mœurs* ; montrer ce qui se passe derrière les *coulisses*[29]. On y trouve la mise en fiction de la théorie des ravages de la pensée, de « l'autonomie de la pensée et de la matérialité de ses effets »[30] : l'histoire d'un crime d'intention qui, par la puissance de la pensée en action, finira par être réellement commis par un autre… L'autre thème marquant de la nouvelle est celui du crime caché, de l'origine criminelle des grandes fortunes, destiné à éclairer l'arrière-fond de plus d'une histoire des *Études de mœurs*.

George Sand, de manière qui peut étonner d'abord, ne garde de ces deux thèmes que celui de la pensée en action, et encore sous une forme plutôt approximative, en faisant allusion à un éventuel état de somnambulisme[31], présent d'ailleurs chez Balzac aussi, ce qui donne une certaine vraisemblance sinon aux circonstances du crime lui-même, du moins aux doutes et aux remords de l'accusé innocent du crime réel.

Quant au thème de l'origine criminelle des grandes fortunes, on n'en trouve nulle trace dans la pièce…

On sait que l'originalité de *l'Auberge rouge* de Balzac réside dans la technique narrative : ce sont des « réactions visibles du suspect », les indices de sa « croissante émotivité » qui révèlent sa culpabilité

[29] Voir l'*Avant-propos* et la lettre du 26 oct. 1834 à Mme Hanska, *Lettres à Madame Hanska*, éd. de Roger PIERROT, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 204.

[30] Voir l'Introduction d'Anne-Marie MEININGER, *CH*, t. XI. Voir aussi Marie-Claude AMBLARD, *L'Œuvre fantastique de Balzac. Sources et philosophie*, Paris, Didier, 1972, p. 52.

[31] Acte I, scène 12 ; 2[d] tableau, scène 2 : il y est question aussi, comme chez Balzac, de « crime involontaire ». Le Dagnan de Sand est de bonne foi et aussi généreux que le Magnan de Balzac : il exclut la culpabilité de son ami.

aux yeux des observateurs[32]. On admettra sans peine qu'il était bien difficile de sauvegarder cet aspect de la nouvelle dans une mise en scène de Nohant. Les deux narrateurs de Balzac, eux aussi, devaient nécessairement disparaître : Hermann, qui raconte l'histoire du crime (et qui détient la vérité sur l'innocence de Prosper Magnan), comme le narrateur observateur du récit-cadre, un Balzac à peine déguisé, qui finit par démasquer le criminel. De tels rôles ne sauraient bien fonctionner que dans une œuvre narrative. Leur fonction est prise en charge par des personnages créés par Sand mais qui – outre leur fonction actantielle – n'ont rien à voir avec les narrateurs de la nouvelle. Dans la pièce, l'assassin est démasqué, dans des circonstances toutes différentes, par le fils même de l'exécuté innocent : celui-ci revient sur les lieux du crime pour connaître la vérité et dans l'espoir de réhabiliter la mémoire de son père. Il est aidé par l'ancienne servante de l'auberge qui reconnaît et identifie le vrai assassin. Le hasard et la fatalité jouent ici un rôle important. L'assassin, tout préoccupé qu'il soit d'éviter les lieux de son crime, s'y retrouve au même moment que le fils de l'exécuté, à la recherche de la vérité…

Une autre modification d'importance : alors que chez Balzac Victorine est la fille de Taillefer, ce qu'on apprend ici, à la fin de la pièce, c'est qu'elle est la fille du négociant assassiné, secourue et élevée par Tachefer…

Que reste-t-il donc de *l'Auberge rouge* de Balzac ? Cette question se pose surtout parce que la figure du meurtrier a subi une transformation complète dans la version sandienne. Chez Balzac, au début de l'histoire, il est un très jeune homme, « âgé de vingt ans au plus », arraché à son stage médical et en route pour rejoindre sa demi-brigade, comme chirurgien militaire. Il est, comme son ami, d'une famille bourgeoise « médiocrement riche, mais où les mœurs douces et la loyauté des provinces se transmettaient comme une partie de l'héritage »[33]. Chez Sand, il est transformé en *comte Tachefer de*

[32] Thouong VOUONG-RIDDING, « La Main blanche et *l'Auberge rouge* », p. 130.
[33] *CH*, t. XI, p. 93.

Beaulieu, un émigré rentré clandestinement en France, recherché et persécuté[34].

Dans la nouvelle, c'est Prosper Magnan qui est sur le point d'exécuter le meurtre et ce n'est qu'au dernier moment qu'il se ravise. Dans la version de Sand, c'est Tachefer qui se prépare longuement au vol, « ébloui » qu'il est, dès le début, par le contenu de la valise du négociant (une centaine de mille francs) et qui finit par commettre le meurtre. Mais, finalement, les deux personnages sont davantage innocentés dans la pièce. C'est que Dagnan, vite endormi, ne fait qu'un rêve sur ce que son ami est en train de commettre ; et Tachefer, s'il a prémédité le vol, c'est avant tout au nom d'un certain patriotisme, celui d'un aristocrate dépossédé de ses biens et qui espère qu'en possession d'une fortune de cent mille francs, il pourrait se consacrer entièrement à sa patrie… Il bénéficie donc, si l'on veut, de circonstances atténuantes… Tout en hésitant, il est de plus en plus tenté par l'occasion ; c'est en se cherchant des excuses – on est dans une époque, dit-il, où « la loi du plus fort est à l'ordre du jour » – et dans un état d'égarement qu'il s'empare de la valise. L'importance de la somme d'argent n'est pas étrangère au vol, bien sûr, mais son rôle est tout autre que dans la nouvelle. Tachefer pense que l'argent lui rendrait son « libre arbitre », sa conscience « faussée par la misère »[35]. L'argent, qu'il avait méprisé jusqu'alors – riche, il était libéral et désintéressé – lui apparaît maintenant comme la « seule chose vraie, puissante et nécessaire ! C'est le nerf de la vie, se dit-il, c'est la condition indispensable à toute fierté, à toute indépendance… »[36]

[34] Par l'intermédiaire d'une telle transformation du statut social du personnage, George Sand a peut-être ménagé une place dans sa version à son rêve de voir un jour disparaître les préjugés et les antagonismes sociaux. Tachefer, devenu un personnage influent sous la Restauration (ayant la confiance du roi, chargé de missions diplomatiques secrètes), ne voit aucun inconvénient à ce que sa fille épouse éventuellement un roturier. Attitude toute différente de celle, par exemple, du comte de Villepreux, dans le *Compagnon du Tour de France*… Le mariage mixte ne se heurte plus à aucune résistance notable, pourvu que la réputation de la famille du futur marié ne soit souillée par aucune « tache ». (Acte II, scène 9)

[35] Acte I, scène 10, p. 17.

[36] *Ibid.*, Dans plusieurs romans de Sand, après 1850, on voit le même rôle attribué à l'argent : moyen nécessaire à l'indépendance intellectuelle.

Mais quant à l'assassinat, il ne l'a pas prémédité du tout. S'il tue le négociant, c'est parce qu'il est surpris au moment du vol et qu'il veut avant tout sauver son honneur[37]. Dès ce moment, il est en proie à des remords, il prononce alors ces paroles prémonitoires : « Ah ! c'est affreux !… J'aurai toute ma vie cette figure-là devant les yeux ! »[38] Tachefer, contrairement à Taillefer de Balzac, laisse la valise avec les cent mille francs… On apprend plus tard que sa fortune ne vient pas de ce crime, mais d'un riche mariage.

On sait que dans la nouvelle de Balzac le remords ne quitte pas non plus l'assassin : il souffre de terribles crises à chaque anniversaire de son crime. Le personnage apparaît chez Sand sous un éclairage beaucoup plus favorable (et malgré tout ce que sa figure a de conventionnel, il peut même passer pour plus complexe peut-être aux yeux de certains). En cherchant des excuses à son acte devant le fils de son ancien ami, il dit :

> J'étais bien jeune, j'avais tout perdu. Mes parents avaient péri sous la terreur, j'avais vu leur sang ruisseler de l'échafaud jusque sur moi. J'étais exilé, errant, sans ressources, perdu, presque fou, ne croyant plus à rien !… Songez au temps où cela se passait ! La guerre au dedans et au dehors, les citoyens aigris les uns contre les autres, des haines affreuses, des crimes partout, des sociétés secrètes, des complots, des vengeances, des représailles ! Un jour le massacre des prisons, un autre les expéditions des chouans et des chauffeurs… Oui ! il y avait de quoi renier Dieu et maudire ses semblables ! Eh bien, j'ai eu mon heure de délire comme tant d'autres, et je n'en ai pas profité. J'ai versé le sang d'un homme. Pour sauver mon honneur qui n'était pas souillé encore que par une mauvaise pensée, j'ai laissé l'argent. J'en ai eu horreur […]. J'ai ignoré longtemps le sort de votre père. Oui, je l'ai ignoré, je le jure ! Je ne pouvais pas croire qu'un républicain serait soupçonné et sacrifié par la république…[39]

[37] Avant de prendre la valise, il reconnaît dans son monologue : « J'avais raison de le dire : je ne répondrais pas de ma moralité dans une occasion… comme celle-ci… par exemple, si j'étais sûr de n'être pas déshonoré ! » (Acte I, scène 10, p. 17). Comme il l'affirmera plus tard : « il le fallait bien, l'honneur de mon nom était plus cher que la vie. » (Acte II, scène 22, p. 35)
[38] Acte I, scène 11, p. 18.
[39] Acte II, scène 23, p. 36.

On apprend aussi qu'il a voué, depuis, toute sa vie à l'expiation : assistance aux pauvres, aux émigrés, aux victimes de tous les partis ; qu'il a même sauvé la vie du fils de son ami (Henri), sans en connaître l'identité, menacé par la réaction royaliste. Nulle trace de pareils repentirs chez Balzac…

Conformément à cette nouvelle conception du personnage, Sand ne fait pas mourir l'assassin de mort naturelle, à la suite d'une de ses crises, mais en conséquence d'une décision pour ainsi dire virile : Tachefer se suicide. Mais avant de se tuer, il tient à se justifier en ces termes :

> À présent, je vous remercie, mon Dieu, de la grâce que vous me faites en me condamnant à expier, après avoir réparé mes crimes… J'étais un lâche… Je reculais cette réparation, je voulais vivre !… Vivre en laissant souffrir mes dernières victimes !… Non, ce n'était pas juste ! Je le sentais bien ; aussi en me châtiant, je me délivre. Ayez pitié de moi, mon Dieu ![40]

À la lumière de tout ce qui précède, il est clair que la nouvelle de Balzac a subi une véritable métamorphose sous la plume de Sand. En s'écartant presque complètement du texte de l'original, elle en a modifié et la structure et le sens. C'était là, pour diverses raisons et sans aucun doute, l'aboutissement d'un travail de réflexion tout à fait conscient de sa part, comme en témoigne sa préface à la pièce tirée de *Mauprat* :

> Suivre servilement un roman pour en extraire et en copier les scènes et le dialogue, serait très agréable, en effet, à la paresse de l'auteur ; mais […] il y a impossibilité réelle à faire une pièce par ce moyen. Les scènes d'un roman ne sont pas écrites pour le théâtre, et il est même nécessaire de n'en pas conserver un mot. Il se trouve, dans les romans, des situations infiniment prolongées qui plaisent au lecteur justement parce qu'elles l'impatientent, et qui ennuieraient le spectateur […] Un personnage de roman peut rester pendant tout un volume à l'état d'énigme ; c'est un des *moyens* du roman que de ne pas se révéler trop vite. À la scène, on se dégoûte vite d'un personnage en chair et en os qui tarde à se faire comprendre. Il faut donc, en tout, procéder

[40] Acte II, scène 26, p. 37.

> autrement, et procéder autrement, ce n'est pas copier : c'est créer une seconde fois[41].

Ce qu'elle a fait dans le cas de l'*Auberge rouge*…

Si le travail sur le texte a été plus rapide et certainement moins approfondi que pour les pièces destinées à un public parisien, il n'en ressort pas moins la maîtrise de George Sand dans ce domaine-là. Sa pièce répond parfaitement aux besoins du spectateur « moins patient » que le lecteur, car ne pouvant « ni fumer ni se dégourdir les jambes… »[42]

Quant au choix du mélodrame, il pourrait s'expliquer à la fois par la mode de ce genre au 19e siècle et par l'ambition de Sand d'amuser un public assez hétérogène et en grande partie provincial, tout en le familiarisant avec des « études littéraires sans emploi commercial, mais d'un grand intérêt aux heures de loisir »[43]. En principe, la nouvelle de Balzac se prête parfaitement à une telle entreprise. On y trouve en particulier bien des éléments propres au mélodrame : faits exceptionnels, passions violentes, exploitation de l'atroce et du contraste entre l'innocent et le monstre, énigme, révélation finale[44]. Chez Sand, cependant, les éléments mélodramatiques ont un rôle plus spectaculaire. Par exemple, Henri, fils de l'exécuté innocent, s'il n'est pas exactement un mort ressuscité, il n'en est pas moins chargé de remplir le rôle d'un « revenant », dans la mesure où, « vêtu et rasé comme son père », il est pris pour le « spectre » de son père. C'est ce qui déclenche chez l'assassin, pétrifié sous l'effet de cette vision,

---

[41] *Théâtre complet*, Michel Lévy Frères, 1866, t. III. La pièce a été présentée le 28 novembre 1853, à l'Odéon.

[42] Préface à *Mauprat* (pièce). *Ibid.*

[43] Lettre du 15 sept. 1859, à A. Lemoine-Montigny, *Corr*, t. XV, p. 508 et celle du 27 oct. 1859, au même, *ibid*., p. 544.

[44] Sans parler des détails à faire dresser les cheveux sur la tête, comme par exemple quand Prosper Magnan, après son réveil, tombe « dans le sang de Walhenfer ». *CH*, t. XI, p. 108. Rappelons à ce propos la remarque fort suggestive de Peter BROOKS qui, dans son article « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », fait observer que le code mélodramatique peut très bien fonctionner dans le roman réaliste : « …ces écrivains [dont Balzac] qui continueront à croire à l'importance du grand drame éthique dans un univers désacralisé auront presque forcément recours au mélodramatique pour la mise en scène. » *Poétique*, no 19 (1974), p. 356.

l'aveu de son crime[45]. On relèvera également un autre thème traditionnel du mélodrame, celui du dévouement à l'enfant recueilli et surtout du repentir exemplaire du coupable qui, en plus, avant de se tuer dans l'espoir de racheter ainsi sa faute, laisse une lettre dans laquelle il révèle que Victorine n'est pas sa fille, mais celle du négociant tué… Ainsi, il n'y a plus d'obstacle devant l'union des amants ; le bonheur est désormais possible. Il y a donc fin heureuse, une clôture trop brusque et peu élaborée du reste, qui s'oppose à celle, plutôt ouverte, de Balzac qui invite le lecteur à s'interroger à son tour, à méditer sur le problème posé. Le cas de conscience du narrateur de Balzac – épouser ou ne pas épouser Victorine – trouve chez George Sand une solution sans équivoque et, par son pathétique, conforme au genre choisi.

C'est donc un mélodrame moral et moralisateur et qui peut même paraître quelque peu subversif – ce qui ne serait pas tellement étranger à la pensée sandienne. Mais il n'est subversif qu'en apparence. La critique sociale, peu convaincante et toute relative sur l'état des mœurs à la fin de la période révolutionnaire, formulée, en plus, par un *ci-devant* comme une excuse de ce qu'il va commettre, est pour ainsi dire gommée par le dénouement où tout rentre dans l'ordre : le bien triomphe du mal... Rien de tel chez Balzac. Là, c'est le fondement même de la société qui est irrévocablement dénoncé et mis en question, avec sa corruption, son cynisme généralisé[46]. Le criminel de Balzac n'a, lui, aucune excuse : il n'a été victime de rien, il n'a pas souffert des excès de la Révolution. C'est un riche bourgeois, *l'homme de l'époque*.

Il va sans dire que les qualités de cette pièce ne sont pas à mesurer à l'aune des pièces plus sérieuses, destinées à quelque théâtre parisien. Rien ne nous interdit, cependant, d'y reconnaître un certain reflet de la pensée de George Sand sur la fonction de la littérature en général et et du théâtre en particulier. Elle est convaincue, explique-t-elle en 1860, que si les théâtres se remplissent chaque soir, c'est qu'une « notable

[45] Acte II, scène 23. Un autre détail : Tachefer est revenu de son voyage en Allemagne « avec sa tête toute blanche »… Acte II, scène 9, p. 27.

[46] Voir la dernière phrase de la nouvelle, prononcée par un *honnête homme* : « Imbécile, pourquoi lui as-tu demandé s'il était de Beauvais ! », *CH*, t. XI, p. 122.

partie de la population civilisée » éprouve « le besoin d'oublier la vie réelle », et que ce « besoin de spectacle […] prouve moins le vide ou le loisir de l'existence que la soif d'illusions inhérente à la vie humaine ». Elle espère « avoir fait de patients efforts pour introduire la pensée du spectateur dans un monde plus pur et mieux inspiré que le triste et dur courant de la vie terre-à-terre »[47].

C'est dans cet esprit de « patients efforts » qu'elle a réécrit, et non pas simplement adapté la nouvelle de Balzac. Par son *Auberge rouge*, avec l'emploi très habile et le dosage, après tout, assez modéré des condiments du mélodrame, elle a donné aux spectateurs de Nohant une vision plus confiante de l'homme et du monde, moins sombre en tout cas que ne l'était celle de Balzac.

[47] *Mon théâtre* (écrit en 1860), préface générale au *Théâtre complet*, Michel Lévy Frères, 1866, t. I, pp. 2-3 et p. 9.

À propos d'une lecture des Sept Cordes de la Lyre

Ce « drame fantastique », sur lequel Sand a travaillé « avec passion »[1], n'a guère éveillé d'écho critique au moment de sa parution et seul le jeune Leconte de Lisle l'a salué avec enthousiasme[2]. Pour pouvoir le publier, il fallait d'abord vaincre la résistance de Buloz, ses objections d'éditeur, inquiet pour la vente de sa revue. L'ouvrage était à ses yeux trop mystique, trop philosophique[3]. Une fois cette bataille gagnée, c'était le désarroi et l'incompréhension devant la forme aussi bien que devant le contenu. L'œuvre a droit à un éloquent silence.

La postérité des *Sept Cordes* n'est pas plus heureuse : c'est un oubli presque complet. Après l'édition de 1869 (Michel Lévy Frères), il faut attendre plus d'un siècle pour une réédition, en 1973, la seule jusqu'à nos jours, due à René Bourgeois. Rien ne montre mieux ce désintérêt quasi total que la bibliographie de cette édition critique qui contient 13 références, monographies et encyclopédies comprises, qui se contentent d'habitude d'y consacrer quelques lignes seulement, dans le meilleur des cas une ou deux pages. Il n'existe qu'un seul article entièrement consacré aux *Sept Cordes de la Lyre*, celui de Jean Hankiss, publié en 1930[4]. À parcourir la bibliographie sandienne, pourtant très abondante, des dernières décennies, on constate que la situation critique de l'ouvrage reste presque la même jusqu'à la fin des années

[1] À Christine Buloz, lettre du 8 août 1838 (*Corr*., t. IV, p. 466) ; voir aussi celle du 7 septembre 1838, à Félix Bonnaire (*ibid*., p. 480).

[2] Cf. René BOURGEOIS, « Introduction », *Les Sept Cordes de la Lyre*, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Romantique », 1973, p. 10.

[3] *Les Sept Cordes* paraissent finalement dans la *RDM* (15 avril-1er mai 1839) et en volume chez Bonnaire, en 1840. Quant aux éventuels motifs politiques (non avoués mais fort probables) des réticences de Buloz, voir *Corr*., t. IV, p. 492, note 3 de G. LUBIN ; la lettre à Charlotte Marliani (17 mars 1839, *ibid*., pp. 606-608) et à Emmanuel Arago (19 (?) avril 1839, *ibid*., p. 637).

[4] « *Les Sept Cordes de la Lyre* ou le *Faust* français », in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930, pp. 340-353.

1990. C'est à ce moment-là seulement que la recherche commence à s'intéresser à ce *drame fantastique*, à ses particularités génériques, à sa place et son importance dans l'œuvre[5].

Or, vu l'état des études sur les *Sept Cordes*, force nous est de reconnaître que Jean Hankiss a bien rempli un rôle de pionnier, puisque son article est, à bien des égards, plus qu'une manifestation surannée de curiosité philologique[6].

En passant en revue les travaux de Hankiss, on a l'impression que cet érudit – comparatiste, historien et théoricien de la littérature – n'avait pas d'époque ou d'auteur préférés : ce qui l'intéressait, c'était les variétés de la production littéraire, les grands rapports et les problèmes théoriques. On peut trouver plutôt surprenant que, dans les *Mélanges* offerts à Fernand Baldensperger, fondateur de la *Revue de littérature comparée*, il figure – à côté, entre autres, de Ferdinand Brunot, Gustave Cohen, Benedetto Croce ou Paul Hazard – avec une étude sur George Sand. Pas de surprise pourtant pour le lecteur averti : le titre – « *Les Sept Cordes de la Lyre* ou le *Faust* français » – laisse deviner que ce choix s'explique d'une part par les curiosités du comparatiste et, d'autre part, par le fait qu'il voulait rendre hommage

[5] Voir Bernadette SEGOIN, « La prose poétique dans *Les Sept Cordes de la lyre* », *Les Amis de George Sand*, 1997, n° 19, pp. 33-40 ; Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, PUF, « Écrivains », 1998, pp. 199-206 ; Olivier BARA, « George Sand et le démon de l'allégorie : *Les Sept Cordes de la lyre* au miroir de l'*Essai sur le drame fantastique* », in *George Sand. Une écriture expérimentale*, N. BUCHET-RITCHEY, S. EGRON-SPARROW, C. MASSON, M.-P. TRANVOUEZ (Eds.), New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006, pp. 231-245.

[6] Jean (János) HANKISS (1893-1959), enseigna, à partir de 1920, la littérature et la linguistique françaises à l'Université de Debrecen (Hongrie). Nommé professeur en 1923, il fut le premier titulaire de la Chaire de Français qu'il devait diriger jusqu'à sa mise à la retraite anticipée, en décembre 1949, année où fut décidée, pour des motifs politiques et idéologiques, la suppression, dans les facultés de province, de toutes les chaires de « langues occidentales ». Le professeur Hankiss déploya, notamment dans les années 1930, une activité de chercheur et d'organisateur de congrès d'histoire littéraire (en particulier en 1931, à Budapest) qui lui valut une notoriété internationale, notamment en tant que fondateur et directeur de la revue *Helicon* (1938-1943) dont la rédaction était à Debrecen. Notons que son essai *Défense et Illustration de la littérature* (Paris, Éditions du Sagittaire, 1936) fut préfacé par Fernand BALDENSPERGER.

à Baldensperger, grande figure des recherches sur le romantisme et, en particulier, sur Goethe.

Hankiss place le « drame fantastique » de Sand – qualifié par lui de « poème en prose » (340) – dans un contexte plus large, en précisant dès le début que son objectif n'est pas « d'établir des rapports directs, de creuser le canal d'influence » entre les deux œuvres :

> Les éléments communs à ces deux poèmes et à toute une série d'autres ouvrages ont fait partie, vers 1840, de l'atmosphère littéraire, fait qui nous invite à établir un parallèle plutôt qu'à découvrir des influences. L'importance de la comparaison gagnera d'un côté ce qu'elle pourra perdre de l'autre.
> *Les Sept Cordes de la Lyre* représentent, plus ou moins glorieusement, un genre littéraire relativement peu pratiqué en France : le poème philosophique et tragique, genre dont les types les plus célèbres s'échelonnent pendant plus d'un demi-siècle[7]. L'homme supérieur en pleine révolte contre la vie médiocre et banale, en contact avec les anges et les démons, y fait la guerre aux cadres et aux limites, au voile divin qui lui cache l'avenir et à la loi naturelle qui enchaîne l'univers. Il passe en revue les idées et les idéaux, les illusions et les valeurs ; il est sur le point de désespérer de sa destinée, de tomber en héros tragique, et il se révèle humble et fier à la fois, sous la dictée d'une force mystique. (340)

Pour avoir adopté une telle perspective critique, Jean Hankiss saisit quelque chose d'essentiel de l'œuvre de George Sand, à savoir qu'elle se rattache au courant philosophique, mystico-humanitaire du romantisme, représenté par Ballanche, Nodier ou Quinet, et qui exprime le désir pour ainsi dire cosmique d'élargir l'horizon de la littérature et les possiblités de l'homme, de reculer toujours davantage les limites du connaissable. Ce désir, dans sa pratique d'écriture, allait de pair avec la mise en cause des frontières génériques, comme en témoigne la « forme hybride »[8] des *Sept Cordes*.

[7] Hankiss donne ici, dans une note, comme deux dates-limites : 1808 (parution de la première partie de *Faust*) et 1862 où fut publié le poème dramatique hongrois d'Imre Madách, *Az Ember tragédiája* (*La Tragédie de l'Homme*, trad. par Roger Richard, Budapest, Corvina, 1964).
[8] Ainsi appelée par Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 201.

L'auteur oppose ensuite le poème philosophique, « au dessin clair et sec » du siècle de Voltaire qui « n'avait de poétique que la forme », pratiquement sans fiction, à celui du siècle romantique avec sa « richesse exubérante de vues, de sentiments et, souvent, de contrastes. »

> Le poète philosophique du XIX^e^ siècle [...] aspire à l'alliance de tous les éléments de sa vie spirituelle et intellectuelle : il veut exprimer toutes ses idées et faire bouillonner toutes ses passions dans un vaste cadre éminemment poétique, fictif, voire même dramatique. En ce qui concerne les idées, il n'a pas peur d'une certaine confusion, car il refuserait de se borner à l'analyse d'une *thèse*, d'un petit nombre d'idées dépouillées de l'attrait mystique des rapports. Ce n'est pas qu'il renonce au type de "savant" qu'il a hérité du XVIII^e^ siècle. Mais, tandis que dans ce dernier le "sage" plane au-dessus de son problème, le moderne savant s'érige en personnage tragique, en gladiateur du Destin, dès l'entrée en scène de Faust. L'optimisme du logicien et du mathématicien le cède aux doutes et aux luttes du naturaliste et du métaphysicien. Le Roseau pensant se révèle pour exploiter la tragédie impliquée par sa double nature. De Faust au Penseur de Rodin, la tragédie de l'homme moderne est coulée instinctivement dans les contours du *savant* qui, malheureusement, n'est plus identique avec le *sage*. (341)

Après cette introduction, Hankiss passe à la présentation du poème de Sand, à commencer par le portrait et le rôle d'Albertus, ce

> savant tragique, frisant parfois le ridicule [en qui] il n'est pas difficile de reconnaître, sous l'accoutrement du philosophe romantique, l'éternel type comique du pédant amoureux tel qu'il s'incarne dans la tradition du moyen âge, dans la comédie érudite de la Renaissance, ou dans l'œuvre de Destouches (341)[9].

Albertus est donc à ses yeux

> une réédition romantique et sentimentale des philosophes amoureux de la comédie française du XVIII^e^ siècle, et c'est cette tradition qui l'éloigne un peu de Faust se rajeunissant pour se rapprocher de Marguerite.

[9] On doit à Hankiss une monographie sur cet auteur dramatique (*Ph.-N. Destouches, l'homme et l'œuvre*, Debrecen, 1920).

> Ce n'est [...] que la première des nombreuses différences faisant ressortir l'originalité des deux poèmes [...]. Albertus n'est pas un découragé comme le Faust de la première partie. (342)

Hankiss, du reste, se contente de deux allusions au second *Faust* – à propos du dénouement (348) et de la *revue* des valeurs et des idéaux qu'on retrouve dans la plupart des poèmes dramatiques[10] – sans émettre d'hypothèse sur une éventuelle parenté des deux œuvres, à moins qu'on ne considère la différence constatée entre Albertus et le Faust de la première partie comme un pressentiment du fait qui semble être plus ou moins une évidence de nos jours, à savoir que Sand connaissait l'existence de la seconde partie et même a pu en lire des fragments traduits, bien que la traduction ne fût publiée en France qu'en 1840, donc après la rédaction des *Sept Cordes*[11]. Le savant hongrois n'avait certainement pas à sa disposition les documents respectifs et, puisque son objectif était autre que de démontrer l'influence directe du grand Allemand, cet aspect particulier de la genèse ne lui semblait pas essentiel.

Hankiss passe en revue tout ce qui fait de l'ouvrage de Sand un exemple caractéristique du poème philosophique, tout en soulignant, à côté de ses faiblesses, son originalité due à des traits spécifiques. Il joue d'ailleurs cartes sur table dès la première phrase de son article :

> C'est une lyre toute couverte de poussière et aux cordes brisées... Ce que j'appelle le *Faust français* n'a jamais passé pour un chef-d'œuvre, et je n'ai pas l'intention de le réhabiliter. (340)

En effet, les remarques critiques, parfois assez sévères, ne manquent pas, sans jamais être mal fondées ou injustes. Il trouve, par exemple la figure de Méphistophélès peu élaborée, son rôle « dépasse à peine l'importance d'un rôle de raisonneur » : ce démon sandien se montre incapable de « tenir les rênes de l'action » (344). Quant à l'ac-

[10] P. 344, note 3, où, à côté de la 2e partie de *Faust*, il cite l'exemple de la *Tragédie de l'Homme*.

[11] Voir à ce propos Béatrice DIDIER, « *Les Sept Cordes de la Lyre* », in *op. cit.*, pp. 203-204 ; Olivier BARA, Michèle FONTANA, Merete STISTRUP JENSEN, [Présentation] de l'*Essai sur le drame fantastique*, in *George Sand critique*, sous la dir. de Christine PLANTÉ, Du Lérot, éditeur, Tusson, Charente, 2006, pp. 55-56.

tion, il la juge sommaire, surchargée d'idées et de commentaires, la suite des scènes étant plus d'une fois arbitraire :

> Pauvre « action », d'ailleurs, noyée pour de longues scènes dans les eaux d'une métaphysique bourbeuse... Malheur à l'aimable châtelaine de Nohant, si elle renonce à ce qui fait sa force : son talent de conter. La femme politique, l'apôtre laïque, la prêtresse de tous les mysticismes y donne carrière à toutes les idées qui l'avaient séduite et qu'elle avait accueillies avec sa réceptivité extraordinaire, avec son enthousiasme facile.
> Nous ne pouvons exiger d'un poème du genre de *Faust* un développement systématique d'idées logiques et bien suivies. L'inconséquence est permise au poète-penseur qui tâche de réunir dans une vaste conception le foisonnement d'idées d'une époque vivante et tourmentée. Cependant, George Sand abuse de ce privilège. Elle donne liberté à sa plume et à son cerveau ; elle néglige l'action et elle n'a pas l'héroïsme de supprimer quoi que ce soit de ses convictions, même secondaires. (344-345)

Cette remarque de Jean Hankiss trouve d'ailleurs un écho lointain – et comme justifiée par la lecture d'une autre génération de critiques – dans une étude beaucoup plus proche de nous : Olivier Bara aboutit, au fond, à la même conclusion. Le drame des *Sept Cordes*, « paralysé par un "pédagogisme" envahissant, tourne, dit-il, à l'explication de texte redondante ». Il qualifie Albertus de « porte-parole d'un narrateur forcément absent, mais incapable de se taire » [12].

À propos du dénouement, en citant les paroles d'Albertus (« la lyre est brisée, mais l'harmonie a passé dans mon âme »), Hankiss souligne l'importance de l'accord harmonieux par lequel se termine le drame. Fidèle à son objectif, sans chercher à développer le sens spécifique et essentiel de *l'harmonie* dans l'œuvre sandienne, il présente celle-ci, à juste titre, comme une solution typique du genre :

> Cette victoire du héros et de l'idéalisme, cette sérénité finale sont devenues le propre du genre. Elles se retrouvent à la fin de la seconde partie de *Faust* aussi bien que dans la *Tragédie de l'Homme*. Dans chacun des trois cas, elles sont précédées d'un revirement complet. Faust est tout près de se damner, Adam[13] court commettre un suicide,

[12] « George Sand et le démon de l'allégorie », *loc. cit.*, p. 244.
[13] Héros du poème philosophique de Madách.

> Albertus est sur le point de succomber. Cependant, George Sand ne réussit guère à motiver cette heureuse péripétie ; – c'est qu'elle ne s'est pas efforcée d'exposer nettement l'« intrigue », ni de nous intéresser à la crise. [...] Tout d'abord, son poème manque de cette « unité de l'intérêt » qui résulte de l'existence exclusive d'un héros ou d'un groupe de héros absorbant toutes nos sympathies. (348-349)[14]

« Qui est le héros des *Sept Cordes de la Lyre* ? », se demande Hankiss, avant de proposer deux méthodes susceptibles de l'identifier. Ses essais d'interprétation aboutissent à la conclusion qu'il n'y a pas de héros ou que, à ce point de vue, il n'est pas possible de trouver une interprétation centrale, unique. Pour expliquer ce phénomène, il revient à la réceptivité extraordinaire de Sand qu'il a déjà appréciée comme un don rare et précieux :

> Cette obscurité dont George Sand enveloppe ses personnages et ses idées n'est probablement pas signe de faiblesse. L'auteur subit, plus ou moins consciemment, l'influence de toutes les variétés d'illuminisme qui déteignent sur ses idées autant que sur son style. [...] Spiritisme, métempsycose, théosophie, rituel maçonnique : tout cela trouve dans le poème de G. Sand des cordes qui vibrent au moindre souffle du vent. (351)

Hankiss signale à ce propos l'influence, entre autres, de Pierre Leroux, le mysticisme politique de Michel de Bourges, le mysticisme religieux de Lamennais, le mysticisme artistique de Chopin. Quant à l'atmosphère « de mystère, de symbolisme vague et de pathétique

[14] Le jugement d'Olivier BARA est pareil : « Les personnages eux-mêmes, faute d'être enracinés dans une réalité théâtrale et animés par un jeu dramatique, basculent dans des postures allégoriques. » (*loc. cit.*, p. 244) À propos de l'harmonie, il note : « *Les Sept Cordes de la lyre*, à rebours de toute dispersion et de toute prolifération anarchiques, sont hantées par une seule idée, centrale, fédératrice : celle d'harmonie, contenue dans le titre et son image symbolique, dans cette lyre autour de laquelle se construit tout le texte. Le développement de ce dernier poursuit une unique obsession, la résolution progressive de toute dissonance jusqu'à l'accord final [...] : l'harmonie pénètre dans l'âme, et se produit le retour à l'unité première, par delà toute dualité, chez les personnages principaux. Le dialogue et l'intrigue n'exacerbent les tensions que pour, non les apaiser, mais les transcender dans une synthèse finale, un accord et un syncrétisme d'inspiration ballanchienne. » (*ibid.*, p. 233.)

solennel » des *Sept Cordes*, elle lui rappelle celle de la *Flûte enchantée*. L'obscurité, qui enveloppe presque tout dans ce drame fantastique, n'est donc pas condamnée comme signe de faiblesse, bien qu'elle ne soit pas non plus tenue pour de la force. On sait cependant que la faculté d'assimilation, le syncrétisme qui en résulte, est une des caractéristiques de la pensée sandienne. Cela fait penser au « synthétisme spontané » de l'écrivain selon Georges Poulet :

> Les brumes, les tâtonnements, les incertitudes, les lacunes mentales sous toutes leurs formes ne sont pas des défaites de l'esprit. Tous ensemble, ils constituent un milieu mental, trouble mais puissant, par le truchement duquel il sera possible, un jour, de mieux comprendre la réalité collective où nous nous sentons vivre. Tel est le rêve de celui qui fut le maître à penser de George Sand, Pierre Leroux. L'humanité est un être collectif dont tous les membres sont solidaires. La pensée confuse est plus importante que toute, parce qu'elle est celle qui dans tous les temps et dans tous les lieux unit le mieux.[15]

À propos de la période qui fut celle de la création des *Sept Cordes*, fortement marquée par les préoccupations philosophiques et artistiques de Sand, Hankiss note l'influence de l'« âme slave » (Mickiewicz), et, après avoir cité la devise du drame (*Cœurs résignés, chant slave*, traduit par Grzymala) mais sans mentionner *Consuelo* (ou *Jean Ziska*), il ajoute :

> [...] les Slaves remplissent, pour quelques années, les rêves humanitaires de George Sand : les Hussites passeront pour les précurseurs des communistes utopiques en même temps qu'on les trouvera dignes de prouver, par leur exemple, la vérité de la doctrine fouriériste de la transmigration des âmes. (352)

Avant de conclure, l'auteur parle de l'époque de la création des *Sept Cordes* comme de l'époque de transition du « rêve humanitaire » au « rêve socialiste », où la foule intéressait Sand moins que l'individu supérieur, « romantique ». Dans l'acte IV, il repère néanmoins un passage où

[15] « George Sand », in *La Pensée indéterminée II. Du Romantisme au XX. siècle*, PUF, « Écriture », 1987, p. 81.

> le « bruissement de la race humaine » apporte vers Hélène les voix de la misère sociale. [...] Mais c'est tout. G. Sand sait encore « contempler », à l'instar de Goethe, du point de vue objectif et comme lointain... Elle n'est pas encore arrivée au roman à thèse pratique, claire, immédiatement applicable. (352)

On peut, certes, discuter cette façon un peu sommaire de qualifier les futurs romans de Sand. Ce qui est cependant vrai, c'est que les années 1838-1840 sont, en effet, une période de transition – ou si l'on veut une étape nécessaire dans la carrière de l'écrivain –, une période de recherches particulièrement féconde, avec la gestation de la seconde *Lélia* et de *Spiridion* :

> [...] sans doute fallait-il que Sand brisât la lyre – l'instrument allégorique – avant de retourner au roman et de s'acheminer vers le théâtre, de refonder sa création littéraire dans un romanesque et une théâtralité mieux assumés où l'idéal se monnaye en intrigues et en constructions imaginaires. Ce drame fantastique est donc un formidable laboratoire d'où sortira bientôt *Consuelo*.[16]

« Hélène, c'est déjà Consuelo », écrit Béatrice Didier[17]. Oui, Hélène annonce déjà Consuelo, mais annonce seulement... Hankiss, à ce propos, met en relief une différence non négligeable entre les deux personnages, comme entre cette période de recherche et celle de la voie retrouvée par la *bonne déesse de la pauvreté*. Pour prouver pourquoi, à ses yeux, Hélène ne saurait être l'héroïne, au sens propre du terme, de ce drame philosophique, il note que « c'est une illuminée qui, d'une part, n'a pas de responsabilité et, d'autre part, est inspirée par le ciel, ce qui nous interdit de redouter pour elle une catastrophe définitive. » (349) Il y a en effet une nette évolution d'Hélène à Consuelo, ne serait-ce que pour les deux aspects relevés par Hankiss : Consuelo, quoique très pieuse, est, pour ainsi dire, moins directement inspirée par le ciel, ayant des responsablités dont les *terrestres* ne sont pas les moins importantes.

[16] Olivier BARA, *loc. cit.*, p. 245.
[17] *Op. cit.*, p. 205.

Au terme de ce parallèle établi entre les deux œuvres, sans contester, bien au contraire, l'appartenance organique du « *Faust* français » au genre emblématique de l'époque romantique, Hankiss en vient à cette conculsion :

> Aussi l'influence de Gœthe, si influence il y a, dut-elle se borner à des généralités : le genre littéraire, avec son arrière-fond métaphysique ; le point de départ de l'action et le dénouement : un savant tenté par Méphistophélès et une jeune fille qui meurt pour le sauver ; une « licence poétique » autorisée par l'exemple de Goethe : trop d'idées alourdissant l'action ; des détails, comme les noms et un milieu allemand, qui suffiraient à eux seuls pour rendre probable une imitation tant soit peu vague de *Faust*. Nous ne sommes pas sûrs que George Sand ait eu le temps de feuilleter le poème de Goethe et d'y puiser des idées ; elle en avait plus que le nécessaire. Cependant, cette profusion d'idées l'obligea à chercher à tout ce qu'elle avait envie d'exprimer un cadre susceptible de le contenir. Ce cadre, elle l'a trouvé tout fait dans le poème de Goethe. Femme très occupée et souvent distraite, elle a emprunté le cadre sans avoir jeté un coup d'œil sur le tableau. (352-353)

Avant de juger trop sévèrement cette conclusion, formulée il y a quatre-vingts ans, voyons d'abord celle d'une étude de nos jours, déjà plusieurs fois citée :

> Inscrit dans ce moment créateur particulier qui voit Sand douter et chercher, le texte des *Sept Cordes de la lyre* doit être lu comme un « essai », variation sur la forme taillée par quelques grands maîtres et tentative pour échapper à leur tutelle. L'œuvre inscrit dans sa nature textuelle l'hésitation et l'incomplétude ; elle vaut comme intention et geste. « Allons travailler ! » s'exclame à la fin Albertus apaisé.[18]

On voit que, sauf la phrase clôturale de Hankiss, où perce une pointe d'ironie mordante, les deux conclusions disent au fond la même chose.

Oui, la critique de Hankiss est une critique des défauts à laquelle l'objet de l'étude se prête d'ailleurs assez bien. Et quand on sait quel était alors l'état général de la critique sandienne, y compris en Hongrie où, pour ne citer que cet exemple, dans la revue littéraire la plus

[18] Olivier BARA, *loc. cit.*, p. 245.

prestigieuse de l'époque (*Nyugat* = Occident, 1908-1941) on ne trouve pas un seul article sur George Sand. Les rares échos, publiés ailleurs, sont pleins de préjugés antiféministes et de jugements dépréciatifs, voire dédaigneux, autant sur le plan humain que sur le plan artistique. Aussi l'article de Jean Hankiss (où nulle trace de tels préjugés) mérite-t-il d'être retenu par la postérité et non seulement pour son statut de pionnier dans la critique sur les *Sept Cordes*. Toute l'attention du critique y est concentrée sur le texte même – dont il cite largement pour illustrer et appuyer ses remarques – d'où il résulte une analyse approfondie, bien documentée, qui situe le « *Faust* français » dans un vaste réseau de rapports d'intertextualité. Si les efforts du savant hongrois n'ont pas abouti – sensibiliser la critique en déterrant une œuvre depuis longtemps oubliée – ce n'était pas sa faute. C'était bien plutôt celle du climat de la critique littéraire des années trente. Car Jean Hankiss a tout fait pour éveiller l'intérêt pour ce « drame fantastique » de George Sand, dans la mesure du moins où, en tant que produit peu réussi, néanmoins caractéristique d'un courant philosophico-littéraire, il peut contribuer à une meilleure compréhension de l'« âme romantique », de sa vision du monde et de son esthétique, peut-être inséparables.

TRAVAUX D'ANNA SZABÓ SUR GEORGE SAND

– *Le personnage sandien. Constantes et variations*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, fasc. XVI, Debrecen, KLTE, 1991, 157 p.
– *Préfaces de George Sand*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, n° 2, KLTE, Debrecen, 1997, I-II, 488 p.

ARTICLES ET COMMUNICATIONS[1]

– « La figure du savant dans les romans de George Sand », Colloque *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Lublin (Pologne), mai 1985, *Studia Romanica*, Debrecen, KLTE, 1986, pp. 105-112. En hongrois : « A tudós alakja George Sand regényeiben », Budapest, *Filológiai Közlöny*, 1990/1-2, pp. 20-32.
– « Madame de Staël és George Sand életrajzi megvilágításban » [Madame de Staël et George Sand – approche biographique], Budapest, *Filológiai Közlöny*, 1986-1987/1-2, pp. 113-117.
– « La Révolution à la lumière d'une autre : *Nanon* de George Sand », *Révolution française et romantismes européens*, Istituto per gli Studi Filosofici/Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université Blaise Pascal (Clermont II), Napoli, 1989, pp. 291-303. Réédition : *Un lieu de mémoire romantique. La Révolution de 1789*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Biblioteca Europea 3, Vivarium, Napoli, 1993, pp. 273-285.
– « Espaces finals - Une approche de typologie des séquences de clôture dans les romans de George Sand », Eighth International George Sand Conference, *George Sand Today*, Tours, juillet 1989, *Les Amis de George Sand*, 1990, Nouvelle Série, n° 11, pp. 36-40. En hongrois : « Térviszonyok és regénybefejezés George Sandnál », Budapest, *Filológiai Közlöny*, 1993/2, pp. 119-127.
– « Les nobles bourgeois de George Sand », Colloque *Couples de personnages*, Debrecen, mai 1989, *Acta Litteraria*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990/1-2, pp. 47-54.
– « Départs et retours – une dialectique », *George Sand Studies*, vol. XII, n^{os} 1-2, Spring, 1993, pp. 18-25.

[1] Pour des raisons de longueur, les titres suivis d'un astérisque ne figurent pas dans le présent volume.

– « Phrases de réveil – les incipit de George Sand », X[e] Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, *Le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française N° 1, 1993, pp. 179-186.
– « Correspondance et discours apologétique », Colloque *Lire la* Correspondance *de George Sand*, Nohant, septembre 1991, *George Sand. Une Correspondance*, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-Sur-Loire, Christian Pirot, 1994, pp. 50-70.
– « Souvenirs d'autres vies » (préface), George Sand, *Histoire de ma vie*, t. 3, Saint-Cyr-Sur-Loire, Christian Pirot, 1994, pp. 9-46.
– « Les préfaces de George Sand comme lieu de rencontre »* , Colloque international d'Oslo, septembre 1994, *Point de rencontre : Le Roman*, Juliette Frølich (éd.), I-II, KLUTs skrift-serie N° 37, Université d'Oslo, 1995, t. II, pp. 37-47.
– « Egy George Sand-olvasat kapcsán » [À propos d'une lecture des *Sept Cordes de la Lyre*], in *Hankiss János redivivus*, Debrecen, KLTE, Francia Tanszék, 1995, pp. 77-82.
– « George Sand ou le mirage de la Terreur », Colloque inter-national *1793*, Lleida, novembre 1993, *Naixement d'un Nou Món a l'Ombra de la República*, Angels Santa, M. Giné, M. Parra (eds.), Universitat de Lleida, 1995, pp. 269-278.
– « Dernier amour – dernière chance. De *Jacques* au *Dernier amour* », XI[e] Colloque international George Sand, Montréal, mai 1994, *George Sand et l'écriture du roman*, Jeanne Goldin (éd.), Paragraphes, Département d'Études Françaises, Université de Montréal, 1996, pp. 301-310.
– « *Consuelo* », in *Huszonöt fontos francia regény* [Vingt-cinq romans français importants], éd. Judit Karafiáth, Budapest, Maecenas/Lord, 1996, pp. 102-114.
– « Sand et la paternité », *Les Amis de George Sand*, 1997, Nouvelle Série N° 19, pp. 20-26.
– « Éducatrices chez Sand », Colloque international, La Châtre, juin 1995, *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, textes réunis par Michèle Hecquet, Arras, Artois Presses Univer-sité, 1998, pp. 179-187.
– « Fatherhood in the Works of George Sand », Colloque *Paternity and Fatherhood. Myths and Realities*, Edited by Lieve Spaas, Macmillan Press LTD, London, 1998, pp. 135-146.

– « Zola, lecteur de George Sand »* (avec Tivadar Gorilovics), *Lectures de Zola*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, fasc. XXI, Debrecen, 1999, pp. 51-98.
– « The Mirror Preface : The Case of George Sand », Colloque Reflets de Narcisse/Narcissistic Reflections, London, mai 1997, *Echoes of Narcissus*, Lieve Spaas (ed.), New York-Oxford, Berghahn Books, 2000, pp. 57-66.
– « Les traductions hongroises des œuvres de George Sand »*, *Les Amis de George Sand*, 2001, Nouvelle Série N° 23, pp. 57-72.
– « Ville et nature, rapports d'échange », Colloque international, Clermont-Ferrand, novembre 2000, *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 237-252.
– « De *Consuelo* à *Jean-Christophe* », Colloque international, Lyon, novembre 2001, *Lectures de* Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt *de George Sand*, Michèle Hecquet et Christine Planté (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 2004, pp. 455-469.
– « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », *Lire* Histoire de ma vie *de George Sand*, éd. Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz, Clermont-Ferrand, Cahier romantique, n° 11, 2006, pp. 77-92.
– « Couleurs et formes, ombres et lumières. *Laura*. *Voyage dans le cristal* », *Histoire(s) et enchantements, Hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*. P. Auraix-Jonchière, É. Francalanza, G. Peylet, R. Pickering (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 467-477..

À PARAÎTRE

– « *L'Auberge rouge* au théâtre de George Sand : adaptation ou réécriture ? », *17th International George Sand Conference*, Dublin, juin 2006.
– « À la recherche de sa voie dans un monde décentré – *Simon* de George Sand », Colloque *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, juin 2007.
– « George Sand et la presse à la lumière des préfaces », Colloque *« La Science du journalisme » : George Sand et la presse*, Montpellier, juin 2008.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Ni le nom de George Sand, ni celui des destinataires de sa correspondance ne figurent dans l'*Index*, sauf lorsque ces derniers sont cités dans le texte en tant que personnes. Les auteurs et éditeurs scientifiques des différentes publications, collectives ou individuelles, y sont inscrits, à l'exception de l'auteur du présent ouvrage.

ABLAMOWICZ, Aleksander – 31
ABRAHAM, Pierre – 392
AGOULT, (Marie de Flavigny, *comtesse* d') –115, 224, 378
ALBERTINI, Jean – 151, 152, 153
ALLART, Hortense – 375
ALQUIER, Aline – 92
AMBLARD, Marie-Claude – 393
ANDRÉOLI, Max –7, 101
ARAGO, Emmanuel – 377
ARAGON, Louis – 7
AUGUSTE II, roi de Pologne – 289
AUGUSTIN saint – 305
BACHELARD, Gaston – 78, 181, 184, 185, 187, 189, 191, 192, 351, 354
BAHIAOUI, Danielle –194
BAILBÉ, Joseph-Marc – 19, 194, 249
BAKHTINE, Mikhaïl – 338
BALDENSPERGER, Fernand – 402, 403
BALLANCHE, Pierre Simon – 403
BALZAC, Honoré de – 7, 11, 12, 13, 29, 55, 58, 64, 84, 96, 101, 116, 182, 190, 221, 250, 282, 288, 298, 304, 319, 323, 341, 347, 358, 387- 400
BANCQUART, Marie-Claire – 19, 28, 36
BARA, Olivier – 402, 405, 406, 407, 409, 410
BARBAROUX, C. H. M. – 255
BARBÉRIS, Pierre – 67, 73
BARBÈS, Armand – 259, 364
BAREL-MOISAN, Claire – 318, 337
BARRÈRE, Jean-Bertrand – 163
BARTHES, Roland – 354
BAUDELAIRE, Charles – 58, 370
BEAUHARNAIS, Joséphine de – 268
BEETHOVEN – 153, 160, 161
BÉNICHOU, Paul – 319, 320
BEN TALEB, Othman – 31
BERNADAC, Christian – 184
BERNARD-GRIFFITHS, Simone – 80, 123
BERTHELOT, Marcellin – 208
BERTHIER, Philippe – 210
BERTOLINI, Sofia – 154
BESSIS, Henriette – 160, 262, 320, 360
BLANC, Louis – 259, 349, 377
BLANQUI, Auguste – 259
BOCAGE, Pierre – 259, 342
BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina – 242, 246, 247
BODIN, Thierry – 86, 194, 213, 233, 387, 389, 390, 391, 392
BOILEAU, Nicolas – 321
BONNET, Henri – 22, 53,180, 183, 239, 309
BORDAS, Éric – 218, 360
BORIE, Victor – 349
BOSSIS, Mireille – 137, 143, 239
BOUGY, Alfred de – 349
BOURGEOIS, René – 19, 47, 48, 128, 131, 144, 159, 170, 174, 213, 215, 318, 332, 334, 368, 401
BOZON-SCALZITTI, Yvette – 201, 250, 263, 277
BRAHIMI, Denise – 210, 284, 290, 307
BREMOND, Claude – 42
BROOKS, Peter – 398

BRUNEL, Pierre – 152
BRUNOT, Ferdinand – 402
BUCHET-RITCHEY, Nathalie – 41, 402
BUFFON – 195
BULOZ, François – 223, 313, 314, 360, 371, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 401
BURINE, Huguette – 168, 237
BYRON, Gordon – 322
CAGLIOSTRO – 138
CALAMATTA, Louis – 378, 379, 381
CALDERÓN DE LA BARCA, P. – 322
CAORS, Marielle – 59, 81, 82, 86, 124
CASTEX, Pierre-Georges – 190, 392
CAVAIGNAC, Louis Eugène – 260
CAZENAVE, Michel – 185
CELLIER, Léon – 131, 138, 180, 183, 368
CELLIER DU FAYEL, Narcisse-Honoré – 381
CHATEAUBRIAND, François René de – 304, 305, 309, 383
CHEVALIER, Jean – 185
CHEVEREAU, Anne – 388
CHEVREL, Yves – 152
CHOPIN. – 158, 314, 315, 407
CHOVELON, Bernadette – 252
COHEN, Gustave – 402
COLET, Louise – 258
CONDÉ, Michel – 75
CONDILLAC, É. Bonnot de – 174
COOPER, Fenimore – 348
COSTE, Didier – 131
COULET, Henri – 341
COURRIER, Jean – 19, 37, 57, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 169, 194, 233, 360, 363
COURRIER, Nicole – 194, 213, 292, 233
COUTHON, Georges – 254
CROCE, Benedetto – 402
CROUZET, Michel – 29, 30
D'ANNUNZIO, Gabriele – 154
DELAMAIRE, Mariette – 287
DELFAU, Gérard – 266
DEL LUNGO, Andrea – 16
DELUMEAU, Jean – 174, 211, 221
DESAGES, Luc – 257
DESCHARTRES, François – 195, 296
DESNÉ, Roland – 392
DESSUANT, Pierre – 358
DESTOUCHES, Ph. Néricault – 404
DIAZ, Brigitte – 51, 318, 334, 366
DIAZ, José-Luis – 321
DIDEROT, Denis – 370
DIDIER, Béatrice – 4, 24, 42, 43, 61, 72, 96, 97, 109, 114, 119, 131, 138, 152, 164, 167, 172, 182, 251, 284, 301, 304, 309, 310, 313, 314, 316, 324, 326, 334, 351, 359, 360, 361, 402, 403, 405, 409
DIDIER, Charles – 314
DIJK, Suzan van – 251
DOAN POISSON, Cam-Thi – 163, 307
DONNARD, Jean-Hervé – 57, 126, 169, 233, 272, 363
DOSTOÏEVSKI, Fedor – 73
DUBOIS, Jacques –7, 100, 113
DUCHATELET, Bernard – 152, 155, 159
DUCHET, Claude – 7, 12, 14, 16, 113, 323, 339
DUDEVANT, Maurice – 341, 349, 389
DUDEVANT, Solange – 154, 314
DUMAS, Alexandre fils – 156
DUMAS, Alexandre père – 342
DUMOULIER, Camille – 152
DUPIN, Maurice – 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 299, 300
DUPIN, Sophie-Victoire DELABORDE, Mme Maurice – 287, 290, 295, 299, 312
DUPONT DE L'ÉTANG, général – 286
EGRON-SPARROW, Sylvaine – 41, 402

ENFANTIN, le Père – 254
FALICKI, Jerzy – 225
FEUERBACH, Ludwig – 176
FIZAINE, Michèle – 366
FLAUBERT, Gustave – 10, 71, 146, 208, 228, 240, 243, 247, 261, 264, 267, 277, 279, 298, 317, 332, 337, 338, 339, 350
FLEURY, Alphonse – 259
FONTANA, Michèle – 405
FRAPPIER-MAZUR, Lucienne – 131, 250, 301, 308, 310
FREDERIC II le Grand – 146, 155
GAUTIER, Théophile – 390
GENETTE, Gérard – 48, 132, 324, 325, 326, 334, 340
GEOFFROY SAINT-HILAIRE – 156
GEORGE, André – 156, 165
GHEERBRANT, Alain – 185
GIDE, André – 309
GILLAND, Jérôme Pierre – 348
GILOT, Michel – 168, 237
GIRARD, René – 31, 73, 353
GIRARDIN, Émile de – 375
GLASGOW, Janis – 160, 169, 212, 262, 320, 360
GOETHE – 131, 258, 347, 403, 409, 410
GOLDIN, Jeanne – 51, 123, 178, 250, 327, 351
GORILOVICS, Tivadar – 80, 239, 327, 356, 357, 388
GREEN, Tatiana – 34
GRIVEL, Charles – 7, 31, 32, 40, 47
GROSSIR, Claudine – 41
GRUNBERGER, Béla – 358
GRZYMALA, Woyciech, dit Albert – 408
GUÉPIN, Ange – 377
GUICHARD, Léon – 131, 138, 162, 368
GUICHARDET, Jeannine – 83, 84
HACHETTE, Louis – 386
HAENDEL, Georg Friedrich – 142
HAMON, Philippe – 31, 42, 49, 52, 56, 66, 148
HANKISS, Jean (János) – 401-411
HARKNESS, Nigel – 251
HAZARD, Paul – 402
HAYDN, Joseph – 47, 136, 145, 155
HECQUET, Michèle – 90, 96, 97, 106, 115, 116, 119, 121, 122, 124, 125, 131, 166, 170, 175, 176, 232, 259
HETZEL, Jules – 46, 324, 335, 365, 371, 374, 376, 377, 383, 385
HOFFMANN, E.T.A. – 181, 187, 322
HOOG, Marie-Jacques – 22
HOOG NAGINSKI, Isabelle – 42, 51, 91, 147, 169, 178, 248, 250, 308, 318
HUGO, Victor – 83, 84, 151, 156, 157, 252, 266, 319, 366
IBSEN, Henrik – 156
IKELAAR-DESCAMPS, Bea – 318, 333
JACOBS, Alphonse – 240, 243, 267
JAMES, Henry – 31, 72
JANIN, Jules – 223
JEAN, Raymond – 7
JOLY, Anténor – 375, 377, 383
JOUVE, Vincent – 182
KAUNITZ, Victor Antoine, comte de Rietberg, prince de – 155
KNIBIEHLER, Yvonne – 170
KOTIN MORTIMER, Armine – 31, 72
LACASSAGNE, Jean-Pierre – 113, 261, 274
LAFORGUE, Pierre – 166, 326
LAMENNAIS, Félicité de – 98, 115, 121, 196, 218, 253, 293, 314, 386, 407
LANE, Brigitte – 279
LAPORTE, Dominique – 42, 250
LA ROCHEFOUCAULD, Sosthènes de – 374
LARROUX, Guy – 31

LATOUCHE, Henri de – 347, 371
LAUBRIET, Pierre – 390
LAVATER, Johann Kaspar – 52, 53, 54, 55, 56, 234
LAVERGNE, Léonce de – 378, 379
LECONTE DE LISLE – 401
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm – 164
LEJEUNE, Philippe – 304
LEMOINE-MONTIGNY, Adolphe – 342
LEROUX, Pierre – 139, 172, 196, 218, 253, 254, 258, 293, 314, 363, 386, 407, 408
LEVET, Marie-Cécile – 183
LÉVY, Michel – 317
LEWIS, Matthew Gregory –322
L'HOPITAL, Madeleine – 162, 164
LINTVELT, Jaap – 7
LISZT, Franz. – 53, 162
LORENZI, Marianne – 331
LOUIS XIV – 83
LOUIS-PHILIPPE I[ER] – 225, 294
LOVENJOUL – 324
LUBIN, Georges – 113, 182, 194, 195, 218, 223, 233, 254, 280, 290, 293, 306, 316, 341, 366, 385, 389, 401
LUKÁCS, Georges – 72, 250
MADÁCH, Imre – 403, 406
MADAME ROLAND – 255
MAGU, Marie-Éléonore – 349
MALKIN BAKER, Shira – 388
MALLET, Francine – 258, 272, 274
MALLION, Jean – 17, 19, 362, 364, 365
MANCEAU, Alexandre – 389
MARAT, Jean-Paul – 259
MARIE-ANTOINETTE – 256
MARIE-THÉRÈSE, impératrice – 155
MARLIANI, Charlotte – 305, 377, 378
MARTINET, Marcel – 158
MARX, Karl – 175
MASSARDIER-KENNEY, Françoise – 63
MASSON, Catherine – 41, 318, 342, 402
MATHIEU, saint – 258
MAZADE, Charles de – 306, 312
MAZZINI, Giuseppe – 94, 258, 260, 262, 311, 337, 349, 378
MAYEUR, Françoise – 170
MÉDICIS, les – 83
MEININGER, Anne-Marie – 393
MÉRIMÉE, Prosper – 308
MÉTASTASIO, Pietro – 155
MEYSENBUG, Malwida von – 155
MICHEL DE BOURGES – 98, 115, 253, 254, 407
MICHELET, Jules – 156, 195
MICKIEWICZ, Adam – 408
MILNER, Max – 116, 127
MIRAUX, Jean-Philippe – 302
MITTERAND, Henri – 29, 30, 158, 325, 376
MONTAIGNE – 167
MONTESQUIEU – 174
MORHANGE, Jean-Louis – 16
MORTAGNE, Camille – 180, 182, 183, 185
MOSELE, Elio – 301, 318, 390
MOTYLOVA, Tamara – 151, 152, 153
MOZET, Nicole – 19, 67, 70, 71, 92, 177, 178, 218, 239, 240, 257, 263, 267, 272, 277, 279, 327
MUCCHIELLI, Alex – 308
MUSSET, Alfred de – 308
NAPOLÉON I[ER] (BONAPARTE) – 83, 241, 282, 285, 286, 287, 292, 293, 294, 392
NEEFS, Jacques – 263, 279
NERVAL, Gérard de – 180
NISARD, Désiré – 353
NODIER, Charles – 403
NOIRAY, Jacques – 320
PAGELLO, Pietro – 308
PAGÈS, Alain – 182

PAQUIN, Éric – 250
PERDIGUIER, Agricol – 378, 379, 380
PERRONET, Michel – 255
PERROT, Michelle – 261
PICHOIS, Claude – 4, 236
PIERROT, Roger – 393
PLANTÉ, Christine – 45, 131, 166, 259, 327, 346, 348, 368, 388, 405
PLAUCHUT, Edmond – 272
PLOUVIER, Édouard – 349
POLI, Annarosa – 78, 234
POMMIER, Jean – 195
PONCY, Charles – 113, 348, 380
PORPORA, Nicola – 127-130, 134, 136, 138, 142, 143, 146, 155
POULET, Georges – 62, 408
POWELL, David A. – 42, 250, 263, 277
PROPP, Vladimir – 18
QUINET, Edgar – 403
RADCLIFFE, Anne – 322
RAMBEAU, Marie-Paule – 19, 83, 194
RASPAIL, François – 259
REA, Annabelle – 51
REBOUL, Pierre – 51, 78, 222
REGNAULT, Émile – 378, 382
RÉGNIER DE LA BRIÈRE, Philoclès – 342
REID, Martine – 206, 218, 233, 263, 279, 326, 362
RENAN, Ernest – 194, 195, 208, 266
RHEAULT, Raymond – 19, 194
RICHARD, François – 171
RICHARD, Pierre –171
RIEGER, Dietmar – 116
RIOT-SARCEY, Michèle – 218, 263, 279
ROBESPIERRE, Maximilien. – 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 265, 270, 292
ROCHE, Daniel – 174, 211, 221
RODIN, Auguste – 404
ROLLAND, Romain – 151-166
ROLLINAT, François – 156
ROSSUM-GUYON, Françoise van – 3, 4, 49, 180, 318, 326, 331, 333, 355, 372
ROURE, Antoine Scipion du – 356
ROUSSEAU, Jean-Jacques – 67, 75, 129, 170, 171, 173, 174, 195, 200, 211, 213, 216, 294, 298, 304, 305, 352, 358, 383
ROUVIÈRE, Philibert – 342
RUTTEN, Frans – 7
SAINT-JUSTE, Louis Antoine de – 254, 255, 270
SAINTE-BEUVE – 316
SALOMON, Pierre – 17, 19, 80, 212, 309, 362, 364, 365
SANDEAU, Jules – 308
SANGSUE, Daniel – 321
SAUVÉ, Rachel – 346
SAVY, Nicole – 368
SCHAEFFER, Gérald – 180, 183, 186, 194
SCHEWE, Gerhard – 159
SCOTT, Walter – 348, 358, 383
SEGOIN, Bernadette – 402
SEILLIÈRE, Ernest – 197, 206, 208
SENANCOUR – 347
SÈZE, Aurélien de – 308
SGARD, Jean – 138
SHAKESPEARE, William – 322, 342
SICARD, Claude – 19, 60, 101, 169, 215
SILVESTRE, Armand – 349
SKUTTA, Franciska – 50
SOURIAN, Ève – 19, 34, 61, 82, 86, 165, 168, 176, 237, 250, 350, 351
STALLONI, Yves – 152
STEINMETZ, Jean-Luc – 181
STENDHAL – 11, 13, 58, 286, 317
STEVENS, Christa – 251
STISTRUP JENSEN, Merete – 405

STÖLTING, Cécile – 196, 205
SUARÈS, André – 154
SUE, Eugène – 59, 227
TAINE, Hippolyte – 325, 326
TAKAOKA, Naoko – 183
TALLIEN, Mme – 268
THÉRENTY, Marie-Ève, – 360, 366, 367, 368, 370, 371
THIBAUDET, Albert – 367
THIERS, Adolphe – 265, 282
TODOROV, Tzvetan – 140
TOESCA, Maurice – 364
TOLSTOÏ, Lev N. – 156, 158
TOMACHEVSKI, Boris – 140
TRANVOUEZ, Marie-Paule – 41, 402
TRENCK, Frédéric de – 145, 147, 155
TRICOTEL, Claude – 19, 194
UBERSFELD, Anne – 392
VAILLANT, Alain – 366
VERGNIAUD, Pierre Victurnien – 255
VÉRON, Louis – 363, 364, 371, 375, 377
VIARD, Jacques – 267
VIERNE, Simon – 19, 24, 47, 128, 131, 144, 159, 183, 194, 195, 213, 220, 235, 318, 368
VIGNY, Alfred – 319
VOLTAIRE – 294, 404
VOUONG-RIDDING, Thouong – 391, 394
WALLING, James J. – 195, 208
ZANONE, Damien – 304, 308, 318, 336, 362, 368
ZÉRAFFA, Michel – 131
ZOLA, Émile – 15, 158

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 3

L'univers romanesque. Ouvertures – clôtures – dynamisme

Phrases de réveil – les incipit 7

Départs et retours – une dialectique 17

Espaces finals 29

Le personnel romanesque. Représentation et fonctions 42

Fiction et réalité – Thèmes et figures

Ville et nature : rapports d'échange 74

Simon, le roman de l'argent 96

Simon, le roman de la marginalité 115

Synthèse de l'individuel et du social. Le cas de *Consuelo* 127

De *Consuelo* à *Jean-Christophe* 151

Les éducatrices de George Sand 167

Couleurs et formes, ombres et lumières
Laura. *Voyage dans le cristal* 180

La figure du savant 194

Pères et paternité 210

Les nobles bourgeois de George Sand 223

Dernier amour – dernière chance 239

Aspects de l'histoire

George Sand ou le mirage de la Terreur 252

La Révolution à la lumière d'une autre : *Nanon*
266

La part de l'autobiographie

Souvenirs d'autres vies 280

Histoire de ma vie ou ce que silence veut dire 301

Textes et paratextes

La préface sandienne 318

La préface-miroir 350

Sand et la presse à la lumière des préfaces 360

Correspondance et discours apologétique 372

Varia

L'Auberge rouge de George Sand 387

À propos d'une lecture des *Sept Cordes de la Lyre* 401

Travaux d'Anna Szabó sur George Sand 412

Index des noms de personnes 415

Studia Romanica de Debrecen

Titres parus

Series Linguistica
(sous la direction de J. Herman, puis de S. Kiss)

- L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.
- S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972 – 117 p.
- *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974 – 123 p.
- S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982. ISSN 0418-4572 – 93 p.
- S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987. ISBN 963 471 519 2 – 103 p.
- *La linguistique textuelle dans les études françaises.* Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csűry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- I. Csűry, *Le champ lexical de* mais, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle.* 2003. ISBN 963 472 792 1– 170 p.
- I. Szilágyi, *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e^ siècle (La problématique du vers libre).* 2004. ISBN 963 472 870 7 – 257 p.
- S. Kiss, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du français I : La chronique d'Hyadatius*, 2006. ISBN-10 : 963-473-016-7 / ISBN-13 : 978-963-473-016-3 / HU ISSN 1588-6492 – 39 p.

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard,* 1962 – 59 p.
- P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966 – 114 p.
- T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi,* 1967 – 143 p.
- P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne : Proust – Déry – Semprun,* 1969 – 169 p.
- A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie,* 1978 – 97 p.
- T. Gorilovics, La Légende de Victor Hugo *de Paul Lafargue,* 1979. ISBN 963 471 065 4 – 89 p.
- K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes,* 1980. HU ISSN 0418 - 4572 – 109 p.

- F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras,* 1981. – 99 p.
- *Roger Martin du Gard,* 1983. – 93 p.
- *Jean-Richard Bloch,* 1984. ISBN 963 471 333 5 – 120 p.
- *Analyses de romans,* 1985. ISSN 0418-4572 – 106 p.
- *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle,* 1986. ISBN 963 471 465 X – 121 p.
- G. Tegyey, *Analyse structurale du récit chez Colette,* 1988. ISBN 963 471 560 5 – 98 p.
- T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond,* 1989. ISBN 963 471 651 2 – 121 p.
- L. Szakács, *Le sens de l'espace dans* La Fortune des Rougon *d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 724 1 – 103 p.
- A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations,* l991. ISBN 963 471 888 4 – 157 p.
- K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^{e}–XIII^{e} siècles),* 1992. ISBN 963 471 898 1 – 131 p.
- *Retrouver Jean-Richard Bloch,* 1994. Textes réunis par T. Gorilovics. ISBN 963 471 979 1 – 166 p.
- G. Tegyey, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux,* 1995. ISBN 963 472 044 7 – 142 p.
- *Jean-Richard Bloch* : *Lettres du régiment (1902–1903).* Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997. ISBN 963 472 262 8 XIV – 175 p.
- *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie.* Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- *Destins du siècle — Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics.* Textes réunis par K. Halász et I. Csűry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.
- Jean-Richard Bloch, *Le Cuistre mystifié*. Édition présentée et annotée par T. Gorilovics, Studia Romanica de Debrecen, 2007. ISBN 978-963-473-070-5 – XXII - 154 p.

Bibliothèque Française

- *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e^ Colloque International George Sand, 1993, T. Gorilovics et A. Szabó (éd.), 1993. ISBN 963 471 928 7 – 323 p.
- *Préfaces de George Sand*. Édition établie et annotée par A. Szabó, 1997, I-II. ISBN 963 472 198 2 / ISBN 963 472 197 4 – 490 p.
- Lieve Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film,* 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- *Exils.* Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 31 mai – 3 juin 2001. *L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique,* 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc Fray et T. Gorilovics. 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.
- *Les couleurs en question.* Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 26-29 mai 2005. Textes réunis par James Durnerin, 2006. ISBN-10 : 963-473-010-8 / ISBN-13 : 978-963-473-010-1 / HU ISSN 1588-6492 – 163 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de* L'Assommoir *d'Émile Zola.* 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- *Analyses de textes.* 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- *Études de linguistique française.* 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.
- *Anthologie de la prose française médiévale* publiée par Katalin Halász. 2005. ISBN 963 472 941 X – 137 p.

Hors série

- *« Du sexe, rien d'autre »*. Actes du Colloque des Journées d'Études Françaises (Debrecen, 2007). S. Kálai, I. Lőrinszky, F. Skutta (éd.), 2008. ISBN 978-963-473-173-3 – 271 p.

Université de Debrecen, Département de Français
H – 4010 DEBRECEN, B.P. 33
* Tél. et fax : +36 52 512 926
Internet : http://www.francia.unideb.hu