

STUDIA ROMANICA

de Debrecen

Redigunt *T. GORILOVICS* et *S. KISS*

SERIES LITTERARIA

FASC. XVI.

ANNA SZABÓ

LE PERSONNAGE SANDIEN

CONSTANTES ET VARIATIONS



KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN

1991

ISBN 963 471 888 4
ISSN 0418-4572

**Ez a kiadvány a Magyar Kereskedelmi és Hitelbank Rt.
Universitas Alapítványának támogatásával készült**

Felelős kiadó: Lipták András
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 400 példányban
Terjedelme: 14 A/5 fv



Sommaire

INTRODUCTION. - Importance et variété générique de l'oeuvre romanesque: "miroir" à la fois des aspirations et de l'écriture romanesque du siècle. - Situation d'une femme écrivain. Le rôle du "masque" et ses répercussions dans certaines particularités narratives du roman sandien. - Personnages et structuration du message narratif: fonction du personnage, représentant "d'une des idées qui circulent dans l'air". Le souci de bien choisir le type de personnage et de l'adapter à la fonction prévue dans une oeuvre fondée sur l'intersubjectivité et orientée vers le destinataire.	13
I. MODES DE (RE)PRESENTATION DES PERSONNAGES	
1. <i>Les titres</i> orientant le lecteur vers le personnage.	21
2. <i>Le choix de noms</i> . - Le nom, signe avant tout de l'appartenance sociale. - Les noms historiques, les noms parlants ou à valeur connotative.	22
3. <i>La perception du personnage - le rôle du narrateur</i> . - Les différents types de narrateurs et leur répartition dans l'oeuvre. - <i>Le narrateur hétérodiégétique au premier niveau</i> , son omniprésence: signe d'une prise de position idéologique et cognitive. - Les personnages, agents de la "propagande". - "Narrer pour convaincre", tactiques diverses: <i>Indiana, Metella, La Comtesse de Rudolstadt</i> . - Une catégorie à part: oeuvres ironiques et/ou ludiques. - Importance des interventions métanarratives visant les personnages: <i>Lucrezia Floriani, Le Piccinino, Le Secrétaire intime, L'Homme de neige</i>	24
- <i>Le narrateur homodiégétique au premier niveau</i> (plus fréquent à partir de 1851), perspective pareille à celle des narrateurs omniscients (récit d'histoires accomplies). - Omniprésence des narrateurs masculins: un exemple représentatif, Théophile	

<p>dans <i>Horace</i>. Motivation du choix d'un tel narrateur, sa fonction. - Importance du choix d'un narrateur "actif" et adéquat à l'histoire: <i>Le Château des Désertes</i>, <i>Les Maîtres sonneurs</i>, <i>Les Dames vertes</i>. - L'une des rares narratrices de Sand: Nanon, fonction et particularités de son optique.</p> <p>- <i>Le narrateur intradiégétique</i> des récits encadrés, rapports avec le narrateur de l'histoire-cadre. - La fonction du narrateur de l'histoire-cadre: mettre en valeur le narrateur principal, homodiégétique, exemple de <i>La Marquise</i>. - Un autre exemple: <i>Mauprat</i>. - Le cas particulier des romans "vénitiens": <i>L'Uscoque</i>, <i>Les Maîtres mosaïstes</i>, <i>La Dernière Aldini</i>.</p> <p>- <i>Aspects de la narration</i> dans les romans entièrement ou partiellement épistolaires ou composés à partir d'autres "documents". - Exemples d'<i>Isidora</i> et de <i>La Filleule</i>.</p>	<p>. 28</p> <p>. 33</p> <p>. 38</p>
---	---

II. LE PERSONNAGE, CET EFFET DE REEL

<p>1. <i>Le portrait, sa mise en scène</i>. - La fonction du regard "observateur": <i>Indiana</i>, <i>Valentine</i>, <i>Le Péché de Monsieur Antoine</i>. - Les descriptions "dramatisées".</p>	<p>. 41</p>
<p>2. <i>Le physique et le moral</i>. - George Sand et Lavater. - La cohérence du système: objectivation d'un désir d'harmonie, la beauté "obligatoire". - L'harmonie "négative", plutôt rare. - Les "monstres" et les personnages ayant quelque difformité (Jean Mauprat, Juliette, Zdenko). - Les personnages âgés: les "négatifs" relativement peu nombreux par rapport aux vieillards robustes et sereins. - Efforts de Sand pour éviter les représentations trop schématiques, comparaison avec Balzac.</p>	<p>. 43</p>
<p>3. <i>Structure générale du portrait</i></p> <p>- <i>Le corps</i> - <i>Le visage</i>: le front, la bouche, les yeux et le regard, le sourire, la "carnation" du personnage. - <i>Les cheveux</i>, leurs qualités; - la blondeur: couleur des personnages sages mais sans grande exceptionnelle; le noir: couleur des "élus"; - les cheveux bruns ou châains: une catégorie plutôt neutre. - <i>La constitution</i>: taille bien proportionnée, force, aisance des mouvements, signification de la faiblesse physique. - <i>Les mains</i>.</p> <p>- <i>Manières et habitudes vestimentaires</i> surdéterminant les éléments conjugués du portrait. - Un axe fondamental: le naturel et l'artificiel. Les coquettes et les mondains (aristocrates débauchés, femmes oisives et parvenues). - Naturel, simplicité, bon goût, signes valorisants; luxe, parures, indices dévalorisants.</p>	<p>. 48</p>

- Absence de goût chez les bourgeois et les parvenues d'avant 1850: exemple d'Athénaïs et de Galuchet. - Le cas particulier des savants.	55
4. <i>Le milieu</i> . - Descriptions parfois sommaires mais toujours fonctionnelles: une multiplication de traits d'harmonie surdéterminant le personnage. - Une description balzacienne: le manoir de Châteaubrun dans <i>Le Péché de Monsieur Antoine</i> . - La demeure du marquis de Boisguilbault. - Condition spatiale et condition morale: l'espace doublant le personnage. La chambre d'Indiana et le cabinet d'Edmée. - Un attribut spatial de Consuelo: la route. - Un milieu parlant dans le registre vulgaire: la maison des Bricolin.	58
5. <i>Le réseau des portraits</i> . - Mise en contact du réel et de l'idéal: les portraits parallèles et contrastés. - Portraits successifs d'un seul et même personnage et ses éléments constants, le cas particulier des femmes.	61
6. <i>La technique picturale</i> . - Valorisation du personnage: exemple de Teverino.	64

III. LA DYNAMIQUE DE L'UNIVERS ROMANESQUE. LE PERSONNAGE EN ACTION. LA QUETE DU BONHEUR

Si l'enjeu de l'histoire est presque toujours le bonheur, la <i>nature</i> du bonheur envisagé et l'objectif principal du désir ne sont pas les mêmes. Classement des personnages selon les principes moteurs qui les poussent et les forces agissantes auxquelles ils obéissent. . . .	66
1. <i>L'empire du paraître</i> . Un personnel sociologiquement hétérogène, mais une forte présence féminine (57%). - Les prisonniers du mimétisme social, paysans enrichis et parvenues: les Lhéry et Joséphine. - Mondains, libertins, jeunes femmes vaniteuses, mères inconscientes à fonctions actantielles. - Artistes ambitieux et égoïstes. - Le cas particulier d'Horace et de Césarine Dietrich: similitudes et différences. - La catégorie des opposants (ennemis à divers titres du progrès social), leur fonction actantielle avant et après 1850: le passage du camp des opposants à celui des adjuvants, signe du caractère de moins en moins conflictuel de l'univers sandien.	67
2. <i>La quête du plaisir</i> . - Deux courtisanes lucides et intelligentes: Pulchérie et Isidora, similitudes et différences, leur fonction dans l'expression de la pensée sociale. - Deux séducteurs, Leone Leoni et La Florade, expressions d'un changement à la fois idéologique et esthétique. - Leone Leoni: héros romantique de	

la mystique passionnelle. - La Florade ou le renoncement au désir, une solution conformiste. - Responsabilité respective de la société et de l'individu. 73

3. *La quête de l'amour*. - Amour: rêve et désir d'unité. - Le parcours des personnages (échecs, réussites) et l'évolution de la pensée sandienne. - Le schéma actantiel de la quête amoureuse, variations du sens selon le "contenu" des cases. - *La Fille d'Albano*, modèle "archétypal" des histoires d'amour sandiennes: l'artiste l'emportant sur le bourgeois. Leurs rôles actantiels. - L'application du schéma dans *Indiana*. - *L'homme* en tant qu'actant sujet et détenteur du *savoir* dans la quête amoureuse de la première période, ce rôle providentiel devenant de plus en plus rare par la suite. - Le véritable élément actif: la femme. Premiers exemples: Metella et Lavinia, ce type de personnage féminin envahissant ensuite l'univers romanesque. - *André, Lucrezia Floriani*. - L'action "pédagogique" des héroïnes: le bonheur à portée de la main (*Valvèdre, Jean de la Roche*). - Les véritables opposants devenus plus rares dans des histoires moins conflictuelles: adjuvants plus nombreux, couples "parallèles", leurs fonctions. - Les mariages "mixtes", leur évolution, *Valentine*: les raisons de l'échec d'un couple sans adjuvants. - Rapports de force dans les romans ultérieurs. L'intégrité morale: source de force pour les protagonistes, entourés de solides amitiés et d'excellents mentors. - Supériorité de la femme: Edmée ou la solidarité du désir individuel et social. - Un Bildungsroman, *Le Compagnon du Tour de France*. Différences et similitudes d'avec *Mauprat*, fonction valorisante des personnages secondaires. - Les adjuvants populaires, l'unité organique du bonheur individuel et social. - Le cas des romans champêtres: idylles ou expressions d'une idée de revanche sur l'ordre social? - *Les Maîtres sonneurs*, un roman démarcatif. Le problème de l'intégration sociale. - *Adriani* confirme ce tournant: l'intégration nécessaire, voire salutaire. - Un phénomène parallèle: l'artiste cède la place au savant. Les artistes "dépris de l'art", toute-puissance et apothéose du savant. - Rôle accru du savoir chez les personnages féminins: Love, Célie Merquem, Tonine. - L'importance des mentors dans les derniers romans. Un exemple représentatif, *La Tour de Percemont*. Le règne des pères et l'omniprésence des valeurs bourgeoises. - La morale comme ligne de démarcation, le refus des privilèges de classe. - Une vision du monde restée profondément idéaliste, du moins dans ses finalités. - Les héros assagis, modulations des mêmes types et des mêmes valeurs. - La *maison commune* dans les séquences de clôture, signification idéologique de l'espace comme élément organisateur du récit. 81

4. *La recherche métaphysique.* - Les "précurseurs" de Consuelo, depuis l'héroïne de *La Marquise*. - Constantes morales et spirituelles dans la pensée et l'art de George Sand. - La marquise: un premier exemplaire de "René en jupon" dans l'oeuvre; il lui manque cet amour de la vie qui mènera si haut Consuelo. - Lélia: réalisation extrême du même type de femme, en proie au mal du siècle. Une figure de révoltée lucide. D'une Lélia à l'autre. - Un grand solitaire: Jacques, l'homme-dieu, condamné à l'échec car incapable de partager les misères de la condition humaine. - *Mauprat*: un pas décisif vers une nouvelle foi, génératrice de héros invincibles. - *Spiridion*: un itinéraire spirituel, la révélation progressive de la vérité. Maîtres et disciples: la féconde continuité des générations. Le roman de l'homme à la recherche de la perfection. La religion de l'amour. 111

IV. LE CAS DE CONSUELO. UNE SYNTHÈSE DE L'INDIVIDUEL ET DU SOCIAL

- Le conflit fondamental du roman, présent dès l'épisode de Venise: égoïsme et solidarité, solitude et communion. - Consuelo: un être de coeur. La perspective focalisante: la morale. - Le besoin de se connaître: un impératif catégorique du message final. - La faculté maîtresse de Consuelo: son irrésistible bonté foncière. - Consuelo et la pensée sociale de Sand. - L'art, ce puissant moyen d'atteindre à la plénitude humaine et de réunir les hommes. L'art et le sacré. - Supériorité morale et ascension continue. - Les départs de Consuelo à la rencontre de nouvelles épreuves. Riesenbourg: "devenir un nouvel être", un programme à réaliser. Albert et la victoire de Consuelo. - Le sens de l'extase chez Consuelo: fusion de l'art, du sacré et de l'amour. Les moments d'extase: pressentiments confus de la révélation finale en vue de la catharsis. - Éléments de structure récurrents, leur fonction: mettre en évidence en le valorisant toujours plus fortement un destin exemplaire d'humanité accomplie. - Le rituel final de la scène d'initiation, sa fonction. - Le destinataire de la quête: *l'humanité tout entière*. La synthèse de l'individuel et du social. - La clôture de *Consuelo*: l'expression spatiale de l'idée maîtresse de l'oeuvre, une "route ouverte à l'infini comme le progrès". - D'autres tentatives de même type, quoique différentes et fragmentaires: *Jeanne, Teverino, Laura*. 122

CONCLUSION - *Consuelo*: effet de totalité et de dynamisme, le personnage comme "carrefour normatif". - Formules plus simples et plus homogènes des romans ultérieurs. - La "phrase de base" du modèle actantiel, expression d'une "émotivité libérée" et de la symbiose du désir individuel et social. - *Le désir global* de l'univers romanesque: le libre épanouissement de l'individu et de la communauté humaine. - *Le savoir*: la modalité la plus importante du système. *Le savoir à acquérir* et le savoir *acquis*.
- Clôtures sandiennes et réalisme. 139

BIBLIOGRAPHIE 146

Introduction

Situation de George Sand ? - Cette question peut se poser au moins autant à propos de George Sand qu'elle l'a été, par Paul Valéry, à propos de Baudelaire, puisque l'oeuvre, sans avoir pourtant le même caractère révolutionnaire, ne cesse, depuis plus d'un siècle, de susciter commentaires et interrogations, sans parler de l'influence qu'elle a exercée sur des écrivains aussi prestigieux que Zola (du moins dans sa jeunesse) ou Dostoïevski qui a reconnu en George Sand non seulement une âme soeur, fille d'un "siècle puissant, présomptueux et en même temps malade, regorgeant des idéaux les moins élucidés et des aspirations les plus insolubles"¹, mais aussi et surtout un *poète* à voix prémonitoire, créateur d'"héroïnes fières, de véritables souveraines", incarnations d'autant de types et d'idéaux d'une pureté "chaste" et "suprême", celles-là mêmes qui ne tardaient pas à renaître dans ses propres oeuvres², pour y prêcher cet avenir plus heureux auquel lui-même s'efforçait de croire.

Même si l'on tient compte de la part qui revient dans ce rayonnement à la personnalité de l'écrivain qui, pour toutes sortes de raisons, s'est élevée à la hauteur d'un mythe, c'est la qualité - par ailleurs contestée - de son oeuvre romanesque qui explique en premier lieu ce rayonnement. Cette oeuvre romanesque, certes, a été étudiée de nombreux points de vue - biographique, historique, sociologique, féministe ou psychanalytique -, mais ces différentes approches, dans la plupart des cas, ont visé des problèmes de contenus; malgré le renouveau des études sandiennes, grâce à l'édition par Georges Lubin de la *Correspondance*, les travaux conçus dans un esprit différent et plus proche des préoccupations de la critique moderne ne sont pas bien nombreux. Et pourtant, la composition des romans, avec leurs procédés typiques ou spécifiques, déterminés par telle ou telle pratique littéraire de l'époque, modifiés ou non par la vision particulière de l'auteur, mériterait elle aussi l'attention, car si l'oeuvre présente un indéniable intérêt qui tient à son caractère de "*miroir*" et d'"*écho*"³, fournissant sur les principales lignes de force et les aspirations du siècle des renseignements sinon aussi nuancés et profonds, du moins aussi variés que ceux

1. *La mort de George Sand*, in *Journal d'un écrivain*, Gallimard, 1972, p. 563.

2. *Quelques mots sur George Sand*, *ibid.*, 574, 568.

3. Renan: *Lettre au directeur du Temps*, du 11 juin 1876, in *Feuilles détachées*, Calmann Lévy, 1883, p. 239.

de la *Comédie humaine*, il en présente encore un autre, inséparable du précédent, à savoir l'intérêt de la mise en forme. Car enfin, dans ce "service idéologique" que se veut le roman sandien, les "agents" - à tous les niveaux de la narration et avec les diverses fonctions qui sont mis en oeuvre pour en assurer le bon fonctionnement - sont au moins aussi importants, aussi révélateurs que le service lui-même et le message qui en ressort. Ne voit-on pas Claude Pichois lui-même, qui n'a pourtant rien d'un admirateur inconditionnel, estimer néanmoins, dans un chapitre de son histoire littéraire, que pour le 19^e siècle, "le microcosme sandien fournirait les premiers éléments d'une étude systématique du genre romanesque"?⁴ Sand offre en effet tout l'éventail des variétés génériques en vigueur au 19^e siècle: le roman purement et simplement sentimental, qu'il soit entièrement ou en partie épistolaire; le roman social, champêtre, utopique, historique, métaphysique ou fantastique; le roman bourgeois, sage et moralisateur, le roman à thèse, dialogué ou non, le roman d'aventure, de formation ou d'initiation, et j'en passe, trouvent chez elle leur place avec tous les corollaires par définition nécessaires de ces différentes manières. Bref, cette oeuvre reflète, d'une façon ou d'une autre, tout ce qui est pertinent dans la pratique littéraire de l'époque, et jusqu'à des visions et des méthodes apparemment aussi hétérogènes et opposées que celles de l'idéalisme et du réalisme. La plus haute ambition de la romancière n'était-elle pas, comme elle le dit dans sa préface de *Jean de la Roche*, de mêler ensemble "la science du réel" et "l'émotion de l'idéal"? S'il est vrai qu'elle ne s'est jamais inquiétée outre mesure des problèmes de la forme, il ne l'est pas moins que les soucis de la composition ne lui étaient pas tout à fait étrangers: plusieurs de ses préfaces et articles, maints passages de sa correspondance et de ses romans mêmes le prouvent suffisamment⁵. Ce qui est encore et surtout vrai, pour lui emprunter ici ses propres paroles, c'est que jamais elle n'a "cherché ni réussi à faire d'innovations dans la forme"⁶, tout en étant, pour la même raison peut-être et presque malgré elle, toujours attentive à ce qui se faisait autour d'elle dans ce domaine: selon ses goûts et penchants, parfois même malgré eux, elle a voulu tout essayer, sans être toujours à même de tout digérer et de bien assimiler... Son indifférence - feinte ou réelle -, maintes fois affichée, à l'égard des "procédés"⁷, ne l'a point empêchée de les utiliser: c'est ainsi que son immense oeuvre est devenue en ce

4. *Littérature française*, t. XIII, p. 290.

5. Voir tout particulièrement les préfaces de *Consuelo*, *Jean de la Roche*, *Lucrezia Floriani*, *La Mare au Diable*, *La Petite Fadette*, *Jeanne* (1853), *Mont-Revêche* (1853), *Les Maltres sonneurs* (1853), *François le Champi* (1847), *Mauprat* (pièces, 1853). Dans le texte même des romans: *Lucrezia Floriani*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Le Dernier amour*. Voir à ce propos *Le manuscrit du Meunier d'Angibault, Découpages et réécritures* de Françoise van Rossum-Guyon, in *George Sand, Écritures du romantisme II*, P.U.V., 1989.

6. Préface de *Lucrezia Floriani*, 1846.

7. "Tout procédé d'école me paraît une entrave", *L'Augusta, roman de M. Sand*, in *Impressions et souvenirs*, p. 332. Voir aussi la préface de *Jean de la Roche*.

sens encore un miroir de l'écriture romanesque du siècle⁸.

La jeune George Sand pourtant, ou plutôt Aurore Dudevant, au moment de commencer sa carrière et l'apprentissage du métier, s'était trouvée en face d'une difficulté toute particulière et, pour elle, majeure. Elle allait très tôt découvrir, et d'abord dans sa famille même, que le seul fait, de la part d'une femme, de vouloir "imprimer des livres" et se prostituer, pour ainsi dire, à mettre un nom vénérable sur des "couvertures de livres", passait pour un scandale⁹. Mais une autre découverte, plus grave et plus lourde cette fois de conséquences, ne tardait pas à se produire. Elle doit comprendre que le public lisait et accueillait autrement un texte de femme qu'un texte d'homme et que, pour être acceptée, reconnue par la société en tant qu'écrivain, elle devait "séduire" et "gagner" le "destinataire masculin omniprésent"¹⁰.

Elle a donc pris un "masque", à commencer par son nom de plume et - à peu près jusqu'à la période de composition de l'*Histoire de ma vie* où elle s'exprime, pour la première fois, directement en sa qualité de femme écrivain et justement pour raconter, avant tout, l'histoire de la conquête de son identité - ce masque est partout présent dans l'oeuvre et à tous les niveaux de l'écriture. Non contente d'avoir choisi un pseudonyme masculin - comme c'était la mode, du reste -, ni de parler au masculin en tant que préfacier, Sand, jusque dans ses romans, utilise de préférence des narrateurs masculins. En tant que médiateur entre elle et son public, ce narrateur déguisé semble remplir chez elle la fonction primordiale de donner du crédit à sa parole. Sans entrer ici dans les détails des problèmes sociologiques de la littérature féminine - suffisamment traités par ailleurs par la critique littéraire féministe -, je me borne tout simplement à signaler ici que cette situation problématique de la femme se trouve à l'origine même de certaines particularités narratives du roman sandien, y compris la façon dont elle arrange en particulier la destinée de ses héroïnes, notamment dans la phase finale de ses récits où les solutions qu'elle retient ne s'expliquent pas seulement, me semble-t-il, par la seule facilité que lui offrait le recours à certains clichés et stéréotypies de la littérature de consommation. A en croire les féministes, c'est là une faiblesse de la pensée de la romancière, et pourtant, on devrait plutôt y voir un trait historiquement spécifique de l'écriture sandienne, une étape nécessaire et préparatoire dans l'évolution de ce qu'on appelle "l'écriture féminine".

8. Elle-même est d'ailleurs consciente de cette "fonction" de miroir. Voir sa lettre à Charles-Edmond qu'elle cite dans les *Impressions et souvenirs*: "Le monde extérieur a toujours agi sur moi, plus que je n'ai pu agir sur lui. Je suis devenue 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", *ibid.*, p. 43.

9. *Histoire de ma vie*, in *Oeuvres autobiographiques*, t. II, p. 138.

10. Béatrice Slama: *Femmes écrivains*, in *Misérable et glorieuse*, p. 240. Cette situation précaire de la femme écrivain a été, du reste, signalée bien avant l'abondante littérature féministe de nos jours. Voir entre autres la lettre de Victor Hugo parue dans l'*Indépendance belge* et citée par Francine Mallet (*George Sand*, p. 11) et *George Sand d'après ses lettres* de Maupassant, pourtant peu indulgent pour la romancière (*Chronique 2*, pp. 56-60).

Cette étude n'a pas la prétention de traiter, dans son ensemble, l'évolution du roman sandien. Elle n'en aborde en réalité qu'un seul aspect, assez complexe il est vrai, puisqu'il s'agit du système des personnages et de son fonctionnement dans l'oeuvre romanesque. Par ce choix, je n'ai nullement voulu "sacraliser" le personnage comme "élément central, focal de tout récit" ou comme "personne" psychologique "vivante"¹¹. Je me suis proposé en revanche de montrer les modifications de son statut, à la fois graduelles, progressives et lentes, à considérer 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 19^e siècle. Les personnages étant des effets sémantiques "diffus", localisables "partout et nulle part"¹², je suis parfaitement consciente de la difficulté de l'entreprise, surtout avec un corpus aussi étendu; si j'ai malgré tout opté - à mes risques et périls - pour une telle approche, c'est que j'ai trouvé l'oeuvre de Sand, à mesure que j'en faisais la connaissance, de plus en plus fascinante sous ce rapport précisément. Avec ses soixante-dix romans et une quarantaine de récits, nouvelles et contes, étalés sur la période allant de 1831 à 1876, elle nous offre une matière extrêmement riche qui valait bien la peine, me semblait-il, de tenter l'aventure.

Si les romans de Sand se prêtent si aisément à une analyse de ce genre, c'est que ces romans - où la fable, même simple et pas nécessairement dramatique, réserve aux personnages une portée non négligeable - proposent 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 tout particulièrement 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.¹³

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. George Sand, sans avoir jamais vraiment élaboré une théorie proprement dite du roman, en a pourtant forgée une au cours de sa longue pratique, et elle l'a suivie, pour ainsi dire, sans s'en rendre compte. Selon cette "théorie", le roman serait "une oeuvre 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

11. Comme le dit Philippe Hamon, in *Le personnel du roman*, p. 18.

12. Id., *ibid.*, p. 19

13. Claude Bremond: *Logique du récit*, Seuil, 1973, p. 133.

principale du livre".¹⁴ Au milieu des tentatives et des efforts continuels de la romancière pour équilibrer les divers modes de représentation de la réalité, on peut observer 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" dans ses oeuvres, elle a toujours pensé que le roman devait avant tout véhiculer des valeurs d'époque, susceptibles d'exprimer les aspirations et les souffrances: "soulever des idées" et cela dans l'objectif bien évident d'"intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ramener, les malheureux qu'il veut guérir"¹⁵. George Sand, en bonne idéaliste, est convaincue du pouvoir des idées et des sentiments et, avant de transformer la nature et la société humaines, elle entend d'abord convaincre son lecteur dont elle cherche "à remuer, à agiter, à ébranler même le coeur"¹⁶. 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. Quand George Sand veut préciser la fonction du personnage romanesque, elle le présente volontiers comme le représentant "d'une des idées qui circulent dans l'air"¹⁷, ou "d'une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle", "aux prises avec ses idées ou avec ses passions"¹⁸. Les personnages sandiens, du moins selon l'intention de leur auteur, n'existent dans le roman qu'"à l'état d'abstractions frappantes et de types impérissables"¹⁹, leur fonction étant d'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 coeurs, dans tous les esprits"²⁰. De pareilles définitions laissent entrevoir une fonction spécifique du personnage sandien, en parfait accord par ailleurs avec celle que s'assignait l'auteur comme un devoir. 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"? En se faisant l'"interprète" de ses personnages

14. *Histoire de ma vie*, t. II, p. 161. Sur certains aspects de l'évolution des vues esthétiques de Sand, voir l'article de Bea Ikelaar-Descamps: *Les Préfaces de George Sand*, in *Recherches Nouvelles*, CRIN, 6-7, pp. 194-220. Son approche, l'analyse de la stratégie préfacielle proprement dite, est intéressante dans la mesure où elle insiste sur la nécessité de replacer chaque fois ces vues dans leur contexte historique et social, pour éviter, à la différence de bien des commentateurs, de les fausser ou de conférer "à certaines d'entre elles une valeur de portée générale sur l'oeuvre, au détriment des autres".

15. Préface d'*Indiana*, 1832. Voir entre autres les préfaces suivantes: *Indiana* (1842), *Lélia* (1839), *Horace* (1841), *La Petite Fadette* (1851), *Mont-Revêche* (1853).

16. Lettre à H. de la Bigottière, fin déc. 1845, *Corr.*, t. V, p. 827.

17. Lettre à Anténor Joly, 13 août 1845, *Corr.*, t. VII, p. 56.

18. Préface de *Lélia*, 1839; Préface de *Jeanne*, 1853.

19. Préface de *Jean de la Roche*, 1859. Elle est encore plus explicite dans sa lettre de janvier 1838, au comte de Chatauvillard, à propos de *Lélia*: "*Lélia* n'est pas moi et Pulchérie encore moins. L'une et l'autre sont des passions à l'état abstrait que j'ai essayé de revêtir de formes humaines, pour les peindre et les mettre aux prises l'une contre l'autre". *Corr.*, t. IV, p. 345.

20. Préface de *Mademoiselle La Quintinie*, 1863.

auprès du lecteur, elle veut s'enquérir de la vérité et questionner ses contemporains tantôt sur la "moralité du mariage" tantôt sur la religion ou sur "le droit social et le droit humain"²¹. Il est évident que dans l'exercice de ce métier d'"interprète" ou d'"avocat", George Sand ne saurait ignorer l'importance du plaidoyer bien construit... En effet, en lisant ses romans, on constate, dans la plupart des cas, un effort certain pour bien choisir ses narrateurs, pour bien distribuer les rôles de "questionneurs" et de "répondeurs" (s'il y en a), toujours en fonction du public visé par le message. Sans jamais vraiment approfondir ces questions, sinon celle du langage des personnages, Sand semble être néanmoins consciente des difficultés techniques d'une narration efficace et persuasive. Dans ses préfaces et ses différents articles, aussi bien que dans sa correspondance, elle s'interroge souvent sur le problème des types, le rôle des personnages idéalisés et des figures socialement ou psychologiquement exceptionnelles, 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 et leur situation - bref, pour être efficaces dans la transmission du message romanesque²². Quand on pense à ce qu'un Dostoïevski, par exemple, devait apprécier le plus dans l'oeuvre de Sand, à savoir le sens moral, le message humanitaire, prêché surtout par des héroïnes "pures" et "chastes", on peut mesurer toute l'importance des personnages dans un univers romanesque qui, tout comme celui de Dostoïevski, "n'admet qu'une seule forme d'interaction cognitive entre les consciences: ceux qui possèdent la vérité l'enseignent à ceux qui ne la possèdent pas et sont dans l'erreur; ce qui revient à des rapports de maître à élève, au dialogue pédagogique"²³. Chez George Sand, où "tous doivent se connaître et ne rien ignorer les uns des autres, entrer en contact, se regarder en face et se mettre à converser"²⁴, tout comme dans l'oeuvre de Dostoïevski, fondée sur l'intersubjectivité et orientée vers le destinataire, le "dialogisme", ce "principe d'unité et d'ouverture du romanesque" confère aux personnages, me semble-t-il, un statut spécifique dans la mesure même où le dialogue chez eux tient lieu d'action²⁵.

Dans certaines de ses démarches, notre approche critique n'est étrangère ni à la narratologie ni à la sémiologie; mais, sans avoir tout à fait adopté l'une ou l'autre de ces méthodes, elle se veut, avant tout, *descriptive*, en vue de saisir, à travers cet aspect particulier de la composition qu'est la technique du personna-

21. Préface générale, 1842.

22. Voir à ce propos tout particulièrement les préfaces suivantes: *Jean de la Roche* (1859), *Lucrezia Floriani* (1853), *Jeanne* (1853), *Teverino* (1852), *Leone Leoni* (1853), *Le Piccinino* (1853), *Le Compagnon du Tour de France* (1851), *Nouvelles* (1861), *Mauprat* (pièce, 1853), *Malgré tout* (1869), *Cadio* (1867), *Simon* (1853); les lettres à Anténor Joly, du 13 août 1845 (*Corr.*, t. VII, pp. 54-55); à Charles Poncy, du 24 nov. 1845 (*Corr.*, t. VII, pp. 186-187); à Emile Regnault, du 27 févr. 1832 (*Corr.*, t. II, pp. 47-48); à Jules Hetzel, du 4 déc. 1844 (*Corr.*, t. IV, p. 725), du 15 nov. 1845 (*Corr.*, t. VII, p. 164); à Buloz, du 15 sept. 1841 (*Corr.*, t. V, p. 421).

23. Bakhtine: *La poétique de Dostoïevski*, p. 122.

24. *Ibid.*, p. 236

25. Cf. Michèle Hecquet: *Bakhtine Dostoïevski Sand*, Revue des Sciences Humaines, 1989/3, p. 137.

ge, ce qui y est *représentation* et *expression* des intentions littéraires (à la fois esthétiques et idéologiques) de la romancière.

Dans un premier temps, on essayera de montrer comment certains signes et éléments - choix de titres, de noms ou de types de narrateur - orientent le lecteur dès le seuil des romans vers le personnage, support par ailleurs traditionnel de la narration. 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 la romancière qui, malgré sa méfiance à l'égard de ce qui est trop didactique ou édifiant, veut avant tout faire réfléchir le lecteur, puis le convaincre 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 toujours le personnage, véhicule d'idées, de sentiments et de valeurs surtout morales.

Quant à la description physique du personnage, l'analyse du portrait proprement dit, avec d'autres procédés de présentation plus ou moins indirecte, s'impose d'autant plus naturellement dans la partie suivante de ce travail que le personnage, par son antropomorphisme immanent, est un des éléments constitutifs essentiels 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: son désir d'équilibre et d'unité.

Dans la troisième partie, nous avons essayé de saisir les permanences actantielles qui laissent apparaître ce 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 noeuds 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. D'où un système de rapports globalement plus complexe que ne le laisseraient

supposer quelques-uns de ses romans, pris isolément, ou certaines de ces déclarations²⁶.

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 Sand²⁷, 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.

Le résultat de l'analyse peut paraître bien modeste et il l'est en effet, mais il répond tout à fait à ce qui était l'objectif de ce travail: essayer de voir plus clair, par le truchement d'une étude ponctuelle aussi serrée que possible, dans cet oeuvre immense et touffu non sans chercher à confirmer par là, dans la mesure du possible, un certain nombre d'intuitions, d'impressions et d'hypothèses issues de nos propres expériences de lecteur.

26. Dans la préface du *Maître Favilla* par exemple, à propos des critiques qui lui reprochent de "rêver des personnages trop aimants, trop dévoués, trop vertueux" [souligné dans le texte], 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 est ici *oui*: "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 de George Sand*, Michel Lévy Frères, 1866, t. III, pp. 226-227. Voir aussi, entre autres, sa lettre du 25 septembre 1850 à Mazzini, *Corr.*, t. IX, p. 709.

27. *La Pensée indéterminée*, t. II, p. 39.

I. Modes de (re)présentation des personnages

1. Les titres¹

Les personnages - protagonistes ou non - font le plus souvent leur première apparition dès la page de titre. En effet, les titres de Sand sont presque toujours des noms propres ou d'autres termes et expressions 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"² et qu'elle demande conseil à des amis et des éditeurs, c'est qu'elle est consciente de l'importance de la fonction "séductive" du titre, tout comme d'une autre fonction, celle de bien désigner, si possible, le thème du roman en chantier³. Le plus souvent elle finit par opter pour des noms propres, ces simples désignations qui, du moins en principe, excluent toute orientation idéologique, et ses raisons ne sont pas uniquement de facilité ou de convention. Si le titre "le plus bête", comme elle l'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 personnage⁴. Les titres sont, pour ainsi dire, des plus simples: des *prénoms* surtout *féminins*, mais aussi *masculins* (*Valentine, Lélia, Jeanne, Isidora, Antonia, Flavie, Nanon - Jacques, André, Simon, Cadio*, etc.), titres avec un léger effet de héroïsation et qui laissent pourtant entendre que l'histoire racontée

1. La "titrologie" préoccupe depuis quelque temps la critique. Cf. entre autres Claude Duchet: *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*, in *Langages de Flaubert*, Minard, 1976, pp. 143-144; *Titrologie romanesque*, sous la direction de Bernard Duchatelet, Cahiers du CERF XX, n 4, Univ. de Bretagne Occidentale, 1988.

2. A Louis Véron, - 6 juillet 1844, *Corr.*, t.VI, p. 577

3. Sur ce point commercial, elle ne refuse pas de céder aux conventions. Le meilleur exemple à cet égard est peut-être 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 séducteur... Voir aussi les lettres du 13 août 1845 et du 15 août 1845 au même, *ibid.*, t. VII, pp. 51-53 et pp. 59-60.

4. 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 J. Hetzel, *Corr.*, t. VII, p. 527 et 530. Les difficultés de trouver un bon titre se posaient surtout à Sand, quand il y avait plusieurs personnages au premier plan: voir à ce propos ses lettres à L. Véron, 12 juillet 1844, *Corr.*, t. VI, p. 581; à A. Joly, 23 juillet 1845, *Corr.*, t. VII, p. 28; à J. Hetzel, 12 novembre 1846, *Corr.*, t. VII, p. 527.

pourrait arriver à n'importe qui; des *noms de famille* ou des *noms complets* (prénom+nom), pour la plupart neutres mais renvoyant parfois à des histoires plutôt exceptionnelles peut-être (*Mauprat, Valvèdre, Flamarande, Lucrezia Floriani, Jean de la Roche, Constance Verrier, Césarine Dietrich* ou *La Famille de Germandre*); des titres-symboles, franchement parlants ou ayant tout au moins d'évidents effets connotatifs comme *Indiana, Spiridion, Consuelo, Narcisse* ou *Francia*. On trouve cependant plus d'une fois chez Sand des titres désignant des personnages de façon moins directe: allusion au métier d'un seul personnage ou de tout un groupe (*Le Secrétaire intime, Le Compagnon du Tour de France, Le Meunier d'Angibault, Les Maîtres mosaïstes, Les Maîtres sonneurs*), au statut social ou familial (*La Filleule, Le Marquis de Villemer, La Comtesse de Rudolstadt, Mademoiselle La Quintinie, Monsieur Sylvestre, Ma Soeur Jeanne*) ou à quelque particularité ou caractéristique des personnages (*Les Dames vertes, Les Beaux Messieurs de Bois-Doré, L'Homme de neige*). Parfois le nom, figurant dans le titre, reçoit un qualificatif, pour frapper dès le début la sensibilité du lecteur (*La Petite Fadette, La dernière Aldini, Le beau Laurence*). Les autres types de titre, désignant surtout le lieu de l'action, avec très souvent une valeur connotative, ne sont pas non plus étrangers à tel ou tel trait significatif des personnages⁵. Bref, même en tenant compte de tout ce qui relève, dans le choix des titres, du conventionnel, il ne faut pas oublier que leur fonction descriptive - avant tout thématique - oriente le lecteur d'une façon ou d'une autre vers cet élément important de l'univers diégétique, qui s'appelle le personnage.

2. Le choix de noms

On sait que le nom propre, avec sa fonction indicative et identificatrice, est avant tout, à l'intérieur d'un texte, un signe dont la gratuité n'est qu'apparente et qui exprime avant tout "ce rapport qu'il établit entre le porteur et les hiérarchies prévues par le système"⁶. La nature du rapport entre le rôle et le nom relève, chez George Sand, d'une pratique conforme à celle de l'époque: désigner la qualité du personnage, entre autres son appartenance sociale ou éventuellement nationale⁷. Le nom propre, participant à la mimesis, est un signe d'individualisation, un "condensé de personne" qui inaugure une vie de fiction et annonce un destin⁸. Qu'un personnage porte un nom roturier ou noble, est

5. *Le Château des Désertes, Mont-Revêche, La Ville Noire, Malgrétout, La Tour de Perce-mont*. - 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.

6. Charles Grivel: *La production de l'intérêt romanesque*, p. 130.

7. Les savants et les hommes d'affaires portent par exemple plus d'une fois des noms étrangers, comme Butler, Junius Black (*Jean de la Roche*), Alexis Hartz, Walter, Tungsténus (*Laura*) pour les savants; les deux Juifs, Gédéon Nuñez (*Monsieur Sylvestre*) et Moserwald (*Valvèdre*) ou Ruyter (*Leone Leoni*), les Dietrich (*Césarine Dietrich*) pour les banquiers et les commerçants.

8. Catherine Tauveron: *Le nom propre des personnages*, in *Le Personnage dans les récits*, sous la dir. de Yves Reuter, C.R.D.P., Clermont-Ferrand, 1988, p. 55.

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 oeuvres, 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 vigueur⁹.

La référence à des noms historiques - ayant la fonction référentielle bien connue d'établir un rapport entre le texte et le hors-texte - est fréquente chez George Sand, mais les personnages empruntés à l'univers extralittéraire ne sont pas trop nombreux et sont concentrés surtout dans *Consuelo* comme pour y contrebalancer, par un contexte socio-historique bien déterminé, une histoire hautement symbolique (Porpora, Haydn, Marie-Thérèse, Kaunitz, les Trenck, Frédéric II, Cagliostro, etc.) et dans *Les Maîtres mosaïstes* (Véronèse, Tintoret); ailleurs ils ne surgissent que très en arrière-plan (La Fayette dans *Mauprat* ou le général Hoche dans *Cadio*).

Ce qui semble en revanche plus caractéristique, c'est la fréquence des noms purement et simplement parlants comme Théophile (*Horace*), Consuelo, Gottlieb (*Consuelo*), Patience (*Mauprat*), Spiridion, Angel (*Spiridion*); ou ayant une valeur connotative tantôt évidente dès le début, tantôt s'affirmant peu à peu et postulant, tout comme en général la physionomie, une qualité dominante du personnage et/ou de sa situation. Ainsi Lavinia Buenafé (*Lavinia*), Mme Charmois (*Jeanne*) ou *Césarine* Dietrich. Le plus souvent, le nom fait partie intégrante du personnage, comme en témoigne Consuelo, en expliquant 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" (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 significatif 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 registre tout à fait différent, *Le Piccinino*, où le narrateur, tout en s'expliquant sur la nécessité de baptiser ses personnages, donne aussi, de façon explicite, 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

9. 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 de Flamarande, renié par son père, refuse plus tard de porter le titre et le nom de celui-ci, préférant garder le nom du paysan qui l'a élevé.

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" (p.2).

Des jeunes filles ou des femmes pures, supérieures de moeurs et très souvent d'esprit, porteuses aussi de bonheur, se partagent de préférence des prénoms comme Marie, Laure, Love, Stella, Olympe, Célie, Félicie, ce qui n'empêchera pas l'une des Félicie, dans *Le Dernier amour*, répandre le malheur autour d'elle... D'autres, plus riches en suggestions, s'appellent Yseult, Jeanne, Fiamma ou Lucie¹⁰. Parmi les personnages masculins, pleins de mérites, il y a par exemple deux Emile - deux hommages à la pensée de Rousseau¹¹. A titre d'exemple on peut encore relever dans le très riche corpus le cas de ces deux amis dévoués, nommés respectivement Salvator et Magnani (*Lucrezia Floriani*, *Le Piccinino*); Cécilia, la cantatrice du *Château des Désertes*, le vieil anachorète qu'est le héros éponyme de *Monsieur Sylvestre*, le jeune artiste laborieux et prometteur, Michel-Ange Lavoratori, dans *Le Piccinino*, le bon moine de *Nanon*, le père Fructueux; M. Chantebel, l'avocat de *La Tour de Percemont*, la courtisane Faustina dans *Gabriel*, ou la jeune ouvrière Francia, victime des occupants de 1814¹².

3. 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 d'un certain nombre d'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 dont le résultat ne sera complet et définitif - du moins en principe - qu'une fois la lecture du texte terminée¹³.

10. Respectivement dans *Le Compagnon du Tour de France*, *Jeanne*, *Simon*, *Mademoiselle La Quintinie*. La même problématique a été abordée à propos de Flaubert par Henri Duranton à un colloque consacré au 19^e siècle ("*Je l'appellerai Emma Bovary*" - *La fatalité du nom propre selon Flaubert*, in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Studia Romanica, Debrecen, 1986, pp. 13-19.

11. *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Mademoiselle La Quintinie*; l'un des Emile a pour père un vénérable savant qui s'appelle Honoré... On a aussi une Julie, "l'amante de Saint-Preux": c'est le vrai nom d'Isidora, fille du peuple, devenue courtisane (*Isidora*).

12. Il arrive à George Sand d'utiliser des surnoms, le plus souvent des noms d'artiste, dont l'un des plus typiques et le plus fonctionnel est Lélios dans *La Marquise*. Dans *Le Compagnon du Tour de France*, on trouve des surnoms compagnonniques comme Vaudois-la-Sagesse ou Romanet le Bon-Soutien. Dans *La Ville Noire*, le surnom du héros, Sept-Épées, à résonance compagnonnique, est le signe du savoir-faire de ce jeune artisan qui excelle dans son métier.

13. Voir à ce sujet Philippe Hamon: *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit* et Frans Rutten: *Pour une théorie de la perception du personnage*, in *Recherches sur le roman II*.

Narrateurs hétérodiégétiques au premier niveau

Chez George Sand, on retrouve les quatre types fondamentaux de statut du narrateur, distingués par Gérard Genette; le plus fréquent et le mieux étalé sur l'ensemble de l'oeuvre semble être celui du narrateur hétérodiégétique au premier degré. Sur les 76 romans et nouvelles examinés, dans 33 on trouve ce type de narrateur plus ou moins omniscient, avec toutes les conséquences qui en résultent pour l'ensemble du récit et, en particulier, la représentation des personnages¹⁴. Ce type de narrateur règne surtout dans la période d'avant 1850 (22 sur 33), tandis que, après cette date, les romans à narrateurs à la fois extra- et homodiégétiques, ou à d'autres techniques narratives plus variées, l'emportent et d'assez loin¹⁵.

Ce narrateur omniscient et omniprésent n'est pas bien sûr qu'un simple conteur, il est aussi observateur, informateur et surtout *guide*, placé hors - et, en quelque sorte, au-dessus - de l'histoire, bénéficiaire donc 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, dont l'objectif était d'informer, d'éduquer et, si possible, de convaincre son lecteur, 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 idéologiques¹⁶. Rien de moins étonnant donc que l'attitude de ce narrateur qui, de toute son autorité, soumet ses personnages à la "propagande". Cela est tout particulièrement frappant dans les romans "sociaux" ("socialistes") et champêtres où la volonté d'idéalisation est le plus manifeste. Il en résulte un embellissement à la fois physique et moral des personnages, surtout populaires, comme on en verra des exemples plus loin¹⁷. Le même traitement de faveur

14. *Indiana* et *Francia* (1871) font partie à mon sens de ce groupe, quoique le statut du narrateur y change dans la partie finale. Le cas d'*Indiana* est bien connu; dans *Francia*, le narrateur, apparemment hétérodiégétique, se révèle un des témoins de l'histoire. Il s'agit du docteur Fauve.

15. 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'auteur, vers la "stricte représentation" et par là vers l'effacement du narrateur et sa diégétisation. (Voir à ce propos: Françoise van Rossum-Guyon: *Les enjeux d'Indiana I, Métadiscours et réception critique*, in *George Sand, Recherches nouvelles*, 1983.) Ce changement s'annonce par ailleurs, de façon très discrète, dès la seconde édition d'*Indiana*, en 1833, où George Sand a supprimé la plupart de ses intrusions d'auteur et, de façon plus spectaculaire, dans les oeuvres comme *Lélia* (1833), *Leone Leoni* (1834) ou *Jacques* (1834) où effectivement les réflexions d'auteur sont transmises par la bouche des personnages narrateurs ou épistoliers.

16. Voir Philippe Hamon: *Texte et idéologie*, p. 104.

17. Voir à ce propos l'article de Regina Bochenek-Franczakowa: *Narrer pour convaincre un aspect de la vision du monde des romans sociaux de George Sand*, in *La Pensée sociale dans la littérature française*, pp. 64-75.

revient par ailleurs à d'autres personnages, mais ils sont exceptionnels, doués de quelque talent hors du commun, prophètes de toutes sortes ou, surtout dans la dernière période de la romancière, représentants de solides valeurs, notamment bourgeoises... La présentation des actions et du comportement des personnages est pareille: ils agissent tout au long de l'histoire selon les prémisses de leur "modèle". Dans la plupart de ces romans - sauf quelques romans d'aventure ou fantaisistes comme *Le Piccinino*, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *L'Homme de neige* ou *Consuelo* dans certaines de ses parties -, l'intrigue est peu compliquée et "l'intérêt principal réside dans le heurt des attitudes et des idées sociales et politiques"¹⁸, de sorte que les personnages constituent en effet l'élément essentiel de l'univers représenté. Ils sont très souvent doués du don de la parole dont ils ont bien grand besoin pour persuader les uns et les autres: Pierre Huguenin est un "apôtre prolétaire" qui se révèle un véritable "orateur" en exposant les problèmes sociaux au comte de Villepreux; Jean Jappeloup, pourtant moins idéalisé, oppose à Cardonnet "une sorte d'éloquence naturelle empreinte de franchise et d'amour de la justice". Les parties dialoguées étant très importantes dans ces romans, l'effort - et non le moindre - du narrateur vise à "traduire" les paroles des personnages. Ce narrateur cependant est plus d'une fois obligé d'avouer son impuissance devant leur "beauté abrupte", leur "tour original" et leur "abondance poétique", plus d'un de ces personnages étant capable même de varier ses arguments et d'appropriier "les formes de son langage à la portée d'esprit de ses divers interlocuteurs"...¹⁹ Tout le discours interprétatif du narrateur va dans le même sens: élever le personnage aux yeux de son "respectable" ou "bénévole" lecteur, inviter celui-ci à comprendre et faire siennes les valeurs ainsi transmises. La stratégie est pareille lorsque le point de vue est cédé à un personnage positif ou négatif: le premier, tout en se faisant apprécier, valorise ou dévalorise du même coup les autres; le second se dévalorise à mesure qu'il abaisse les personnages positifs ou qu'il montre sa sympathie à l'égard d'un personnage négatif²⁰. Le narrateur semble adopter parfois une autre tactique mais qui finit par se révéler pareille. C'est le cas par exemple dans *Indiana* où le narrateur choisit plus d'une fois le rôle d'un simple observateur impartial qui, au début, laisse voir les faiblesses de Ralph (p.30), et ne veut pas tracer le portrait de Raymon "avant de l'avoir fait agir" et veut d'abord l'examiner "de loin", "comme la foule qui le voit passer" (p.45). Tôt ou tard, cependant, les commentaires évaluatifs apparaissent de plus en plus souvent par le truchement du point de vue d'autres personnages²¹, ou par les remarques du narrateur qui, sous son masque de simple observateur, suggère parfois au lecteur d'être lui-même attentif à certains détails. Le méta-discours - justifiant avant tout la sélection des événements narrés - a aussi 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.

18. *Ibid.*, p. 71

19. *Le Compagnon du Tour de France*, p. 108 et 134.

20. Le marquis de Lansac vu par Louise, Bénédicte par la marquise puis par la comtesse de Raimbault (*Valentine*, p. 108 et 50); Fiamma par son cousin italien (*Simon*); la vie de Pauline par Laurence (*Pauline*, p. 341), etc.

21. Voir les femmes du monde sur Raymon, p. 51.

Il arrive aussi au narrateur de faire semblant d'ignorer l'état d'âme de ses personnages, comme par exemple celui du comte Buondelmonte dans *Metella*. Mais tout de suite après, malgré sa "réelle" ignorance des faits, son savoir s'affirme grâce à des hypothèses restant dans la logique du personnage et fondées sur ses propres expériences, de même que sur ses "études psychologiques" (p. 183). On trouve de pareilles interventions, à la fois limitant le savoir du narrateur et renforçant l'illusion du réel, dans l'*Epilogue de La Comtesse de Rudolstadt* où les "lacunes" dans le savoir deviennent de plus en plus nombreuses et importantes. Les quelques documents fragmentaires (d'anciennes gazettes, les *Mémoires* de Trenck) épuisés, le narrateur finit par présenter à son lecteur le "dernier document authentique" sur Albert et Consuelo, "car ensuite, de leur vie et de leur mort nous ne savons absolument rien" (III, p. 434).

Il y a une catégorie à part dans ce type de romans régis par un narrateur plus ou moins omniscient, où l'oeuvre, pour emprunter ici sa terminologie à Françoise van Rossum-Guyon, porte de façon spectaculaire "la marque de son fabricant", où "l'auteur du récit, par l'intermédiaire de son narrateur, effectue lui-même le découpage des unités, désigne les modes de présentation"²². Si dans le cas de George Sand, il s'agit de "glissements" moins discrets, donc plus brusques que chez Balzac, du narrateur à l'auteur, c'est que son esthétique est loin d'être "réaliste" au même titre que celle de l'auteur de la *Comédie humaine*. Ses interventions directes, en particulier métanarratives, témoignent d'un certain mélange de visions et, surtout à ses débuts, de ses propres incertitudes techniques. Les romans où cette marque du narrateur-écrivain est la plus visible, sont les oeuvres ironiques plus ou moins ludiques - à la manière de Diderot. Outre le cas bien connu de *Lucrezia Floriani* et de ses ironiques remarques métanarratives ayant pour principales cibles la figure de Karol et le lecteur, on se rappellera *Le Piccinino* avec ses réflexions sur la façon de baptiser lieux et personnages, ainsi que l'exposition du *Secrétaire intime*, ou encore celle de *L'Homme de neige* où cette instance mixte révèle les "secrets" qui permettent d'installer un décor ou d'introduire un personnage²³.

22. *La marque de l'auteur; l'exemple balzacien d'Illusions perdues*, Degré, n° 49-50, 1987, pp. c/3 et c/7-c/8.

23. "Pourquoi ce jeune homme voyageait-il à pied? C'est qu'apparemment il n'avait pas le moyen d'aller en voiture. D'où venait-il? C'est ce que nous vous dirons en temps et lieu. Où allait-il? il ne le savait pas lui-même. On peut résumer cependant son passé et son avenir en peu de mots: il venait du triste pays de la réalité et il tâchait de s'élancer à tout hasard vers le joyeux pays des chimères" (*Le Secrétaire intime*, p. 4.) - A propos d'ironie, on peut mentionner un autre roman qui n'a rien de ludique, et dans lequel l'attitude ironique du narrateur, quoique mêlée de pitié - ce qui introduit une note plus originale parmi les procédés trop en "noir et blanc" - traduit une absence relative de sympathie à l'égard de son héros, cet infortuné de toutes les faiblesses qui "n'eut pas la force de mourir". (*André*, p. 177.)

Les narrateurs homodiégétiques au premier niveau deviennent nombreux à partir de 1851; avant on n'en trouve que trois²⁴, tandis que, après cette date, il y en a quinze. Dans ces romans, l'écart entre le temps de l'histoire et celui du récit est assez considérable (marqué très souvent dès le début ou, au plus tard, dans la partie de clôture); 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 sans mystère, ayant trouvé leur place, et comme fixés dans leur destinée qui, en principe, ne saurait plus leur réserver aucune surprise. Ces histoires racontent l'apprentissage de la vie et surtout de l'amour, la formation d'un personnage (ou de plusieurs)²⁵, le personnage n'étant pas nécessairement le narrateur, qui est tantôt un ami dévoué et protecteur comme dans *Horace* ou dans *Narcisse*, tantôt une personne plus âgée qui assiste en témoin aux événements, comme Mlle de Nermont dans *Césarine Dietrich*, tantôt un personnage beaucoup plus actif, dont le meilleur exemple est M. Chantebel, le narrateur de *La Tour de Percemont* (1876), un "bon et heureux bourgeois", confident de tous et tenant tous les fils de l'intrigue. Il réussit à mener à bon port son petit monde, ce qui est, comme il dit "le plus beau succès" de sa vie, un "succès de persuasion" (p. 240), auquel son métier d'avocat n'est pas étranger.

Ce qui est significatif dans cette catégorie de romans, c'est que tous les narrateurs ou presque y sont masculins (15 sur 19). Les narratrices n'entrent en scène qu'à partir de 1865 avec *La Confession d'une jeune fille*²⁶. Pourquoi cette préférence pour les narrateurs masculins? Pour répondre à cette question, on peut examiner, à titre d'exemple, un cas particulièrement caractéristique et représentatif de ce type de narrateur, celui de Théophile dans *Horace* (1841), personnage par ailleurs très conscient des difficultés de la narration. S'il intervient assez souvent directement, c'est qu'il veut expliquer bien les choses et aider par là le lecteur à saisir le véritable sens de l'histoire. Lui-même dispose, pour ce faire, du recul nécessaire pour bien voir et bien juger; les anticipations ou les jugements a posteriori sont cependant plutôt rares, le

24. *Cora*, 1832; *Horace*, 1841; *Carl*, 1843.

25. Sauf *Flamarande* et sa suite *Les deux Frères*, roman assez banal, à l'intrigue compliquée; mais là encore, on ne pourrait dénier une certaine évolution au narrateur.

26. C'est pareil dans les romans à technique narrative différente ou plus variée - romans épistolaires, récits encadrés - où, parmi les principaux narrateurs-personnages au premier ou au second degré, j'ai relevé, dans 19 romans, 26 narrateurs et 5 narratrices seulement. Les narrateurs masculins - médiateurs entre l'auteur et son public - prédominent donc même dans la période d'après *Histoire de ma vie*, où George Sand, quand elle s'exprime en son propre nom (épistolière ou essayiste), ôte déjà très souvent le masque et, pour se désigner, utilise le féminin.

narrateur s'appliquant, dans la plupart des cas, à recréer les dispositions d'esprit qui étaient les siennes au moment de l'action romanesque. Conformément à son statut de narrateur-témoin, il ne se flatte pas d'omniscience, d'autant moins d'ailleurs qu'un des traits dominants de son caractère est précisément la *modestie*, dans le domaine de l'intelligence aussi bien que dans celui des habitudes de comportement. Si sa perception est forcément subjective, son sens de l'équité, le caractère mûr et arrêté de ses vues, toute sa "sagesse" l'aident à éviter le piège des faux jugements. Faut-il préciser que tout ce stratagème ne sert qu'à gagner la confiance du lecteur? Théophile, ce jeune médecin qui soigne à la fois l'âme et le corps et qui considère son métier comme une "mission d'apôtre" (p.38), dispose de toutes les qualités susceptibles d'éveiller la sympathie, voire l'estime des bien-pensants. Sa générosité, ses manières à la fois simples et distinguées, son dévouement pour les autres, la sérénité de son âme, sa culture, son intelligence sont autant de qualités qui font de lui un personnage proche de l'idéal. A côté de tant de valeurs généralement admises, il a cependant quelque chose de hautement problématique: c'est sa manière de voir son époque, sa façon d'imaginer l'avenir. "Né gentilhomme et de très bonne souche" (p.107), Théophile est un partisan des idées démocratiques; son sens de l'équité aussi bien que ses convictions politiques le mettent du côté des dépossédés. Persuadé de la nécessité d'un changement social, sûr de l'avènement d'un temps meilleur où chacun connaîtra l'égalité sociale et politique, il nourrit des idées qui correspondent en définitive à l'idéalisme de George Sand elle-même. Il sait que "la cause du passé est perdue [...], que la victoire des novateurs est juste et sainte" (p. 225). Mais il ne condamne que la bourgeoisie au pouvoir, corrompue et profiteuse. La jeunesse bourgeoise et, bien sûr, le peuple jouissent en revanche de toute sa sympathie, c'est en eux qu'il place sa confiance et son espoir, car - en fidèle porte-parole de l'auteur - il croit fermement dans la toute-puissance de l'éducation et de la culture²⁷. Quant à la noblesse, il ne lui reconnaît d'autre possibilité de survie que l'adaptation. Son exemple personnel - pareil à celui de tant de héros balzacien - illustre bien cette voie à suivre: malgré sa naissance, il n'hésite pas à prendre un métier. Pour compagne, il choisit une ouvrière, une "simple et noble créature" (p.44), adepte convaincue du saint-simonisme²⁸. Les revendications d'Eugénie sont absolument partagées par Théophile qui a des idées très avancées sur la question féminine aussi. Leur union libre, fondée uniquement sur l'amour, sur l'estime et le respect mutuels, illustre bien la supériorité du "mariage saint-simonien".

Théophile n'est pourtant pas un renégat: il garde des relations "régulières et durables" avec le faubourg Saint-Germain, allant voir une fois par mois, vêtu de son "unique habit noir", les vieux amis de son père. Cette fidélité cependant ne s'explique pas uniquement par le respect des convenances - il s'agit plutôt chez lui d'une fidélité à ce que la noblesse comportait de meilleur. Il avait "par chance" un père éclairé qui l'avait élevé "dans les sentiments religieux de

27. Voir p. 68 et pp. 112-113.

28. A certaines réserves près, cependant, tout comme George Sand.

l'égalité des droits entre tous les hommes" (p.107) et, en ce sens, ses convictions révolutionnaires ne constituent finalement aucune rupture avec le passé. Il s'agit, au contraire, d'une continuité, son itinéraire symbolisant "la marche nécessaire de l'humanité vers le progrès", idée chère à George Sand, surtout à cette époque-là. La position de Théophile n'en reste pas moins problématique, lui-même en est conscient: "Bien que mes principes [...] soient encore plus démocratiques peut-être que ceux [des révolutionnaires], je ne puis, chose étrange et pénible, leur donner la main pour faire un seul pas avec eux. J'aurais l'air d'un transfuge; je serais méprisé dans le camp où j'ai été élevé; je serais repoussé avec méfiance de celui où je viendrais me présenter" (pp. 224-225). Son rôle ne peut être donc que celui du témoin lucide et généreux qui est en même temps le guide spirituel de ceux qui cherchent leur voie - position parfaitement convenable dans la structure romanesque à son statut de narrateur privilégié dont il profite tout particulièrement dans la présentation des personnages populaires, en les dotant de qualités exceptionnelles et surtout d'élévation morale. Cette façon de rehausser surtout la figure des ouvriers, dont Eugénie, Marthe, Paul Arsène, a pour fonction d'inviter le lecteur - bourgeois ou noble - à se débarrasser de ses préjugés et à regarder désormais le peuple autrement²⁹.

Le choix d'un tel narrateur se justifie pleinement par la conception sandienne de la mission civilisatrice de l'artiste. Pour transmettre les idées sociales et politiques exprimées dans *Horace*, l'écrivain avait besoin d'un narrateur susceptible de lui faciliter l'accès au public, de lui assurer une audience aussi large que possible. La figure de Théophile ainsi conçue répond parfaitement à cet objectif. Il est d'abord *homme*, jouissant, surtout à l'époque, de plus de crédit qu'une femme; ensuite fils d'aristocrate, mais adapté aux circonstances nouvelles, son itinéraire social et moral pouvant servir d'exemple³⁰. Si un homme comme Théophile s'engage dans une voie apparemment contraire à ses intérêts et qu'il le fait, non sous l'effet de quelque illumination, mais en connaissance de cause et avec lucidité, c'est qu'il a dû reconnaître que c'était là l'unique voie. Le lecteur, guidé par un narrateur aussi parfait, n'a pas le choix: il n'a qu'à suivre l'exemple à son tour...

On sait que, selon George Sand, l'écrivain ne doit jamais laisser le lecteur incertain sur l'opinion qu'il doit avoir sur les personnages mis en scène dans un roman, car, cacher sa propre opinion, explique-t-elle à Flaubert, "c'est vouloir n'être pas compris, et, dès lors, le lecteur vous quitte; car s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible"³¹. C'est dans cet esprit qu'elle a donc presque toujours "personnalisé" ses narrateurs, de façon assez

29. Il est moins bienveillant à l'égard des paysans; voir la présentation des soeurs de Paul Arsène.

30. Le statut social des narrateurs, comme celui de tout le personnel romanesque, change dans la période d'après 1850: les bourgeois - avec les nobles embourgeoisés - envahissent les romans. Voir Anna Szabó: *Les nobles bourgeois de George Sand*, Acta Litteraria, 1990/1-2, pp. 47-54.

31. Lettre du 12 janvier 1876, *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. A. Jacobs, p. 517.

accentuée pour qu'ils puissent indiquer le sens de l'histoire, voire fixer le point de vue à adopter. Si elle a recours parfois à des narrateurs ayant des vues problématiques au début, c'est aussi pour montrer, à travers la façon dont ils racontent l'histoire, comment ils se transforment peu à peu, comment ils se débarrassent par exemple de leurs préjugés³². George Sand assigne ainsi à ses narrateurs un rôle actif, comme au peintre Adorno du *Château des Désertes* qui, après avoir fait le récit de sa jeunesse, en explique ainsi les raisons: "J'aurais [...] pu me dispenser de cette exposition; mais il m'a semblé pourtant qu'elle était nécessaire. Un narrateur est un être passif qui ennuie quand il ne rapporte pas les faits qui touchent à sa propre individualité bien constatée. J'ai toujours détesté les histoires qui procèdent par je, et si je ne raconte pas la mienne à la troisième personne, c'est que je me sens capable de rendre compte de moi-même, et d'être, sinon le héros principal, du moins un personnage actif dans les événements dont j'évoque le souvenir" (p. 38).

On sait que le choix du narrateur adéquat à l'histoire était le plus grand souci peut-être de George Sand, tout particulièrement dans la période des romans champêtres³³. Là, c'étaient les problèmes du langage qui la préoccupaient et si elle optait pour les narrateurs paysans, c'était pour donner le maximum de cohérence au récit et surtout une image aussi réelle que possible de la façon de penser et de s'exprimer de ses personnages. Dans *Les Maîtres sonneurs* par exemple, elle fait parler le père Depardieu, "en imitant sa manière" et en conservant à son récit "la couleur qui lui est propre"; et ceci non pas pour "le plaisir puéril de chercher une forme inusitée en littérature" mais parce qu'il lui était impossible de le faire parler autrement "sans dénaturer les opérations auxquelles se livrait son esprit"³⁴.

D'autres narrateurs, en racontant leur propre histoire - des aventures parfois follement romanesques, comme dans *Les Dames vertes* (1857), émaillées d'égaréments de toutes sortes, de souffrances et de malentendus - témoignent avant tout de leur propre évolution morale et intellectuelle (le plus souvent un peu trop édifiante), qu'ils accomplissent toujours guidés par quelque mentor ou un ami mûri par l'expérience. Dans ces romans-mémoires, les narrateurs se saisissent eux-mêmes rétrospectivement mais en s'efforçant, comme il a été déjà dit à propos de Théophile, de recréer leurs dispositions d'esprit au moment de l'aventure racontée. Le manque d'information ou d'expérience, les passions,

32. C'est le cas notamment de deux narrateurs-témoins - deux valets - dans *Adriani* (1853) et dans *Flamarande* (1875). A propos de ce dernier narrateur, voir la remarque de Flaubert, dans sa lettre du 6 février 1876 (*ibid.*, p. 571). Rappelons encore la narratrice de *Césarine Dietrich* (1870) qui, non exempte de préjugés au début, finit par confesser ses "torts" d'avoir eu des préventions qui "prenaient leur source dans un reste de préjugés de naissance ou d'éducation" (t. III, p. 33).

33. Cf. l'*Avant-propos* surtout de *François le Champi* et la préface de 1853 pour *Les Maîtres sonneurs*.

34. Préface de 1853. Remarque pareille dans la préface de *Malgrétout* (1869): "J'ai fort peu modifié le style contenu et terre à terre de la narratrice, expression logique de son caractère et de sa situation". Sur le caractère oral du récit dans les romans champêtres, voir Béatrice Didier: *George Sand et les structures du conte populaire*.

la jalousie ou le dépit faussent nécessairement la qualité de leurs jugements. Mais à mesure que leur maturation s'accomplit, leur façon de voir aussi se transforme; ainsi, du moins dans leur optique, les autres personnages changent ou, pour mieux dire, retrouvent leur juste place dans l'équilibre qui se (re)crée à la fin du récit. Ces narrateurs sont surtout des jeunes hommes naïfs comme Just Nivière (*Les Dames vertes*) ou passionnés, à l'âme romanesque, plus ou moins atteints "par ce que l'on a nommé la *maladie du siècle*, l'ennui; le doute, l'orgueil" (*Valvèdre*, p. 11), comme Francis dans *Valvèdre* ou Jean de la Roche, "mélancolique et inquiet"³⁵. Il y a des narrateurs qui sont des jeunes gens tout simplement méritants et, par ailleurs, assez fades, comme le jeune médecin de *Tamaris* (1862) ou Armand dans *Mademoiselle Merquem* (1868). C'est à propos de ce dernier que Raymond Rhéault écrit: "Respectueux jusqu'à la vénération, d'un dévouement qui confine à l'abnégation, gardien de l'honneur de sa dame, il est le digne émule de ces *parfaits amants* qui de temps-immémorial se vouent au culte exclusif de la parfaite amje. Sans renier pour autant sa qualité de jeune bourgeois éclairé du XIX^e siècle"³⁶. L'optique de ces narrateurs, trop parfaits dès le début de leur histoire, agrandit et idéalise avant tout la figure de la "parfaite amie". La fonction moralisatrice et didactique revient dans ces romans à des personnages différents du narrateur - plus âgés, donc plus sages -, ce qui est tout à fait conforme à la logique de l'univers sandien, presque toujours formé d'un ensemble de générations différentes mais solidaires.

Parmi les rares narratrices, Nanon est certainement l'une des plus belles héroïnes de Sand. Le roman, écrit en 1871, sous l'effet des angoisses causées par la Commune, raconte l'extraordinaire transformation d'une jeune paysanne pendant la Révolution de 1789. L'itinéraire exemplaire de Nanon, encore illettrée à l'âge de douze ans, 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. Puisqu'on reviendra encore aux personnages de ce roman, je me bornerai ici à quelques remarques sur le statut spécifique de Nanon³⁷.

Si pour raconter la Révolution et surtout pour dénoncer la Terreur, la romancière choisit une optique différente de celle des révolutionnaires, c'est qu'elle estime que la cause des événements tragiques, en 1870-71, a été précisément le "mépris des masses". Aussi dans *Nanon*, fait-elle parler le peuple des campagnes, incarné par une jeune paysanne dont l'univers s'élargit avec

35. *Jean de la Roche*, p. 31. On peut rappeler ici un récit de jeunesse, *Cora* (1832), dont le narrateur infecté "du venin mortel" de la littérature romantique, tombe réellement malade de ses chimères. Le ton du récit est parfois d'une ironie mordante. Les illusions finissent par céder la place à la réalité peu poétique. Au bout d'un certain temps, Georges, le narrateur - une sorte de *Monsieur Bovary* - revoit ainsi la femme de ses rêves, entourée, il est vrai, de trois beaux enfants: "Cora avait le nez allongé, les lèvres amincies, les yeux un peu rouges, les joues creuses et quelques dents de moins".

36. *Mademoiselle Merquem*, Introduction, p. 48.

37. A propos de ce roman, voir deux études de Nicole Mozet: *Introduction pour Nanon* et *Mariage et révolution dans Nanon*. Je renvoie également à mon article: *La Révolution à la lumière d'une autre: Nanon de George Sand*.

l'expérience acquise et qui se transforme elle-même à force de réflexion et de volonté. Sa façon de penser et de s'exprimer change également, elle en signale elle-même les conséquences à la fin de la première partie de son récit: "A présent, ceux qui m'auront lue savent que mon éducation est assez faite pour que je m'exprime plus facilement et comprenne mieux les choses qui me frappent. Il m'eût été impossible, durant tout le récit que je viens de faire, de ne pas parler un peu à la manière des paysans: ma pensée n'eût pas trouvé d'autres mots que ceux où elle était alors contenue, et, en me laissant aller à en employer d'autres, je me serais prêté des pensées et des sentiments que je n'avais pas. 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" (p. 97).

En effet, à mesure que l'on avance dans le récit, à mesure que l'héroïne connaît le monde et les hommes, la narratrice donne des appréciations toujours plus nuancées et approfondies sur les autres personnages, surtout sur ceux qui font problème comme Costejoux, honnête bourgeois entraîné dans l'engrenage de la Terreur. Il va de soi que l'optique de Nanon est profondément marquée par la vision rétrospective que George Sand devait nécessairement avoir en écrivant, sous le choc de la Commune, un roman sur la Révolution de 1789. D'où les couleurs de l'image que le roman offre de la Révolution, le sens que prend la carrière de l'héroïne et tout particulièrement la façon dont sont traités les personnages secondaires ou épisodiques, ceux-ci appartenant parfois à la "lie qui remontait en dessus": "bandits", "ouvriers paresseux et ivrognes" et d'autres "intrigants d'en bas" chez 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"³⁸.

Narrateurs intradiégétiques

Dans d'autres romans, la narration se fait au moins à deux niveaux: il s'agit de récits encadrés et de romans entièrement ou partiellement épistolaires, ou encore composés à partir d'autres "documents": journaux intimes ou une oeuvre en chantier du protagoniste.

Dans ces romans, il existe 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 fortuite, cherchée ou non par le narrateur de l'histoire-cadre qui n'est aucunement mêlé à l'histoire principale³⁹. Dans le

38. A rapprocher des "ordures" de la Commune... Voir sa lettre du 23 juillet 1871, à Flaubert, *op. cit.*, p. 148.

39. *Mauprat*, 1837; *Laura*, 1864; *Le Dernier amour*, 1867. Dans ces cas-là, il y a un grand écart entre le temps de l'histoire et celui du récit.

second cas, en revanche, les narrateurs au premier degré, pourvus d'un nom et d'une certaine individualité, mais sans être pour autant des protagonistes, ont (ou auront) un rôle à jouer dans l'histoire racontée par le narrateur intradiégétique. Dans ces récits, la stratégie consiste encore à séduire le lecteur, mais la motivation des narrateurs est avant tout d'ordre intimement psychologique; pour eux, raconter, se dire est un impératif catégorique: "l'urgence et la nécessité verbale qu'est le récit", naît ici de souffrances, d'humiliations ou de violences subies⁴⁰.

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. Le procédé qu'on trouve dans *La Marquise*, n'est pas de ce point de vue le plus typique. Le jeune interlocuteur de la marquise, en adoptant une tactique tout ce qu'il y a de conventionnelle, en insistant d'abord sur ce qui est négatif dans l'héroïne, fait semblant de rejeter les clichés littéraires: "La marquise de R... n'était pas fort spirituelle, quoiqu'il soit reçu en littérature que toutes les vieilles femmes doivent pétiller d'esprit". Il la voit plutôt ignorante, sans délicatesse d'expression, dépourvue même de cette "pénétration exquise", de ce "tact merveilleux qui distinguent, à ce qu'on dit, les femmes qui ont beaucoup vécu." "Du reste, elle était, comme tous les vieillards, oublieuse des choses de la veille et insouciant des événements qui n'avaient point sur sa destinée une influence directe"⁴¹. Cette première image laisse donc apparaître une bonne vieille dame assez quelconque, personnage auquel le narrateur attribue un caractère froid et égoïste. Ce jugement est contredit pourtant par le fait qu'elle est entourée d'amitiés vives et de petits-enfants qui la chérissent, ce qui est un signe et un signe qui anticipe en quelque sorte sur la révélation du secret de l'héroïne. Une telle stratégie narrative n'a guère d'autre fonction que de mettre particulièrement en relief - par la force du contraste - la figure du protagoniste qui n'est pas sans rappeler au demeurant la princesse de Clèves; un personnage attachant qui, à force d'évoquer le souvenir d'un amour sublime et sublimé, révèle progressive-

40. Cf. Mireille Bossis: *Manon Lescaut-Leone Leoni: la passion au masculin et/ou au féminin?*, p. 84. Parmi les romans voir *Leone Leoni*, 1834; *Spiridion*, 1838; *Pierre qui roule* et *Le beau Laurence*, 1869. L'écart entre les deux temporalités semble être minime dans *Leone Leoni*; celles-ci se rejoignent manifestement dans *Le beau Laurence*. Là d'ailleurs, le premier narrateur, un inspecteur des finances se mêle progressivement à l'histoire de Pierre Laurence, une fois son passé connu. Il devient un ami, l'adjuvant du protagoniste et subit à son tour une transformation dans la mesure où il se débarrasse de ses préjugés à l'égard du monde des comédiens, sous l'influence des événements, en partie racontés par le héros, en partie vécus par lui-même. „Impressionné” par le récit de Pierre, il en devient le scripteur et promet à son ami de lui laisser le manuscrit (*Le beau Laurence*, p. 224). La fonction dependant de ce narrateur, bourgeois raisonnable et exerçant un métier honnête, est avant tout de „réhabiliter” et de valoriser, surtout moralement, les comédiens aux yeux du respectable lecteur.

41. Pp. 45, 46. Sur son physique, le lecteur n'apprend rien, sinon qu'elle avait été admirablement belle, du moins d'après le témoignage d'un portrait coquettement étalé "dans sa chambre à tous les regards" et décrit par le narrateur.

ment, au cours du récit, sa nature véritable. Le cadre, avec sa technique narrative et avec tout ce qui en résulte, correspond parfaitement au thème majeur du récit principal: celui du jeu douloureux de l'être et du paraître. L'objet même de l'unique passion de la marquise est un être "condamné" par son métier à porter éternellement des masques: c'est Lelio, le comédien, capable de toutes les métamorphoses, sachant incarner tous les héros, de Rodrigue et de Bajazet à Hippolyte, ce "représentant de l'amour antique et chevaleresque" dont on se moquait alors en France. "Il lui fallait, dit la narratrice, l'illusion de la scène, le reflet des quinquets, le fard du costume, pour être celui que j'aimais" (p. 74). Le récit de la marquise nous le fait apparaître sous ce double aspect. Noble et élégant d'abord sur les planches, éblouissant la marquise par sa voix pénétrante, la "grâce irrésistible des attitudes", "l'expression fière et mélancolique de la physionomie": "Je n'ai jamais vu dans une statue, dans une peinture, dans un homme, une puissance de beauté plus idéale et plus suave"- dit de lui la marquise (p. 62). Après le spectacle cependant, elle l'aperçoit "jaune, flétri, usé" et mal mis, ayant "l'air commun", une "voix rauque et éteinte", un oeil morne "presque stupide", avalant de l'eau-de-vie et jurant horriblement... (p. 70). Mais la marquise ne saura bientôt plus "distinguer l'erreur de la vérité"; dès que Lelio réapparaît sur la scène, l'illusion recommence: il est un "créateur d'illusions plus fortes que la réalité mais auquel il faut renoncer pour garder l'illusion"⁴². C'est ce que choisit la marquise: tout en gardant un masque pour le monde - où l'action n'est pas la soeur du rêve -, elle s'évade dans l'imaginaire, seul moyen pour elle de garder son intégrité morale. C'est ce masque qui est ôté, pour le temps d'un récit, devant son jeune interlocuteur.

La stratégie narrative est un peu différente dans *Mauprat*, dont on se contentera de signaler ici quelques particularités seulement, concernant surtout les deux narrateurs qui, eux non plus, ne sont pas en relation intime. Pourtant la nature de cette relation n'est pas la même que dans *La Marquise*. Le narrateur de l'histoire-cadre, un écrivain que sa curiosité attire vers les histoires qui circulent dans le pays sur les Mauprat, des "histoires à faire dresser les cheveux sur la tête" (p. 32), cherche lui-même l'occasion de rencontrer le dernier Mauprat, de connaître les détails de son histoire, et "surtout de les tenir de lui-même" (*ibid.*). Le vieux Mauprat lui accorde très vite cette faveur: "Vous ne pouvez me faire un plus grand plaisir que de m'écouter. [...] je suis charmé de vous recevoir et de vous confier l'histoire de ma vie. Un homme aussi infortuné que je l'ai été mérite de trouver un historiographe fidèle, qui lave sa mémoire de tout reproche" (p. 34). L'objectif de ce roman "pédagogique" est donc exposé

42. Préface d'Eve Sourian, pour les *Novelles* de George Sand, p. 21. Voir encore la préface d'Isabelle Naginski pour *La Marquise*, dans la même édition, pp. 35-44.

dès le début: l'histoire sera racontée pour servir à tous de leçon. La façon dont le premier narrateur, qui s'adresse à son éditeur, annonce le récit principal, en complétant les propos de Mauprat, sert également à susciter de l'intérêt: "Ce n'est pas que le récit que j'ai à vous faire soit précisément agréable et riant. Je vous demande pardon, au contraire, de vous envoyer aujourd'hui une narration si noire; mais, dans l'impression qu'elle m'a faite, il se mêle quelque chose de si consolant, et, si j'ose m'exprimer ainsi, de si sain à l'âme, que vous m'excuserez, j'espère, en faveur des conclusions" (p. 32). Le portrait du vieux Mauprat oriente le lecteur dans le même sens:

"C'était pour moi - écrit le narrateur de l'histoire-cadre, tout un problème philosophique à résoudre que cette étrange destinée. J'observai donc ses traits, ses manières et son intérieur avec un intérêt particulier.

Bernard Mauprat n'a pas moins de quatre-vingts ans, quoique sa santé robuste, sa taille droite, sa démarche ferme et l'absence de toute infirmité annoncent quinze ou vingt ans de moins. Sa figure m'eût semblé extrêmement belle sans une expression de dureté qui faisait passer, malgré moi, les ombres de ses frères devant mes yeux" (pp. 32-33).

Si le narrateur signale aussi les traits problématiques de Mauprat - autant d'empreintes de son caractère diabolique d'autrefois (brusquerie, impatiences, voire "un jurement terrible") -, c'est pour rendre plus humaine, donc plus véridique cette figure, "un des hommes les plus estimés du pays" (p. 32), aux "manières douces et quasi paternelles". Il s'agira donc d'un personnage non seulement intéressant mais digne de foi⁴³.

Du récit de Bernard, on se contentera ici de signaler une seule particularité narrative, mais qui donne plus d'une fois d'heureux effets. Les personnages sont très souvent présentés selon deux optiques bien différentes: celle du vieux narrateur et celle du jeune Mauprat. Après avoir fait par exemple l'éloge de Patience, Bernard ajoute: "Mais, à l'époque [...] Patience n'était, à mes yeux, qu'un personnage grotesque, objet d'amusement pour Edmée et de compassion charitable pour l'abbé Aubert" (p. 121). Il est bien évident qu'un pareil procédé caractérise avant tout celui qui parle, tout en faisant ressortir l'évolution du personnage, le chemin qu'il a dû parcourir avant d'arriver à la sérénité et la sagesse.

Dans *Mauprat*, comme dans d'autres romans à narrateur homodiégétique, la parole, qui devient une source d'information plus importante que les actions, est très souvent cédée à d'autres personnages. Ce roman, malgré son aspect "policier", est à son tour une suite de débats, de combats dialogués, non seulement pour convaincre les uns et les autres, mais aussi, sinon avant tout, pour leur permettre de se connaître.

43. Le cas de Monsieur Sylvestre, dans *Le Dernier amour*, est pareil: c'est un vieillard pauvre, doux, aimable, "un noble et sympathique caractère qui a son côté sérieux, raisonné et arrêté" (pp. 5-6). Hartz, dans *Laura*, est un commerçant honnête et, en plus, savant. Tous les deux racontent une période décisive de leur vie pour apporter, selon les conventions du genre, une conclusion possible aux problèmes philosophiques ou moraux, soulevés dans le récit-cadre.

Les romans "vénitiens" représentent une catégorie à part parmi les récits encadrés. Le narrateur au premier degré est toujours le même, un écrivain, une George Sand à peine déguisée, intéressée par les questions techniques de l'art⁴⁴. C'est lui qui rédige le récit des autres, comme dans *L'Uscoque* où il essaie de "recoudre" les "lambeaux" de l'histoire racontée par deux narrateurs différents aussi bien par leur culture que par leur tempérament. Le narrateur et ses amis "devisants", toujours les mêmes, se trouvent réunis à Venise "durant les belles nuits d'été, à la clarté pleine et suave de la lune", "assis sous une treille en fleur; abreuvés du doux parfum de la vigne et du jasmin" dans les jardins de Santa-Margarita⁴⁵. L'atmosphère conviviale, les dialogues plaisants, avec çà et là quelques notes mélancoliques, font plutôt contraste avec les récits principaux. Les convives n'ont d'importance qu'en fonction du choix et de la nature des histoires qu'ils racontent. Le narrateur des *Maîtres mosaïstes*, le meilleur de la série, est l'abbé Panorio, "rassasié de fantastique", car "la confession des vieilles dévotes lui [a] fait prendre les sorciers et les visions en horreur". Trouvant les histoires d'amour "d'une fadeur extrême", "il donn[e] peu dans le genre sentimental", tout en s'intéressant "aux rêveries des amants de la nature, aux travaux et aux tribulations des artistes": ses récits ont toujours "un fond de réalité historique" et, si quelquefois ils attristent, ils finissent toujours "par une vérité consolante ou par un enseignement utile"⁴⁶. Si l'abbé devient encore co-narrateur dans *L'Uscoque*, c'est en tant qu'"historien scrupuleux", appelé à corriger et à compléter le récit d'Asseim Zuzuf, honnête négociant turc, "épris du romanesque avant tout" et faisant "bon marché des anachronismes et des fautes de topographie" (pp. 5-6).

Le seul narrateur homodiégétique de ces devisants raconte deux épisodes de sa vie où "l'amour a joué le principal rôle": il s'agit du grand chanteur Lélío, dans *La dernière Aldini*, le *primo uomo* de la Fenice et de la Scala, un personnage dont la "gaieté sereine" et la "grâce bienveillante" ne pouvaient cacher "un fonds de mélancolie et l'habitude d'un chagrin secret" (pp. 7-8). Il se révèle en effet un narrateur adéquat au récit intime dans la mesure où il est atteint de la "puissance du génie germanique", de ces "mélodies du Nord" (p. 12) qui lui ont révélé une nouvelle sensibilité, comme il s'en explique devant ses amis: "la mélancolie des regrets, l'habitude de la tristesse, et le besoin de rêverie, ces éléments qui n'entrent guère dans notre organisation méridionale, pénètrent désormais en moi par tous les pores, et je vois bien clairement que notre musique

44. Voir entre autres ses réflexions sur la genèse des chefs-d'oeuvre, à propos de Byron (*L'Uscoque*, p. 4). Si George Sand se présente dans *Les Maîtres mosaïstes* (1837), roman dédié à son fils, "Maurice D." comme le "vieux père" de celui-ci, elle n'en parle pas moins en son propre nom en faisant remarquer dans *L'Uscoque* (1838) que "nos pauvres contes ont paru dignes de l'index de sa sainteté" (p. 6).

45. *Les Maîtres mosaïstes*, p. V.

46. Pp. IV-V. Il est facile d'y reconnaître les vues mêmes de George Sand sur certains excès du romantisme. Voir entre autres sa lettre du 26 janvier 1844 à Charles Poncy (*Corr.*, t. VI, p. 407), celle du 28 septembre 1845 à Delacroix (*Corr.*, t. VII, pp. 99-100) ou la *Préface* de 1846 de *Lucrezia Floriani*.

est incomplète et l'art que je sers insuffisant à l'expression de mon âme" (p. 14). C'est un préambule bien approprié à son récit mélancolique et amer sur le combat qu'il a mené contre la passion, car "commandé par le sentiment naturel de la justice et de la vérité", il n'a jamais compris "qu'on pût être vraiment heureux un seul jour en risquant toute la destinée d'autrui" (p. 9).

Ces narrateurs intradiégétiques ne se flattent pas d'omniscience, plusieurs "lacunes" dans leurs connaissances étant même explicitement signalées. Pourtant, pas de mystère ou d'incertitudes essentielles dans ces récits. Si les événements sont parfois présentés de façon hypothétique, c'est pour renforcer la véracité des histoires et non pas pour mettre en question la crédibilité des narrateurs, bien au contraire⁴⁷.

Le stratagème narratif dans la présentation des personnages est ici assez complexe, quoique tout à fait conventionnel. Dans ce roman noir qu'est *L'Uscoque*, le hasard, un message arrivé par exemple au meilleur moment, joue en général un rôle capital dans la révélation définitive de la véritable nature du protagoniste; dans *La dernière Aldini*, si Léo raconte sa propre histoire, il n'en utilise pas moins des clichés romanesques pour expliquer la source de son savoir⁴⁸.

Dans la dernière catégorie de romans, ce sont avant tout des lettres et d'autres documents qui fournissent les informations. Ces romans qui, dans le domaine des idées exprimées, offrent un intérêt certain - depuis *Lélia* (1833) jusqu'à *Monsieur Sylvestre* (1865) - fonctionnent en général selon le schéma bien connu du roman épistolaire. Cette forme, qui convient du reste parfaitement à George Sand, la moraliste, 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, parfois même exclusivement, les personnages. C'est valable pour des figures aussi différentes que Lélia et le trop parfait Stéphen (*La Filleule*, 1853), Flavie, jeune fille étourdie et sotte (*Flavie*, 1859), Honoré Lemontier, philosophe éclairé dans *Mademoiselle La Quintinie* (1863) ou Pierre Sorède, jeune écrivain sceptique dans *Monsieur Sylvestre*. Comme le fait remarquer Simone Vierre, George Sand "trouve dans cette formule un compromis entre le roman et la dissertation philosophique"⁴⁹. Ces romans proposent en effet des méditations sur l'absolu, la liberté, la religion ou le bonheur - mais chaque fois (même dans *Flavie*, roman par ailleurs fort banal), en vue d'atteindre à quelque certitude.

47. Les circonstances de la mort d'Orio, ou celles des dernières années de Naam dans *L'Uscoque*; le mariage de Valerio Zuccato avec Maria dont on ne peut savoir s'il a eu lieu ou non dans *Les Maitres mosaïstes*.

48. Par exemple une conversation écoutée derrière une porte, pp. 340-342. Dans ces romans, tout particulièrement dans *Les Maitres mosaïstes*, on trouve assez souvent de longs dialogues passionnés - sur les questions notamment de l'art et de l'éthique -, autant de reflets de la façon de penser et de la culture des personnages. Il y a aussi de longs récits intercalés et assumés par des personnages (celui par ex. de Giovanna à Ezzelino dans *L'Uscoque*), comme des lettres ou documents divers.

49. *Présentation de Monsieur Sylvestre*.

Du point de vue narratologique, ces romans n'offrent pratiquement aucune surprise, à l'exception, comme on verra plus loin, de *La Filleule*. On y trouve l'éditeur, garant conventionnel de la véracité, qui n'intervient toutefois que très discrètement, dans une note ou dans la clôture, pour finir l'histoire (Jacques) et parfois, de façon plus "efficace", pour expliquer comment il a travaillé sur les "documents" (*Isidora*, p. 7) pour combler les "lacunes" ou pour "remplacer" les épistoliers quand ils sont tous ensemble⁵⁰.

Le rôle des confidents, amis ou mentors (Sylvia, Honoré Lemontier, Philippe) correspond à l'usage: devant eux, les protagonistes laissent voir le fond de leur pensée et les vrais motifs de leurs actions qu'ils ne dévoileraient jamais entièrement aux autres. Le duel de Lélia et de Sténio, avec sa cruelle et dramatique franchise de tout dire, est unique dans ce type de roman.

Dans *Isidora* et *La Filleule*, à côté de lettres, ce sont des journaux intimes, des mémoires ou quelque ouvrage en chantier qui nous informent sur les sentiments et les préoccupations philosophiques des protagonistes. Comme le fait remarquer Pierre Reboul, à propos notamment d'*Isidora*, "au niveau du récit, cet artifice technique permet des effets particuliers: la vérité n'est pas dite, mais cherchée, au travers des erreurs [...]. 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 en 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"⁵¹. Dans *Isidora*, il s'agit d'un "recueil de notes pour un ouvrage philosophique", consacré au problème de la femme, et du journal de Jacques Laurent, présenté comme "un examen de son cœur et un récit de ses émotions qu'il se faisait sans doute à lui-même" (p. 7). Les deux cahiers se recoupent et le sens des réflexions change sous l'effet des expériences. Les longues lettres d'*Isidora* qui terminent le récit, écrites à des intervalles de plusieurs années, laissent entrevoir l'évolution de ce personnage. Mais de façon paradoxale, le destin de Jacques, c'est-à-dire de celui qu'on connaît le plus intimement au début, reste dans l'ombre, le lecteur étant réduit à des hypothèses sur son sort⁵².

De tous les romans de Sand, c'est sans doute *La Filleule* qui a la structure narrative la plus variée, sinon la plus complexe et qui témoigne, note Marie-Paule Rambeau, "d'une conception résolument moderne de l'écriture romanesque volontairement éclatée" dont il résulte "une oeuvre étonnamment fermée à toute perspective historique"⁵³. Il ne s'agit pas que du "désengagement" des person-

50. C'est ainsi dans *La Filleule* et dans *Mademoiselle La Quintinie*. Dans *La Filleule*, ces parties sont même signalées par des titres comme "Narration de l'écrivain qui a recueilli les documents de cette histoire" ou, tout simplement, "Narration". Dans *Monsieur Sylvestre* et dans *Flavie*, je n'ai relevé aucune trace explicite de l'éditeur.

51. Avez-vous lu *Isidora*? p. 106.

52. L'éditeur-narrateur joue ici un rôle pareil à celui de *Lucrezia Floriani*. Pour ce rôle dans *Isidora*, voir la fin de la 2^e partie, pp. 146-148.

53. Présentation de *La Filleule*, pp. 7-8.

nages qui se réfugient dans leur "félicité cachée" (p. 236) devant la révolution de Février⁵⁴, mais, ce qui plus est, d'une absence de tout *devenir* dans leur psychologie. Des figures aussi antithétiques qu'Anicée et Moréna (dont la dissemblance est encore mise en relief par les deux parties parallèles du roman, ayant pour titre leur nom et focalisées respectivement sur l'une et l'autre), ou encore d'autres personnages, dont le protagoniste lui-même, à la fois objet et sujet de la narration, restent essentiellement les mêmes du début à la fin: ni le temps ni l'âge, ni même les expériences n'ont de prise sur eux. Et cela, malgré l'extrême diversité des points de vue et des formes d'énonciation - journaux intimes, mémoires, lettres, fragments de toutes sortes, parties de "narration" - renvoyant à des moments différents de l'action étalée sur une période d'une vingtaine d'années. Il s'y manifeste, en fin de compte, "une philosophie essentialiste sinon figée de l'existence, très surprenante chez George Sand et probablement imputable au contexte politique"⁵⁵. Si ce roman chaotique, plein d'in vraisemblables accidents et de trop vertueux personnages, plus invraisemblables encore, mérite pourtant notre attention, c'est grâce aux efforts narratifs novateurs qui ne manquent pas d'originalité dans cette oeuvre.

54. Une pareille distance vis-à-vis de ces mêmes événements est aussi signalée dans la clôture de *Nanon*.

55. M.-P. Rambeau, *ibid.*

II. Le personnage, cet effet de réel

1. Le portrait, sa mise en scène

Le portrait, en tant que "pièce à conviction"¹, fait partie de cet ensemble d'informations parfois groupées, le plus souvent disjointes que Philippe Hamon appelle l'étiquette du personnage. Ce "document" à caractère essentiellement descriptif est, pour ainsi dire, vital pour toute écriture qui se réclame de vraisemblance: le portrait veut avant tout faire voir le personnage, en accuser la présence².

Si les descriptions en général et le portrait ou le premier signalement du personnage en particulier, au début des romans, sont plus d'une fois annoncés par la voix plus ou moins neutre du narrateur et laissent, pour ainsi dire, le portrait se présenter tout seul, les personnages typiques de la "mise en scène", les "fonctionnaires de l'énonciation réaliste"³ ne tardent pas à apparaître. Sans être aussi importants dans les romans de Sand que plus tard chez Zola, ils n'en produisent pas moins un "effet de réel" nécessaire à ce type de récit. C'est le plus souvent le regard d'un personnage ou de quelque spectateur neutre qui camoufle l'oeil "divin" du narrateur. C'est ce qui se passe par exemple dans la scène d'ouverture d'*Indiana*, où, après le groupe de trois personnages, puis le portrait de Delmare, présentés encore par la voix du narrateur, c'est déjà l'oeil "attentif" du colonel qui introduit le premier portrait de l'héroïne, nuancé et authentifié en même temps par un autre regard, celui, hypothétique, du narrateur⁴. La description de la Vallée Noire, dans *Valentine*, se réfère à une instance non moins souvent sollicitée: le regard du "voyageur". C'est encore cet "étranger" qui nous montre une "grande chambre basse, éclairée par des croisées à petit vitrage", où une vieille glace semble se pencher vers une "belle fille de

1. Bernard Vannier: *L'inscription du corps*, p. 15.

2. Pour la présentation des personnages dans une oeuvre romanesque, voir Philippe Hamon: *Le personnel du roman*, 1983; Roger Kempf: *Sur le corps romanesque*, 1968; Henri Mitterrand: *L'espace du corps dans le roman réaliste*, 1984.

3. Hamon, *op. cit.*, p. 69.

4. Selon une stratégie par ailleurs bien connue: "...si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste [...], vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme" (p. 19).

seize ans” pour l’admirer⁵. Le “regard” émerveillé du miroir est cependant très tôt corrigé par un autre, celui d’“un jeune homme habillé de noir” qui contemple la jeune fille “parée, vermeille et mignonne” avec une “légère expression d’ironie et de pitié” (p. 33). La fausse position d’Athénaïs est ainsi signalée dès le début, puis mise en relief par le portrait contrasté de sa mère “replète, hâlée, vêtue de bure”.

Dans *Le Pêché de Monsieur Antoine*, des autochtones aperçoivent le voyageur qui deviendra à son tour le “regardeur” pour introduire le portrait de M. de Châteaubrun (p. 23). Dans *Le Meunier d’Angibault*, une solution intermédiaire entre la simple voix énonciatrice du narrateur et la délégation du point de vue: la lumière d’une bougie allumée qui sert de “regard” pour laisser voir la figure de Marcelle et d’Henri Lémor (p. 10). *Consuelo* propose un premier portrait de l’héroïne qui la montre étudiant sa leçon, “les doigts dans ses oreilles”, portrait explicité par un autre, cette fois “parlé”, qui se dégage des propos plutôt méchants des élèves de la *scuola*⁶.

Il existe aussi, chez George Sand, de ces “descriptions dramatisées” où l’on voit les personnages tantôt dans l’exercice de leur métier (seuls ou avec d’autres), tantôt absorbés dans quelque occupation éminemment utile qui leur permet de montrer leur compétence et leur savoir-faire. C’est ainsi qu’on voit apparaître à plusieurs reprises dans les romans des artisans, des artistes, des savants et parfois même des ouvriers (Geneviève, Pierre Huguenin, Le Corinthien, Consuelo, Michel-Ange Lavoratori, Villemer, Valvèdre, Salcède, Jean Jappeloup, Sept-Épées, les grisettes dans *André*); ou encore des jeunes filles s’adonnant à des travaux ménagers, à quelque activité de bienfaisance, sinon à des études, comme Valentine, Eugénie, Jeanne, Gilberte, Miette et tant d’autres. C’est que la qualité et l’utilité du travail valorisent les personnages. Si chez les jeunes filles, par exemple, savoir tricoter, coudre, filer ou soigner les malades est en général un signe positif, il n’en va pas de même de la broderie qui semble plutôt

5. Que ce miroir soit l’expression du désir et la métaphore du regard de l’Autre, c’est l’évidence même. On pense à Lacan. Les scènes à miroir sont du reste rares chez George Sand. Il y en a une dans *André*, où Geneviève découvre sa beauté et sa féminité (p. 115); une autre dans *Lucrezia Floriani* où l’héroïne se rend compte de l’inexorable fuite du temps (p. 84). Voir encore *Metella* (p. 182), *Lélia* (Ed. de l’Aurore, pp. 160-161) et *Consuelo* (t. I, p. 98).

6. T. I, p. 44. Au début du chapitre II de *Consuelo*, on trouve un type de remarque plutôt rare chez Sand. Le narrateur, en expliquant la constitution physique de son héroïne, invoque la crédibilité des autres: “Je ne l’ai point vue, car je n’ai pas encore cent ans, mais on me l’a affirmé, et je n’y puis contredire” (t. I, p. 46). - On pourrait continuer presque sans fin la série des exemples pour illustrer le mécanisme de la mise en scène du portrait, conforme par ailleurs à la pratique de l’époque, y compris les innombrables cas de portraits parlés, relevant de toutes sortes de présentations ou de confidences dans le récit. Il n’est peut-être pas sans intérêt de rappeler quelques portraits *vus* où le regard introducteur - aussi typique et conventionnel qu’il soit - produit des effets particulièrement heureux: Cora vue par Georges (*Cora*, p. 106), Edmée par Bernard (*Mauprat*, pp. 79-80), Marcelle observée par Rose (*Le Meunier d’Angibault*, tout le chapitre XIX, intitulé “Portrait” où l’auteur s’interroge aussi sur la nécessité de présenter les personnages), Teverino par Léonce (*Teverino*, p. 67), La Zinovève vue à la fois par le narrateur et la marquise d’Elmeval (*Tamaris*, p. 67), Célié par Armand (*Mademoiselle Merquem*, p. 93) et, enfin, la scène particulièrement bien réussie de *Valentine* où l’héroïne et Bénédicte se regardent mutuellement (chap. XIII, pp. 88-89).

dévaloriser 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.

Si le portrait apparaît très souvent dès l'exposition, à sa place traditionnelle et naturelle (laquelle n'est pas forcément celle du protagoniste), 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, La dernière Aldini*). 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.

2. Le physique et le moral

Quand on sait le retentissement de la physiognomonie de Lavater tout au long de la première moitié du 19^e 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 romancière. L'intérêt de Sand ne s'explique pas cependant par les seules 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 Sand a cru découvrir entre sa propre pensée et sensibilité et celles du pasteur zurichois⁸. Si le "vaste coup d'oeil de Lavater qui embrasse tout l'être et l'interroge dans ses moindres mouvements" la fascinait à ce point, c'est qu'elle a cru y trouver non seulement "une connaissance [...] approfondie des mystères et des contradictions de l'hom-

7. *Pauline*, p. 343. L'absence de notation sur l'occupation des personnages n'est pas forcément un signe négatif. Par contre, chaque mention d'oisiveté signale un personnage problématique. Ainsi, dans *Jacques, Fernande et Octave*: toute l'"activité" de la première s'épuise dans l'admiration de son mari (p. 95), tandis que, pour le second, le fait qu'il n'est propre à aucun métier est la source de son infortune (p. 255). Il va sans dire que ce type de représentation, comme en général tout portrait, est avant tout un élément organisateur qui ne prend son plein sens que mis en relation avec d'autres portraits.

8. In *Lettres d'un voyageur*, Garnier-Flammarion, pp. 199-230. Outre *Histoire de ma vie* (t. I, pp. 622-623 et t. II, pp. 357-358) et quelques mentions dans la *Correspondance*, le nom de Lavater surgit parfois dans le texte même des romans. Ainsi dans *Valentine*, à propos des yeux de Bénédicte (p. 88) ou dans *Isidora* par rapport à la main de Jacques, "forte comme celle d'un athlète, et cependant blanche et modelée comme un beau marbre". Ici, on trouve même une note de l'éditeur, en bas de page, dans laquelle George Sand rend encore hommage au "grand esprit qui a embrassé l'ensemble des indices révélateurs de l'être humain", au créateur d'un "système complet" dans lequel la romancière semble apprécier avant tout ce qui s'y révèle de "recherches métaphysiques" (pp. 80-81). Voir aussi *Jeanne*, p. 172.

me moral", mais aussi, sinon avant tout, 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 autrui⁹. 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 nature¹⁰, on comprend encore mieux les raisons de l'admiration si durable et si absolue de la romancière.

Si l'on aborde le personnel romanesque sous cet aspect, il faut bien reconnaître qu'il possède une certaine cohérence, en même temps qu'il est l'objectivation d'un désir d'harmonie, la manifestation de ce que Georges Poulet appelle le "synthétisme spontané" de la pensée sandienne, "un penchant auquel elle s'abandonna sans réserve"¹¹.

En effet, dans la représentation de ses personnages, George Sand est guidée par une idée qu'elle partage 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"¹². Tout comme chez Balzac, 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 apparaissant parfois, surtout pour donner une impression globale sur la physionomie du personnage. C'est ainsi que "toutes les lignes" du visage de Ralph finissent par s'harmoniser dans la paix et le bonheur de l'île Bourbon (*Indiana*, p. 352), c'est ainsi qu'Olympe montre "une complète harmonie morale et physique de l'organisation" (*Mont-Revêche*, p. 298), Love une "harmonie charmante" (*Jean de la Roche*, p. 41), Constance Verrier un "ensemble presque divin" (*Constance Verrier*, p. 11) et Mlle Merquem un "ensemble de choses harmonieuses"¹³. Cadio à son tour apparaît au lecteur comme un "être délicat et harmonieux" (*Cadio*, p. 248). On pourrait continuer la série par des exemples où, sans que le mot soit prononcé, la figure des personnages reflète la même harmonie. C'est le cas, entre autres, de Pierre Huguenin, de Jeanne ou de la marquise d'Elmeval¹⁴. Mais les exemples

9. *Lettre à Franz Liszt...*, pp. 217 et 218.

10. *Essai sur la physiognomonie*, Pr. partie, p. 13. Dans sa lettre à Liszt, George Sand souligne elle-même la "passion sainte" de Lavater pour le beau (p. 214).

11. *La Pensée indéterminée*, t. II, p. 80. Dans cet essai, Georges Poulet analyse le thème de la confusion, la passion de Sand de fondre ensemble des réalités souvent disparates dans un "ensemble plus ou moins vague, mais homogène". Si Georges Poulet constate, dans cette pensée "confuse", l'absence du don et du goût de la différenciation, il ne lui en reconnaît pas moins une importance particulière: "Les brumes, les tâtonnements, les incertitudes, les lacunes mentales sous toutes leurs formes ne sont pas les 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 rôle de celui qui fut le maître à penser de George Sand, Pierre Leroux. L'humanité est un être collectif dont 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" (p. 81).

12. Lavater, I, p. 7.

13. *Mademoiselle Merquem*, p. 93. Voir à ce propos les commentaires de R. Rheault dans son édition du roman, p. 93, note 56.

14. *Le Compagnon du Tour de France*, p. 47; *Jeanne*, p. 207-208; *Tamaris*, p. 94. On peut aussi rappeler la figure d'Edmée (*Mauprat*), du père Alexis (*Spiridion*) ou de Monsieur Sylvestre.

les plus frappants, illustrant le parfait équilibre du physique et du moral, sont des portraits qui montrent les personnages au moment de leur épanouissement complet. C'est à un moment pareil que Ralph, après s'être débarrassé du "déguisement que les hommes lui avaient imposé", peut enfin "mettre à nu tout son être moral" pour se lever "sublime et radieux" (*Indiana*, p. 329). Consuelo, à son tour, ne devient "complètement et incontestablement belle", la "physiologie éclairée d'une auréole céleste" qu'arrivée au bout de son parcours initiatique qui lui révèle son vrai moi, quand elle existe enfin "complètement et réellement pour la première fois" (t. III, p. 402).

Si l'harmonie pour ainsi dire négative se produit rarement sous la plume de George Sand, c'est que les méchants sont relativement peu nombreux, et pour le cas où ils seraient présentés irrémédiablement incorrigibles, la romancière préfère plus d'une fois les priver du privilège d'un vrai portrait, comme si elle se refusait à les mettre trop en vedette... Un exemple pourtant, relevé dans *Le Compagnon du Tour de France*, celui d'Isidor Lerebours, bourgeois vaniteux et borné, ridicule jusqu'à son habillement: "sa chemise de percale rose, sa chaîne d'or garnie de breloque, le nœud arrogant de sa cravate, ses gants de daim blanc crevassés par l'exubérance d'une peau rouge et gonflée, tout en lui était déplaisant, impertinent et vulgaire"¹⁵.

De vrais monstres, on en trouve aussi quelques-uns chez George Sand. Si leur physique est toujours le reflet d'une âme noire, la romancière ne manque jamais de faire allusion à leur propos à quelque don exceptionnel. Ainsi Jean Mauprat, maigre, pâle, hideux, la tête rasée, le regard infernal, le sourire haineux, lâche et rampant, le plus détestable de sa race, n'en est pas moins doué de facultés supérieures (*Mauprat*, pp. 45, 212, 227). Trenck "à la gueule brûlée", à l'aspect horrible, dont le visage basané est sillonné de "larges taches d'un noir rougeâtre", est à son tour un vrai monstre, un "ennemi de l'humanité", mais extraordinairement brave¹⁶.

Si l'on prend "monstres" dans un sens plus large, comme Lavater¹⁷, chez qui la difformité, alors même qu'elle influe sur le moral, ne conduit pas nécessairement à la méchanceté, on constate qu'ils sont traités avec la même tolérance et la même indulgence que George Sand a tant admirées chez son maître. Les imperfections morales qui accompagnent la difformité physique sont très variables, pas toujours graves. Dans le cas de Juliette, par exemple (*Narcisse*), un peu "voûtée" et se croyant disgraciée de la nature, son seul défaut est

15. P. 79. Un autre exemple, quoique différent, celui de Pierre Blutty dans *Valentine*: si dans son physique, il n'y a rien d'anormal (p. 44), le jugement du narrateur n'en est pas moins sommaire sur "ce paysan si rude, si brutal en amour, si dépourvu d'élégance et de charme" (p. 196). Ce n'est pas un hasard si, après son crime, il trouve la mort, noyé, dans la rivière...

16. *Consuelo*, t. II, pp. 286 et 295. Pour une présentation analogue, voir encore Saint-Gueltas, dans *Cadio*.

17. T. III, p. 166: "un être organisé et vivant, qui a une conformation contraire à l'ordre de la Nature". Dans la IV^e partie de son ouvrage, Lavater fait encore remarquer que "les disproportions de toute espèce sont autant d'imperfections et de signes d'imperfection, elles sont à la fois signe et signification..." (p. 4).

son extrême timidité, la présentation mettant par ailleurs en relief sa figure agréable et sa grâce touchante, ainsi que cette particularité de sa constitution qui la distingue, selon la physiognomonie, des individus physiquement et moralement contrefaits, à savoir qu'avec ses "petits os", elle n'est pas anguleuse, mais diaphane. La présentation la plus contrastée est sans doute celle de Zdenko, le "fou" extatique de *Consuelo*, qui a droit à un traitement de faveur exceptionnel. Son physique montre tous les indices de la stupidité: une "grosse tête ronde et béante", un "corps contrefait, grêle et crochu comme une sauterelle" (t. I, p. 273); la bonté, les qualités surnaturelles qui lui sont attribuées se laissent pourtant deviner - aux yeux avant tout des autres "élus", comme Consuelo - grâce à son sourire "doux et caressant" (*ibid.*), sa "voix grêle et cassée mais d'une justesse et d'une douceur" pénétrante (t. I, p. 282). Le portrait du vieux Zdenko, à la fin du roman, est déjà nettement dominé par cette beauté intérieure: nulle impression d'idiotisme, mais des "traits socratiques", des "yeux ouverts sur l'éternité", une "certaine beauté qui vient d'une âme pure et sereine" (t. III, p. 437). Tel il est vu par deux "âmes soeurs" qui sont Consuelo et Philon, l'identité de ces personnages-observateurs étant capitale sur ce point.

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, mais ils sont peu nombreux. Tels le prieur des carmes dans *Mauprat*, court, gros, "grosses mains flasques", "vivante image" d'une "impuissance agitée" (pp. 230-231); l'abbé Cignola, "tête jaune et ridée", "regard inquisitionnel" (*La dernière Aldini*, p. 254); le grand père de Gabriel (*Gabriel*), la mère tyrannique et acariâtre de Pauline, aveugle, au visage "jaune et luisant", aux "yeux hagards et sans vie", ayant "l'aspect d'un cadavre" (*Pauline*, p. 346); le chapelain borné de Riesenbourg dans *Consuelo*, "gros, court" et "blême comme un lymphatique" (t. I, p. 201); la marquise d'Estelle dans *Antonia*, "rouge, haletante, maussade" qui finit sur l'échafaud. Chez d'autres, George Sand essaie de corriger ou tout au moins d'adoucir une image initiale trop négative, en laissant entrevoir quelque changement prometteur dans le comportement ou quelque qualité jusqu'alors cachée¹⁸. L'exemple le plus frappant est peut-être le portrait du cardinal Palmarosa, dans *Le Piccino*: dans son état d'"affreuse décomposition", il garde sur sa figure morne un "reste de beauté intérieure". Ses yeux noirs, "dernier sanctuaire d'une vie obstinée", impressionnent beaucoup Lavoratori: "Le contraste d'un regard perçant et dur avec une figure de cadavre frappa tellement Michel, qu'il ne put se défendre d'un sentiment de respect, et qu'il se découvrit instinctivement devant ce vestige d'une volonté puissante" (p. 7).

Mais le vieillard typique de l'univers sandien n'est pas l'infirme méchant et repoussant, bien au contraire. L'esprit sandien veut que vieillesse soit synony-

18. Mlle Turdy dans *Mademoiselle La Quintinie*: grosse, boîteuse, pleine de préjugés mais au fond pas méchante; la chanoinesse dans *Consuelo*: "bosse énorme, maigreur effrayante" (t. I, p. 187) dont l'aversion à l'égard de Consuelo semble finalement céder à la sympathie.

me de sagesse, de sérénité et d'amour - autant de qualités qui exigent beauté et santé physique. Tout au long des romans, on voit défiler de superbes vieillards, beaux, robustes et sages, droits "comme un peuplier", riches de l'expérience de toute une vie, dévoués au bonheur de leurs enfants, donc à l'avenir¹⁹. Les figures féminines, dans cette catégorie, sont moins nombreuses (ce qui est un signe, on y reviendra plus loin): c'est à peine si l'on peut en mentionner quelques-unes, comme Jeanne Féline (*Simon*), cette "illettrée sublime", un type qui réapparaît, en plus jeune il est vrai, dans d'autres romans sociaux ou champêtres; la "respectable" Mlle Juste de Valvèdre, restée seule, car elle "a placé trop haut son rêve de bonheur" (*Valvèdre*, p. 357) et surtout Wanda, mère d'Albert, un "être mystérieux, presque effrayant au premier abord, et bientôt investi d'une puissance persuasive" (*Consuelo*, t. III, p. 405). La tête de Wanda est celle d'une femme "vieille et souffrante", mais "d'une beauté de lignes incomparable, et d'une expression sublime de bonté, de tristesse et de force": "Ces trois habitudes de l'âme, si diverses, et si rarement réunies dans un même être, se peignaient dans le vaste front, dans le sourire maternel et dans le profond regard de l'inconnue" - c'est ainsi du moins qu'elle apparaît aux yeux de Consuelo (t. III, p. 322).

On retrouve ainsi, dans presque tous les portraits, la beauté "obligatoire" qui perce au moins dans un regard franc, un sourire, "une petite ligne, un léger pli, un rien qui constitue la dissemblance" entre un scélérat et un honnête homme. Mais, selon Lavater et George Sand, "ce rien est tout!"²⁰ D'où l'importance, dans ces romans, de ces bons observateurs qui savent saisir ce rien et en tirer la conclusion nécessaire. Les visages trompeurs ne trompent que celui qui ne sait pas voir. Mile Agathe, la vieille tante de Juliette, dans *Leone Leoni*, aperçoit plus d'une chose inquiétante dans la figure "belle et noble" de Leone qui éblouit pourtant toute une ville. Ce sont de petits signes imperceptibles ou incompréhensibles pour les autres, tel un regard moqueur, qui lui font pressentir la vérité²¹. Le même mécanisme fonctionne aussi en sens inverse: le regard bienveillant d'un bon observateur finit toujours par discerner quelque indice prometteur chez une personne par ailleurs sans caractère, problématique ou parfois même repoussante. Ainsi, la voix nette et accentuée de Fernande - "indices indubitables" de la "franchise et de l'honnêteté" - impressionne assez pour que Jacques puisse apercevoir que, si le front de la jeune fille n'est pas très

19. Le vieux Mauprat, Patience (*Mauprat*); le père Alexis (*Spiridion*); le précepteur de Gabriel (*Gabriel*); le père Huguenin (*Le Compagnon du Tour de France*); le marquis de Boisguilbault (*Le Pêché de Monsieur Antoine*); Pier-Angelo (*Le Piccinino*); le grand bûcheux (*Les Maitres sonneurs*); M. de Turdy (*Mademoiselle La Quintinie*); M. Sylvestre.

20. *Histoire de ma vie*, t. I, pp. 622-623; la même pensée lavaterienne est évoquée dans la *Lettre à Franz Liszt*, p. 212.

21. Un autre exemple: le portrait particulièrement bien réussi de La Zinovèse dans *Tamaris* (p. 68 et 138). Ici les indices inquiétants et révélateurs d'une physionomie par ailleurs belle et propre - signes pourtant très valorisants chez Sand -, sont une très petite pupille noire, des sourcils qui presque se joignent et, surtout, la sécheresse dédaigneuse du sourire.

élevé - indice négatif -, il est en revanche, "purement dessiné", marque peut-être d'une certaine intelligence, même si cette intelligence est "plutôt docile que saisissante, plutôt capable de mémoire que d'observation"²².

George Sand s'est donc employée 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 principe négatifs (un front bas, une main large, une bouche trop grande ou un menton trop court) 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, le 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.

3. La structure générale du portrait

Le corps

Les constantes du portrait sandien sont les mêmes qui gouvernent l'observation chez Lavater dans l'étude des rapports du physique et du moral. Si le portrait est focalisé sur le visage, c'est que celui-ci est "le représentant et le sommaire" des trois "divisions" de l'homme²³. Dans les descriptions, on trouve assez souvent des remarques sur l'impression globale de la figure, accompagnées ou non de commentaires, mais connotant toujours quelque valeur morale ou suggérant l'importance de quelque circonstance ou événement du passé ayant éventuellement laissé des traces dans la physionomie du personnage. Une physionomie insignifiante, ridicule, rude ou tourmentée, un "air farouche", la froideur, la sensualité ou quelque chose d'anormal dans l'expression du visage sont peu valorisants, ils peuvent même signaler un certain déséquilibre ou quelque tare de la personnalité²⁴. Une figure *charmante, noble, sereine,*

22. Jacques, pp. 34-35. D'autres exemples: le portrait de Frédéric II dans *Consuelo* (II, p. 236) qui a par exemple un nez "long, lourd et sans noblesse", mais un "front ferme, intelligent et méditatif" et surtout un regard qui le transforme comme "les rayons du soleil"... L'exemple de Frédéric II figure aussi chez Lavater, pour illustrer la présence des signes de grandeur sur un visage plutôt laid. Voir également Mlle Vallier dans *Monsieur Sylvestre* (p. 102); Laravinière et Paul Arsène dans *Horace* (pp. 70 et 48). Le cas de *Consuelo* est bien connu et analysé. Présentée au début comme un "petit singe", une "noire et maigre sauterelle", voire "affreuse" (I, pp. 42, 51, 79), elle sera capable, sous l'influence de la foi et de l'art, de miraculeuses transformations pour devenir incontestablement belle. Cette métamorphose ne prend bien sûr son plein sens que dans le système des signes et des fonctions qui constitue la très riche figure de l'héroïne. George Sand a probablement voulu créer en *Consuelo* une de ces "organisations perfectionnées", exquises et sensibles, possédant des "facultés presque divinatoires" dont elle sembla voir l'incarnation dans Liszt. Cf. *Lettre à Franz Liszt*, pp. 222-223.

23. Vie intellectuelle, morale et animale; cf. Lavater, t. I, p. 19.

24. Delmare (*Indiana*), Louise (*Valentine*), Astolphe (*Gabriel*), Raoul, Joséphine (*Le Compagnon du Tour de France*), Cardonnet, Galuchet (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), la belle-mère de Laure (*Adriani*), Félicie (*Le Dernier amour*), Costejoux (*Nanon*). Joset, l'artiste "maudit" des *Maîtres sonneurs* a "le malheur écrit sur la figure" (p. 91).

décidée, agréable ou distinguée, épanouie, souriante, pure et surtout ouverte; une physionomie douce, sérieuse, sans défaut; des traits bien dessinés, le charme, la sympathie ou un air de bonté ou de modestie sont au contraire autant d'indices qui annoncent, même si la beauté proprement dite lui fait défaut, un personnage positif ou du moins susceptible d'évoluer²⁵.

Dans ce système, cependant, les vrais signes révélateurs sont certaines particularités du visage, celles du front en particulier, siège conventionnel de l'intelligence, "porte de l'âme" et "temple de la pudeur". Les personnages au front large, grand, élevé, pur ou serein sont légion dans les romans, ayant tour à tour une intelligence active ou passive, de la finesse, du bon sens ou de l'enthousiasme²⁶. Si des personnages, par ailleurs très différents, sont dotés de ce même signe valorisant, c'est que celui-ci ne joue pas un rôle exclusif dans l'évaluation des figures romanesques. D'autres indices ou fonctions peuvent neutraliser ou mettre en cause, surtout moralement, la valeur suggérée par ce signe de l'intelligence. C'est le cas par exemple de Moréali et du père Orio dans *Mademoiselle La Quintinie*, celui d'Astolphe dans *Gabriel* ou de Césarine Dietrich dans le roman du même titre.

Un front étroit et bas, du moins en principe, est l'indice d'une intelligence bornée, comme chez Bricolin, ce "paysan parvenu", dans *Le Meunier d'Angibault*. Il peut cependant dévaloriser un personnage sans mettre pour autant en question son intelligence, comme chez Rebecca Nuñez dans *Monsieur Sylvestre*²⁷. Un front bas peut être aussi une notation tout simplement réaliste, comme chez Jeanne dans le roman du même titre, et en parfaite harmonie avec la façon dont le personnage a été conçu. Il est par ailleurs bien évident que dans ce cas-là, il ne s'agit pas de dévalorisation, bien au contraire: le front de Jeanne est "un

25. Olivier (*Metella*), la princesse Quintilia (*Le Secrétaire intime*), Pierre Huguenin (*Le Compagnon du Tour de France*), Cosuelo, Albert, la princesse de Culmbach (*Consuelo*), Lémor, le Grand Louis (*Le Meunier d'Angibault*), M. Antoine (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), Le marquis de la Serra, Fra-Angelo (*Le Piccinino*), Dutertre (*Mont-Revêche*), Thérance (*Les Maîtres sonneurs*), Costance (*Costance Verrier*), Tonine (*La Ville Noire*), Valvèdre (*Valvèdre*), M. Sylvestre (*Monsieur Sylvestre*), M. Owen (*Jean de la Roche*), Emilien (*Nanon*), Philippe (*Marianne Chevreuse*). Quant à la distinction, c'est, comme il est dit, dans *Horace*, à propos du protagoniste, une qualité qui s'acquiert: "Sa figure était très noble, grâce à la pureté des lignes; et pourtant elle n'était pas distinguée, ce qui est bien différent. La noblesse est l'ouvrage de la nature, la distinction est celui de l'art; l'une est née avec nous, l'autre s'acquiert" (p. 32).

26. A titre d'exemple seulement: Bénédicte (*Valentine*), Jacques et Sylvia (*Jacques*), Alezia (*La dernière Aldini*), Gabriel (*Gabriel*), Consuelo, Albert (*Consuelo*), le Grand Louis (*Le Meunier d'Angibault*), Love (*Jean de la Roche*), Adélaïde et Valvèdre (*Valvèdre*), le docteur Faure (*Francia*). Voir à ce propos Lavater, t. III, p. 237. Dans le cas de Lélia, le plus important élément du portrait est justement le front, signe de son intellectualité. Comme le fait remarquer Béatrice Didier, tout le visage est extrêmement schématisé: des éléments comme le nez, les oreilles, tout ce qui pourrait y introduire une "note réaliste", sont pratiquement absents. Cf. *Le Corps féminin dans Lélia*, in *Lélia*, t. II, p. 199.

27. Ce type de front est ici un attribut du "type israélite prononcé". Quand on sait ce que Sand pensait des Juifs, il est difficile de ne pas voir dans le signalement d'une telle particularité physique un signe nettement dépréciatif. A noter cependant que, dans le même roman, Gédéon Nuñez est doté d'une belle et intelligente figure. Un autre emploi, moins dépréciatif, du front bas se rencontre chez Claudie, la jeune paysanne de *Jeanne*.

peu bas comme celui des statues antiques²⁸.

La forme et le volume de la tête ne sont pas souvent marqués, mais il arrive par exemple, que l'écrivain insiste sur sa petitesse qui est, du moins en principe, un indice de faiblesse et d'ineptie, mais qui peut passer cependant, avec des mains et des pieds également petits, pour un signe de distinction qui évoque un type de beauté antique, tout particulièrement chez des personnages issus du peuple, dont il s'agit de rehausser la figure de toutes les manières possibles. C'est le cas de Léo, dans *La dernière Aldini*, et, surtout, de Pierre Huguenin, dont la tête 'n'eût pas été indigne du ciseau de Michel-Ange' (*Le Compagnon du Tour de France*, p. 47).

D'autres parties du visage sont encore très souvent mentionnées comme indices de qualités morales. Le plus fréquemment peut-être la bouche, miroir chez Lavater de la vie "animale" qui, en série "positive", doit être fraîche, parfaite ou saine²⁹. La série "négative" est cependant plus nombreuse et plus variée: bouches trop grandes, peu distinguées, sensuelles, lèvres épaisses, saillantes ou trop retroussées, autant de signes de sensualité, de vulgarité, sinon tout simplement les traces de quelque hérédité malheureuse, comme chez Mlle Vallier dans *Monsieur Sylvestre*³⁰. Moins important est le rôle du nez, des oreilles, du menton dont la disproportion peut néanmoins être significative, comme par exemple un menton trop long ou trop court, une mâchoire large et carrée³¹. Quant aux dents, elles doivent être petites, blanches et bien rangées, ou même "éblouissantes" et "superbes"³². Cette particularité est un indice en lui-même positif, mais mêlée à d'autres signes plus problématiques, elle perd sa fonction valorisante, comme dans le portrait de la comtesse Hoditz, dont les dents blanches et bien rangées sont accompagnées d'un nez long, couleur de betterave, et de "sourcils en postiche" (*Consuelo*, t. II, p. 198), indices d'autant plus significatifs, qu'ils constituent un contraste brutal, comme pour dénoncer la noirceur de son âme³³.

Dans la description du visage, une place privilégiée revient à l'oeil et au regard qui sont, dans l'esprit lavaterien, "le centre et le sommaire de tout". Dans ce très riche corpus, on ne relèvera ici que les cas les plus typiques et les plus fréquents. Les caractères exceptionnels, forts et autonomes se signalent par de grands yeux, de préférence noirs et bien fendus, vifs, sereins, pleins de feu, de

28. P. 23. A distinguer de celui de la jeune paysanne Claudie dans ce même roman, où le trait est en revanche plutôt dépréciatif.

29. Consuelo, Jacques dans la *Tour de Percemont*, Paul dans *Césarine Dietrich*. La bouche trop douce d'Abel dans *Malgrétout*, signale la faiblesse de son caractère.

30. Bricolin (*Le Meunier d'Angibault*), Sofia Mozelli (*Constance Verrier*), La Florade, Nama (*Tamaris*), Rebecca Nuñez (*Monsieur Sylvestre*), le prince Mourazkine (*Francia*).

31. Jeanne (*Jeanne*), Mlle Vallier (*Monsieur Sylvestre*), La Florade (*Tamaris*).

32. Jeanne (*Jeanne*), le Grand Louis (*Le Meunier d'Angibault*), Jules Thierry (*Mont-Revêche*), Love (*Jean de la Roche*), La Florade (*Tamaris*), Cécile Merquem (*Mademoiselle Merquem*).

33. "Sourcils en postiche": on peut rappeler à ce propos que l'artifice ne trouve jamais de grâce aux yeux de Sand. Voir aussi, entre autres, la figure de la comtesse de Chailly dans *Horace*.

mystère, ou par un regard ferme, profond, doux, franc et intelligent³⁴. Les yeux clairs, surtout bleus et mélancoliques, sont le propre des âmes sensibles et bonnes, comme Ralph, Amédée, Joset, Thérance ou Caroline, tandis que des yeux "questionneurs", "curieux" ou "étonnés" annoncent une candeur extrême, comme chez Fernande ou Abel³⁵. Les personnages hypocrites, méchants, cruels ou grossiers, ont un regard de faucon, froid, dur, terrible, fixe, insolent ou oblique³⁶. Là encore, bien sûr, les éléments des deux séries peuvent se combiner, pour marquer surtout un état de tristesse et/ou de malheur, ou quelque imperfection morale³⁷.

A côté du regard, c'est le sourire qui donne de la vie au visage et qui est capable parfois de le transformer complètement, pour révéler la vraie nature du personnage, comme dans le cas de la marquise de Villemer. Le sourire "obligatoire" est fin, doux, splendide, plein de charme ou de bonté³⁸. Tout écart par rapport à ce standard désigne un cas problématique, comme le sourire triste du héros éponyme de *Jacques* ou le sourire "moitié tendre, moitié amer" de Juliette dans *Narcisse* (p. 187). Un ricanement grossier ou un éclat de rire brutal se passe de commentaire³⁹. Le rire, le rire franc et large, a cependant un statut particulier: seuls les personnages parfaitement épanouis, sereins et équilibrés en ont le privilège, comme Albert dans sa période de bonheur, Lucie La Quintinie ou Monsieur Sylvestre.

Quant à 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 malades, fines et trop sensibles comme celles des artistes⁴⁰. A l'autre bout de l'axe, on trouve le rouge, le cramoisi, le violâtre - signes essentiellement de vulgarité ou, parfois,

34. Carlos (*La Fille d'Albano*), Fiamma (*Simon*), Edmée (*Mauprat*), Consuelo, Albert, Porpora (*Consuelo*), Lucrezia (*Lucrezia Floriani*), Fra-Angelo (*Le Piccinino*), Celio (*Le Château des Désertes*), Valreg et La Daniella (*La Daniella*), Love (*Jean de la Roche*), Villemer (*Le Marquis de Villemer*), Adélaïde et Valvèdre (*Valvèdre*), Lucie (*Mademoiselle La Quintinie*), M. Sylvestre (*Monsieur Sylvestre*), Paul (*Césarine Dietrich*), Emilien (*Nanon*), Emilie, Jacques (*La Tour de Percemont*). Sur le regard, voir Lavater, *op. cit.*, t. I, p. 19.

35. Respectivement dans *Indiana*, *Mont-Revêche*, *Les Maîtres sonneurs*, *Le Marquis de Villemer*, *Jacques*, *Malgrétout*.

36. Trenck le Pandour (*Consuelo*), Jean Mauprat (*Mauprat*), l'abbé Cignola (*La dernière Aldini*), le cardinal de Palmarosa (*Le Piccinino*), Olaus Waldemosa, Guido (*L'Homme de neige*), Delmare (*Indiana*), la comtesse de Raimbault, Lansac (*Valentine*), Onorio (*Mademoiselle La Quintinie*), Rémonville (*Malgrétout*).

37. Cora (*Cora*), Albany (*Narcisse*), Alida (*Valvèdre*), Moréali (*Mademoiselle La Quintinie*).

38. Albert (*Consuelo*), M. Antoine (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), Olympe (*Mont-Revêche*), Valvèdre, Adélaïde (*Valvèdre*), Laura (*Laura*), Célie Merquem (*Mademoiselle Merquem*), Jeanne (*Ma soeur Jeanne*), Emilie (*La Tour de Percemont*), etc. L'incapacité de sourire est bien sûr un signe négatif comme chez Pauline dans la nouvelle du même titre ou chez Lady Hosborn dans *Malgrétout*.

39. Le frère Côme (*Gabriel*), Isidor (*Le Compagnon du Tour de France*).

40. Aldo le Rimeur (*Aldo le Rimeur*), Albert (*Consuelo*), Lucrezia (*Lucrezia Floriani*), La Daniella (*La Daniella*). Si la pâleur apparaît "livide" ou "effrayante", elle signale la mort comme chez Lélia, Joset (*Les Maîtres sonneurs*) ou Olympe (*Mont-Revêche*).

dans un registre plus innocent, celui d'intempérance⁴¹. 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 entente avec la nature⁴².

La couleur et surtout la qualité des cheveux sont mises en relief presque autant que le regard. Une belle chevelure épaisse, abondante, touffue est aussi la manifestation d'une qualité intérieure. Si tant de personnages ont des cheveux "naturellement ondes" ou "crêpelés", c'est que, comme on lit dans *Mademoiselle Merquem*, la "souplesse soyeuse des cheveux" est le signe de la douceur des instincts, comme leur "enroulement naturel" est celui de "l'abondance des idées" (pp. 93-94). Les deux couleurs principales sont le blond et le noir, partagées en proportion presque égale par les plus importants des personnages (respectivement 38 et 45 cas relevés). Si la blondeur - signe à la fois conventionnel et emblématique d'une certaine noblesse - caractérise bien des personnages, elle ne semble pas être la couleur préférée et la plus valorisante de la romancière. Les blond(e)s se recrutent surtout dans la catégorie de jeunes filles sages et dans celle de jeunes bourgeois non moins sages, trop parfaits et pleins de mérites, mais sans grandeur exceptionnelle. Comme on lit dans *Le Meunier d'Angibault*, le blond c'est une "couleur trop vantée et qui éteint presque toujours la physionomie, parce qu'elle est souvent l'indice d'une organisation sans puissance" (chap. 19, p. 196). Quand la romancière veut singulariser ses personnages blonds, par ailleurs assez souvent insipides, doucereux et trop schématiques, elle cherche à nuancer au moins leur blondeur: Marcelle est "d'un blond vif, chaud et doré", Henri Obernay a des cheveux "d'un reflet rougeâtre", ceux de Lélío sont de couleur d'ambre, Mlle Merquem a une "chevelure touffue d'or", Mlle Vallier est d'un blond cendré, Jacques d'un blond argenté⁴³.

Les "élus", représentants, dans la sphère positive aussi bien que négative, de quelque indiscutable grandeur - quelle que soit leur appartenance sociologique - bénéficient de cheveux noirs, couleur de George Sand elle-même... Le noir est un signe en lui-même valorisant et singularisant: les épithètes ou d'autres

41. Nasius (*Laura*), Trenck le Pandour (*Consuelo*), Jacques (*La Tour de Percemont*), Isidor (*Le Compagnon du Tour de France*). Le jaune, en général signe de vieillesse ou de maladie, peut signaler un personnage avide d'argent, comme Moserwald dans *Valvèdre* qui est "jaune et luisant comme l'or" (p. 27).

42. Monsieur Antoine (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), Stéphen (*La Filleule*), Cécile (*Mademoiselle Merquem*), Marianne (*Marianne Chevreuse*), Lavinia (*Lavinia*), Sylvia (*Jacques*), Cosuelo, etc. Sur le physique des savants, voir Anna Szabó: *La figure du savant dans les romans de George Sand*, Studia Romanica, 1986, pp. 105-112.

43. Respectivement dans *Le Meunier d'Angibault*, *Valvèdre*, *La dernière Aldini*, *Mademoiselle Merquem*, *Monsieur Sylvestre*, *La Tour de Percemont*. D'autres blonds typiques: Valentine (*Valentine*), Sarah (*Metella*), Fernande (*Jacques*), Jacques (*Isidora*), Gilberte (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), Stella (*Le Château des Désertes*), Flavien, Evelyne (*Mont-Revêche*), Tonine (*La Ville Noire*), Caroline (*Le Marquis de Villemer*). C'est dans cette catégorie d'ailleurs qu'on trouve le plus de personnages négatifs ou problématiques: mondains, courtisanes, parvenues, êtres trop faibles ou maladiés: Pulchérie (*Lélia*), Ettore (*La dernière Aldini*), la Clorinda, Anzoletto, Amélie (*Consuelo*), Karol (*Lucrezia Floriani*), Juliette (*Narcisse*), Jeanne (*Monsieur Sylvestre*).

compléments sont rares et tout à fait hyperboliques ou conventionnels, comme "magnifique", "merveilleux" ou "abondant" qui ne précisent pratiquement en rien la couleur. Le cas cependant de la princesse Quintilia dans *Le Secrétaire intime* mérite d'être mentionné, tant sa chevelure "magnifique" est mise en relief: "...il n'en existait peut-être pas plus belle en Europe. Elle était d'un noir de corbeau, lisse, égale, si luisante sur les tempes qu'on en eût pris le double bandeau pour un satin brillant; si longue et si épaisse qu'elle tombait jusqu'à terre et couvrait toute la taille comme un manteau" (p. 19). Parmi les personnages aux cheveux noirs, on trouve surtout des artisans, des artistes, des savants, des prophètes de toutes sortes, des passionnés, des mentors, des personnages souverains ou capables d'évolution⁴⁴.

Les personnages aux cheveux bruns ou châains sont plus proches des personnages aux cheveux noirs, bien que la catégorie soit plus neutre, car, à côté des personnages aussi positifs que le baron Trenck dans *Consuelo*, le meunier d'Angibault, Constance Verrier, Impéria dans *Pierre qui roule* ou Lucie La Quintinie, il en figure aussi d'autres, plus problématiques comme Cora, Pauline ou Nathalie Dutertre dans *Mont-Revêche* ou encore Félicie dans *Le Dernier amour*. Les cheveux gris ne signalent que l'âge, tandis que les cheveux blancs semblent être valorisants (Metella, le vieux Mauprat, Salcède dans *Les deux Frères*), tout comme la calvitie, l'apanage des sages comme Patience dans *Mauprat*, le père Alexis dans *Spiridion* ou Monsieur Sylvestre.

Le langage, le timbre de la voix, son articulation, sa douceur ou sa rudesse, ses inflexions; la volubilité, la facilité ou l'embaras de s'exprimer sont encore des indices significatifs, toujours dans l'esprit de Lavater. Quand on sait l'importance de l'acte verbal 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 du personnage⁴⁵. Tout ceci étant en rapport étroit avec la question du savoir à laquelle on reviendra encore, on se contente ici de quelques remarques succinctes sur la voix et la manière de parler. Un son de voix harmonieux, une voix fraîche, belle, douce ou forte, la franchise de l'accent, une belle prononciation, l'élégance de l'ex-

44. Artisans, artistes, savants: Laurence, Carlos (*La Fille d'Albano*), Geneviève (*André*), Laurence (*Pauline*), Horace (*Horace*), Consuelo (*Consuelo*), Teverino (*Teverino*), Celio, Cécilia (*Le Château des Désertes*), le père Alexis (*Spiridion*), Jules, Olympe (*Mont-Revêche*), Valreg (*La Daniella*), Valvèdre (*Valvèdre*), Christian Waldo (*L'Homme de neige*), Albany (*Narcisse*), Pierre (*Pierre qui roule*), Abel (*Malgrétout*), Monsieur Sylvestre (*Le Dernier amour*); autres personnages: Lavinia (*Lavinia*), Saint-Julien (*Le Secrétaire intime*), Jacques, Sylvia (*Jacques*), Edmée (*Mauprat*), Yseult, Pierre (*Le Compagnon du Tour de France*), Henri Lémor (*Le Meunier d'Angibault*), Isidora (*Isidora*), Emile Cardonnet (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), la princesse de Palmarosa, Fra-Angelo (*Le Piccinino*), Fadette (*La Petite Fadette*), Thérèse (*Les Maîtres sonneurs*), Malcolm (*Flavie*), Francis, Alida (*Valvèdre*), le docteur Faure (*Francia*), Moréali (*Mademoiselle La Quintinie*), La Zinovèse (*Tamaris*). C'est à propos de la figure de Lélia que Béatrice Didier souligne une fonction particulière du noir dans ce cas précis, laquelle renverse même le cliché romantique: il s'y agit d'un "ange noir", il est vrai que "symbole de la fatalité, du malheur et du génie". (*Le corps féminin dans Lélia, ibid.*, p. 198.)

45. *Texte et idéologie*, p. 25.

pression ou l'éloquence naturelle, la parole brève et assurée sont autant de signes pour suggérer non seulement des qualités morales et intellectuelles, mais, très souvent, le niveau culturel même du personnage⁴⁶. Le parler lent et monotone, la parole trop rapide, un ton cafard, la voix haute ou tonnante sont les indices des personnages peu intelligents, méchants ou grossiers comme Raoul ou Isidor⁴⁷.

La taille, la constitution et l'allure des personnages négatifs sont moins fréquemment signalées que celles des personnages valorisés. Les méchants, les bourgeois bornés ou présentés comme tels, ont toujours un défaut d'harmonie corporelle: ils sont gros, gras, chargés d'embonpoint ou de pesante carrure⁴⁸. Quant aux personnages prometteurs, leurs kilos superflus disparaissent à mesure que s'affirment leurs traits positifs, comme dans le cas de Narcisse. L'embonpoint de Porpora est le signe d'un train de vie trop marqué par la quantité de vin bue... Des attributs par ailleurs positifs, comme une taille robuste ou la force physique, apparaissent parfois chez des personnages qui ne le sont guère, mais alors ces indices n'ont plus qu'une valeur simplement mimétique, comme chez Pierre Blutty dans *Valentine* ou chez la Corilla dans *Consuelo*.

La taille des personnages valorisés est presque toujours bien proportionnée, le plus souvent moyenne ou petite, exprimant la "force solide et tranquille" de leur âme⁴⁹. La taille haute, parmi les personnages féminins, ne revient qu'aux femmes exceptionnelles, ayant une forte personnalité souveraine comme Lélia, la princesse Quintilia, Edmée, Constance Verrier, Tonine, Lucie La Quintinie ou Célié Merquem. Les autres sont plutôt petites, gracieuses et frêles. Les personnages positifs, à quelques exceptions près, sont idéalisés dans leur corps aussi, celui-ci reflétant avant tout l'harmonie, la force, la santé et la beauté à la fois extérieure et intérieure. On n'en mentionnera ici que quelques indices: larges épaules, taille robuste (les figures féminines peuvent également en bénéficier), force herculéenne, poitrine bombée, membres d'athlètes, ceinture fine, cou de taureau, jambes fortes. Les meilleurs sont conscients de l'importance de la culture physique même: ainsi Consuelo qui fait des exercices dans la prison pour conserver sa force, ou Emilien dans *Nanon*, qui s'entraîne pour devenir plus fort. L'allure, les mouvements de ces personnages ne font que compléter l'harmonie de leur corps: lestes, souples et adroits, ils ont dans leurs mouvements de l'aisance, de la grâce, de l'élégance; bien plantés sur leurs jambes, leur marche est légère et sûre. Ils savent nager, sont bon marcheurs et habiles en exercices comme Lavinia, Edmée, Consuelo, Albert, Le Piccinino, la

46. Jacques (*Jacques*), Pierre Huguenin (*Le Compagnon du Tour de France*), Consuelo, Albert (*Consuelo*), Jeanne (*Jeanne*), Teverino (*Teverino*), Jean Jappeloup (*Le Pêché de Monsieur Antoine*), Dutertre (*Mont-Revêche*), Stéphen (*La Filleule*), Love (*Jean de la Roche*), Tonine (*La Ville Noire*), Valvèdre, Obernay (*Valvèdre*), Honoré Lemontier, Lucie (*Mademoiselle La Quintinie*).

47. *Le Compagnon du Tour de France*; voir encore le frère Côme (*Gabriel*), Bricolin (*Le Meunier d'Angibault*).

48. Isidor (*Le Compagnon du Tour de France*), Moserwald (*Valvèdre*), Galuchet (*Le Pêché de Monsieur Antoine*).

49. Lavater, t. III, p. 119.

petite Fadette, Valvèdre, M. Sylvestre ou encore Salcède dans *Flamarande*, Flavien et Evelyne dans *Mont-Revêche*. La faiblesse corporelle ou une santé délicate n'est pas forcément un indice absolument dépréciatif, mais plutôt le corollaire d'une nature d'artiste, trop sensible, vulnérable, bref problématique, comme dans le cas de Karol (*Lucrezia Floriani*), Joset (*Les Maîtres sonneurs*) ou Simon dans le roman qui porte son nom.

Les mains sont très souvent signalées. Comme dit Lavater, "autant de mains que de physionomies"⁵⁰. L'aspect standard, c'est la main blanche, petite et "bien modelée". Les mains larges et durcies signalent tantôt le travail physique comme chez M. Antoine ou chez cet ouvrier de *Francia*, qui s'appelle également Antoine (Pierre Huguenin cependant, pourtant menuisier, a des mains petites...), tantôt un aspect problématique ou, plus rarement, la complexité du caractère. C'est le cas par exemple d'Astolphe, dans *Gabriel*, et celui de Jacques dans *Isidora* où une intrusion d'auteur explique ainsi la signification de cette particularité: "sa main énorme, forte comme celle d'un athlète, et cependant blanche et modelée comme un beau marbre, eût été d'une haute signification pour Lavater [...]; son organisation douce et puissante, stoïque et tendre, était résumée tout entière dans cet indice physiologique" (pp. 80-81). Les mains sont parfois très vivantes et expriment des sentiments qu'on veut cacher, ainsi les "tremblements convulsifs" des mains de Leone Leoni dans un moment difficile (p. 215) ou dans *Lélia*, où les mains révèlent l'essence même des personnages: celles de Lélia sont "glacées", celles de Pulchérie "chaudes". Si, par ailleurs, les gestes sont moins soulignés chez George Sand que chez Balzac, c'est que ses romans à elle montrent un univers franc et ouvert, donc idéalisé où la dissimulation n'a guère de place.

Manières et habitudes vestimentaires

Ces éléments conjugués du portrait qui révèlent tour à tour les divers aspects - physique, moraux, sociaux - de la nature du personnage, se surdéterminent bien sûr et non seulement entre eux, mais encore par les habitudes vestimentaires, celles-ci étant une seconde nature de l'homme. 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 Sand, l'un des axes oppositionnels 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. Les manières, cet ensemble de manifestations habituelles en société, répartissent les personnages au moins en deux groupes distincts: d'un côté ceux dont les manières sont excellentes,

50. T. III, p. 342.

naturelles, simples, ouvertes, franches ou modestes; de l'autre les personnages hautains, orgueilleux, impertinents, ou même grossiers, les mondains et les coquettes. Parmi ces derniers, on peut rappeler ici la mère de Fernande (*Jacques*), la duchesse d'Evreux (*Constance Verrier*), Léonie (*Le Marquis de Villemer*), Rémonville (*Malgrétout*). Dans cette catégorie, il s'agit, en général, d'aristocrates débauchés, de femmes oisives et de parvenues. Des manières brusques, nerveuses ou gauches ne signalent que le déséquilibre de la personnalité; ainsi chez Alida (*Valvèdre*), Stéphen (*Mademoiselle Merquem*) ou Nouvelle (*Malgrétout*). A titre de curiosité, rappelons que de toutes les fonctions physiques, seule la façon de manger est très sporadiquement signalée chez George Sand, ce trait étant par ailleurs aussi rare chez elle que, d'une manière générale, dans le roman d'avant Zola: le robuste appétit d'Alézia, sa façon de manger "surnaturelle" met en relief le naturel, la franchise de la jeune fille, son mépris des convenances et de la pruderie (*La dernière Aldini*); tandis que le même appétit robuste, dans un autre réseau de signes, signale la vulgarité et l'avidité d'une parvenue, la comtesse de Nives dans *La Tour de Percemont*.

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: Lavinia en toilette simple mais d'un goût exquis; Laurence dont la supériorité s'affirme aussi par sa toilette "extrêmement simple et élégante", différente en tout de celle des provinciales (*Pauline*). Dans ce domaine du moins, les héroïnes sandiennes semblent refuser le rôle de femme-objet et ses accessoires: toilettes luxueuses, bijoux. Même en tenue de mariée, Laurence apparaît "sans diamants ni dentelles" (*La Fille d'Albano*). Les habits de Lélia, conformément à tout ce qu'elle représente, sont stricts et d'une sévérité toute puritaine; Yseult, dans *Le Compagnon du Tour de France*, méprise la séduction: ses robes sont "sombres et sans aucun ornement"; Consuelo à son tour ne se sent vraiment elle-même que dans la "petite robe de soie noire". Chez les personnages populaires qui jouent un rôle important et positif, c'est la propreté qui est signe de distinction: symbole aussi du refus de la déchéance et de la misère morale⁵¹.

Le luxe, la parure sont l'indice des mondains, des coquettes ou de jeunes filles, victimes de leur éducation⁵². Le caractère exclusivement passionnel de l'amour du Corinthien et de Joséphine, dans *Le Compagnon du Tour de France*, se signale aussi par un "costume de carnaval": pour exciter davantage Amaury, Joséphine prend, pour une folle nuit, un "costume de bal du siècle dernier" (p. 342). C'est ici qu'il y a lieu de rappeler un autre exemple dont la ressemblance avec celui de Joséphine n'est qu'apparente. L'héroïne du *Secrétaire intime*, la princesse Quintilia mène une double vie et, en passant de l'une à l'autre, elle change aussi de costume. Le jour, en femme émancipée et savante, elle travaille

51. On voit apparaître cet indice chez Pierre Huguenin, Tonine ou Nanon. Une note plus réaliste dans *La Ville Noire*: Lise Gaucher, une jeune femme d'ouvrier, usée avant l'âge, y apparaît "souvent malpropre et déguenillée".

52. La mère de Juliette (*Leone Leoni*), la duchesse de Florès (*La Filleule*), Flavie (*Flavie*), Louise (*Nanon*).

habillée en simple robe noire; la nuit, pour rejoindre son mari (secrètement épousé et aimé), elle revêt une "folle et magnifique parure"⁵³.

Dans le domaine vestimentaire, les parvenus et les bourgeois ridicules d'avant 1850 sont les plus mal traités. S'ils ont le pouvoir, il leur manque encore le savoir et surtout le goût - tout ce que les bourgeois de la dernière période posséderont déjà. L'un des meilleurs exemples, c'est celui d'Athénaïs, la riche paysanne vaniteuse (capable cependant d'évolution, car très jeune) qu'un premier portrait montre en une toilette luxueuse, extravagante et de mauvais goût. Quant à sa mère, habillée pour une fête champêtre, elle est franchement ridicule: "Le satin et la dentelle faisaient admirablement ressortir son teint cuivré par le soleil, ses traits prononcés et sa démarche roturière"⁵⁴. S'il y a un personnage pour qui la romancière n'éprouve aucune indulgence, c'est bien 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, 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 [...], 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", "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 gênant et disparate inspire alors la pitié plus que les haillons du pauvre; on sent que vous êtes déplacé au grand air et que votre livrée vous écrase" (t. II, pp. 7-8 et 9). 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"⁵⁵.

Il y a une catégorie de personnages, socialement hétérogène et particulièrement valorisée par George Sand, celle des savants, dont la manière de s'habiller à la fois simple et pratique est en parfait accord avec leur nature, comme avec la fonction qu'ils remplissent dans les romans. L'unique habit noir de Théophile (*Horace*), les gros souliers de Stéphen (*La Filleule*), les bottes d'Emilius (*Flavie*), l'habit grossier de Salcède et son chapeau "tout déformé par la pluie" (*Flamarande*), ou le costume montagnard de Valvèdre sont autant de signes d'un goût simple, approprié à une vie laborieuse et du peu d'intérêt qu'ils accordent au monde des salons où ils "s'étouffent" (*Flamarande*, p. 48).

53. Quant aux figures masculines, c'est pareil: le goût du luxe est le propre des séducteurs ou de jeunes ambitieux comme Montgenays (*Pauline*), Leone Leoni, Horace, Sir Lionel (*Lavinia*).

54. *Valentine*, p. 38. Voir encore Isidor dans *Le Compagnon du Tour de France* (surtout p. 79) ou la figure de Bricolin dans *Le Meunier d'Angibault* dont le "costume mixte entre le paysan et le monsieur" signale sa position de paysan embourgeoisé.

55. *Salon de 1846, De l'héroïsme de la vie moderne*, in *Oeuvres*, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 678.

Les vêtements, rarement décrits dans le détail, sont signalés de façon plutôt sommaire, sauf quelques cas où une description plus précise sert à mettre particulièrement en valeur un personnage et/ou celui qui le regarde. Si, par exemple, le premier portrait d'Edmée, dans *Mauprat*, est plus détaillé que d'habitude, c'est pour traduire l'émerveillement de Bernard, un garçon sauvage et abruti, devant une parure pour lui "fantastique", c'est-à-dire devant la civilisation dont il n'avait jusqu'alors aucune idée (pp. 79-80).

Si le vêtement enveloppe et cache surtout le corps, il n'en laisse pas moins deviner la forme, que la vraisemblance même suggère, mais que la pudeur empêche de montrer. Dans *André*, Geneviève est présentée dans une robe "ample et flottante", mais qui "dessinait une ceinture dont une fille de dix ans eût été jalouse, et à travers la percale fine et blanche on devinait des épaules et des bras couleur de rose" (p. 60). L'étroit corsage d'Henriette, dans le même roman, met en valeur les "riches contours d'une taille superbe"⁵⁶.

Un seul portrait "osé" - mais ô combien pudique! - montre Consuelo dans sa loge, demi-nue, face à la Corilla, celle-ci brûlant du désir de découvrir quelque imperfection chez sa rivale: "Mais Consuelo n'avait pas de corset. Sa ceinture, déliée comme un roseau, et ses formes chastes et nobles, n'empruntaient pas les secours de l'art" (*Consuelo*, t. II, p. 291).

4. Le milieu

Reste à savoir quelle place une romancière, contemporaine de Stendhal et de Balzac, attribue au milieu dans la présentation de ses 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. Pour cette peinture du milieu, on appréciera, par exemple, dans *Le Pêché de Monsieur Antoine*, la description par ailleurs tout à fait balzacienne du manoir de Châteaubrun (t. I, pp. 17-20) où le lecteur est introduit par Emile, un étranger fraîchement arrivé dans le pays. Dès qu'il aperçoit le manoir, ses "masses d'architectures ruinées", qui donne l'"aspect du chaos", il peut se faire une idée de la condition précaire de ses habitants. Après avoir traversé "plusieurs vastes salles obscures, ouvertes à tous les vents", il entre dans une petite pièce "proprement reblanchie", à la fois salon et salle à manger, bien éclairée et bien chauffée, dont le mobilier rustique atteste les "services assidus de la serge et de la brosse". Un "énorme bouquet de roses, mêlées à des fleurs sauvages cueillies sur les collines d'alentour" y annonce une présence féminine, celle de Gilberte,

56. P. 49. La même fonction du vêtement chez Lucrezia Floriani (p. 50), ou chez Juliette dans *Narcisse*. Un autre exemple, cette fois dans le registre "vulgaire": l'embonpoint de M. Poisson "débordait un pantalon de nankin ridiculement tendu sur ses flancs énormes" (*Horace*, p. 64).

et en laisse deviner la finesse et le goût pour la nature. C'est ainsi que, bien avant l'apparition de l'héroïne, sa simplicité, sa pureté, son caractère laborieux sont littéralement mis en relief par la présence dans la pièce d'un de ces objets "symboliques" qui accompagnent si souvent les personnages: sur une des niches qui y sont "disposées régulièrement entre chaque croisée" et "dont une dalle, bien blanche et luisante comme du marbre, formait la base, à hauteur d'appui, le voyageur vit un joli petit rouet rustique avec la quenouille chargée de laine brune". Dans la suite de l'histoire, le bruit du rouet annonce plus d'une fois la présence de la jeune fille.

"Cet intérieur modeste n'avait, au premier coup d'oeil, aucun caractère *cherché* dans le genre poétique ou pittoresque; cependant, en l'examinant mieux, on eût pu voir que, dans cette demeure, comme dans toutes celles de tous les hommes, le caractère et le goût naturel de la personne créatrice avaient présidé, soit au choix, soit à l'arrangement du local". Emile ne tarde pas à se former une idée "de la situation d'esprit des habitants de cette retraite", idée dont la justesse sera bien sûr confirmée par la suite.

Dans le même roman, il apparaît encore deux habitations, révélatrices du caractère de leurs habitants. Le château moderne de Cardonnet 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 (t. I, p. 238). La demeure du marquis de Boisguilbault, personnage fortement valorisé, est par contre longuement décrite: entourée de "hautes murailles grises", "grande, morne, triste et fermée comme son vieux seigneur" (t. I, p. 205). Quiconque veut y pénétrer, doit sonner longtemps à une vaste grille, puis attendre qu'on lui ouvre plusieurs portes soigneusement fermées à clé. Dans la grande cour "nue et sablée [...], silencieuse comme le cimetière d'un couvent", le visiteur se sent emprisonné: "pas une fleur, pas une touffe de plante parfumée, pas une guirlande de vigne aux fenêtres, pas une toile d'araignée aux vitres, pas une vitre fêlée, pas un bruit humain, pas même le chant d'un coq ou l'abolement d'un chien" (t. I, p. 133). Si, dans les appartements du marquis, l'ameublement à la fois riche et simple, témoigne du bon goût et de la science du propriétaire, il n'y règne pas moins "l'atmosphère glacée d'une demeure fermée en tous temps aux rayons généreux du soleil"; "il y avait quelque chose de funèbre dans la régularité de cet arrangement intérieur que personne ne troublait jamais, et dans ce luxe artiste et noble dont personne n'était appelé à jouir" (t. I, p. 135). On voit donc que, dans la description de ce milieu, tout est conçu à l'image du vieux solitaire méfiant et misanthrope⁵⁷.

A mesure cependant que le coeur du marquis s'adoucit et s'ouvre aux autres, que ses habitudes changent, son intérieur devient à son tour plus accueillant. Grâce aux bons soins de son jeune ami, on fait de "notables améliorations" dans

57. Dans *Consuelo*, il y a une habitation, d'ambiance toute différente, mais aussi heureusement appropriée au personnage: le prieuré du chanoine, aussi doux et nonchalant que son habitant. Voir t. II, p. 116.

son "mystérieux chalet" où il préfère passer son temps. Ses visiteurs, qui viennent le voir de plus en plus souvent, y trouvent "des tapis, des tentures, d'épais rideaux et des meubles commodes", sans parler du vaste poêle dont la chaleur combat l'humidité et des bougies qui remplissent la chambre "d'une clarté éblouissante" (t. II, p. 98).

Ce qui est encore frappant dans ce roman et ce qui change complètement 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" contrastent en tout avec la médiocrité et le goût douteux du parvenu (t. II, pp. 162-163). Les bourgeois des romans ultérieurs seront en revanche à la hauteur: leur esprit, leur goût et leur savoir-vivre ayant suffisamment évolué, ils peuvent transformer les anciennes demeures sans pour autant les rendre moins respectables...

La technique de George Sand est toujours pareille: condition spatiale et condition morale étant en parfait accord, l'espace romanesque "double" en quelque sorte le personnage. Cela dès *Indiana*, où la chambre de l'héroïne, avec son mobilier et ses objets divers, aussi conventionnels que des livres d'amour et de voyage, un métier chargé d'ouvrage, "oeuvre de patience et de mélancolie", une harpe dont les cordes semblent encore "vibrer des chants d'attente et de tristesse", des gravures sur les "pastorales amours de Paul et Virginie" et sur l'île Bourbon, résume bien l'âme naïve et romanesque d'une jeune femme mal mariée, sa solitude, ses illusions (pp. 78-79). Il y a bien sûr d'autres chambres de jeune fille ou de femme chez Sand. Elles sont à la fois toutes pareilles et pourtant différentes dans le détail. Celle d'Edmée, par exemple, pourrait être opposée à la chambre d'Indiana. Tout y est "simple et charmant", tout y respire l'ordre, la pureté et la douceur: le fond blanc de la tapisserie, le moelleux des tapis et surtout l'atmosphère vivante et sereine; nulle trace de déséquilibre moral, de rêveries insensées (*Mauprat*, p. 103). Les livres d'Indiana sont dispersés dans sa chambre; Yseult, elle, a une vraie bibliothèque bien rangée dans *Le Compagnon du Tour de France*, avec des volumes de l'Encyclopédie, de Racine, de Chateaubriand, de Rousseau, de Condorcet... Si l'on voit Yseult surtout dans ce cabinet de travail et non dans sa chambre, c'est qu'elle est avant tout une "intellectuelle"⁵⁸. La sensuelle Joséphine par contre, dans le même roman, a pour cadre naturel son boudoir, une alcôve avec des passages secrets pour y organiser ses amours.

La chambre de Consuelo à Venise (t. I, pp. 71-72) est une pièce délabrée, à peine meublée, avec quelques objets liant ensemble, dès le début, l'idée de l'art et celle de la foi: une guitare, un Christ en filigrane, une petite épinette et un gros tas de vieilles musiques⁵⁹. C'est d'ici que part Consuelo et c'est la seule

58. Dans *Valentine*, à côté de l'"élégant cabinet de travail sous le toit de chaume" de Bénédicte, il y en a un autre, plus "aristocratique": le pavillon de Valentine, un "lieu de repos et de délice" (p. 164), qui sert de refuge, un espace libre des contraintes du monde. Voir à ce propos Aline Alquier: *Introduction pour Valentine*, p. 25.

59. La chambre de Geneviève, elle aussi artiste et pauvre, est pareille. *André*, p. 84.

chambre à elle dans le roman. Après Venise, elle sera toujours chez quelqu'un d'autre: chez les Rudolstadt, à Vienne, à la cour de Berlin, en prison, chez les Invisibles ou - Déesse de la Pauvreté - chez les pauvres paysans en Bohême. Mais elle est surtout en route. S'il y a un symbole spatial étroitement lié au personnage, c'est bien la route. Ne pense-t-elle pas, à Riesenbourg encore: "Qu'y a-t-il de plus beau qu'un chemin? C'est le symbole et l'image d'une vie active et variée" (t. I, p. 394). La sphère d'action de Consuelo n'est pas dans le privé: sa vie est un perpétuel devenir qui se confond avec la vie des autres.

Sur toute cette richesse et variété des milieux "parlants", un autre exemple encore, cette fois dans le registre vulgaire. Il s'agit de la maison de Bricolin, ce riche fermier du *Meunier d'Angibault* (pp. 68-76), dont la cour est un "espace triste, prosaïque et d'une saleté repoussante", avec d' "énormes monceaux de fumier" et des "ruisseaux immondes". La cuisine, où la famille passe la journée, est non moins triste et sale, pleine de poules et de mouches... Le salon "vierge" est "décoré avec le luxe grossier des chambres d'auberge". Les rideaux voyants et de "goût détestable", les meubles couverts de housses à carreaux rouges et blancs, "sous lesquelles le damas de laine était destiné à s'user sans voir le jour", tout dans cette maison exprime ce qu'il y a de grossier et de borné dans l'âme de ces paysans parvenus. Marcelle, la visiteuse, éprouve devant ce décor la même "répugnance instinctive" que lui inspirent les habitants et compare cette "grossière et repoussante opulence agricole au poétique bien-être du meunier" dont la maison se trouve dans un "site paisible et charmant", avec une belle plantation de jeunes peupliers, un ruisseau à l'eau pure et pleine de truites, formant aux abords du moulin un bassin "profond et uni comme une glace, où se reflètent les vieux saules et les toits moussus de l'habitation" (p. 46). Partout des "enceintes de verdure", des herbes sauvages et des fleurs: la beauté et le "luxe de la nature", à quoi correspond, à l'intérieur de la petite maison, la propreté, signalée dans le texte par une "nappe bien blanche" sur la table de la cuisine (p. 59)⁶⁰.

5. Le réseau des portraits

Mais le personnage sandien, une fois "campé" avec ses traits distinctifs que l'on vient de voir, 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 antagoniste, 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 paral-

60. D'autres exemples particulièrement suggestifs: le "bourbier immonde" de la Roche-Mauprat qui s'oppose au château splendide du chevalier; les différentes habitations de Leone Leoni, selon sa bonne ou sa mauvaise fortune; l'auberge de la Savinienne, dans *Le Compagnon du Tour de France*, ou l'appartement et le jardin de Marianne qui la distingue des villageois moyens (*Marianne Chevreuse*).

lèles 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'idéalisation, 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, dit-elle, "incarner un monde idéal dans un monde réel"⁶¹. Ce qui explique, comme on verra plus loin, la fréquente mise en opposition, à l'intérieur du système, des personnages et des couples incarnant tour à tour ces deux aspects. C'est cette mise en contact du réel et de l'idéal qui éclaire le rôle des portraits parallèles où deux physiques contrastés préfigurent ou rendent "visibles" des différences, voire des antagonismes autrement importants que ceux de deux visages⁶².

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* (p. 47), ou celui de Consuelo et Albert, rayonnant de bonheur devant les Invisibles⁶³.

La différence - ou plutôt le changement - 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. C'est ainsi par exemple que le portrait d'un Albert heureux, bel et serein se réfère sans cesse à ce qu'il avait été dans le malheur: "il semblait agrandi, toute sa taille affaissée et languissante s'était redressée et rajeunie. Il avait une autre démarche; ses mouvements étaient plus souples, son pas plus ferme, sa tenue aussi élégante et aussi soignée qu'elle avait été abandonnée et, pour ainsi dire, méprisée par lui" (*Consuelo*, t. III, p. 298). Ces biens physiques ainsi acquis ne se perdent pas: à

61. A Eugène Sue, vers le 20 avril 1843, *Corr.*, t. VI, p. 108; voir aussi la lettre à A. Guépin, vers le 20 sept. 1840, *Corr.*, t. V, p. 136 et *Histoire de ma vie*, t. II, p. 161 et suiv.

62. Le physique de Delmare, dans *Indiana*, jure dès le début avec celui de Ralph (p. 19); Indiana est pâle et frêle, Noun est vive et alerte (p. 30). D'autres portraits contrastés: Bénédicte-Lansac (*Valentine*, p. 88), Lélia - Pulchérie (*Lélia*), le prieur et le chevalier (*Mauprat*), Bianca - Alézia (*La dernière Aldini*), Jeanne - Claudie (*Jeanne*, pp. 207-208), Isidora - Alice (*Isidora*, p. 97), Karol - Salvator (*Lucrezia Floriani*), Juliette - Julia (*Narcisse*), Henri Obernay et Moserwald qui représentent "une antithèse naturelle" dans *Valvèdre*, Sarah - Mille d'Ortosa (*Malgré tout*), les deux Dietrich, Hermann et Karl (*Césarine Dietrich*).

63. *Consuelo*, t. III, pp. 402-403. Voir encore: Giovanna - Argiria (*L'Uscoque*), Mme de Boussac - Mme Charmois (*Jeanne*), Rébecca - Jeanne (*Monsieur Sylvestre*).

la fin du roman, on retrouve un Albert agile et vigoureux, quoique sombre de nouveau dans la folie. La "propreté de son vêtement et la fierté de son regard semblaient protester contre sa misère, et n'en point vouloir subir les conséquences hideuses et dégradantes". La "beauté de son visage austère et les nobles proportions de sa taille", tout son extérieur inspire à ses interlocuteurs émotion et respect⁶⁴.

Il y a des personnages auxquels George Sand veut épargner les ravages du temps, des héroïnes, qui, tout en changeant avec les ans, ne perdent pas pour autant leur beauté, bien au contraire. Un regard d'amoureux ou surtout d'ami, ou même le regard d'un simple spectateur les fait voir plus belles que dans leur jeunesse. Ainsi Bianca, dans *La dernière Aldini*, malgré la perte de sa beauté première, passe pour belle et touchante aux yeux de Lélío: "Que ses grands yeux bleus, enfoncés dans leurs orbites creusées par les larmes, me parurent plus tendres encore et plus doux que je ne me les rappelais!" (p. 400). Lucrezia Floriani garde à son tour de "beaux yeux calmes et profonds", une "grâce tranquille" et la "franchise de sa physionomie souriante" (p. 191). De même Edmée, sortie de la première jeunesse, que Bernard trouve nettement plus belle et plus proche de la perfection: "Son regard plus enfoncé, et toujours impénétrable, avait moins de fierté et plus de mélancolie qu'autrefois; sa bouche, plus mobile, avait le sourire plus fin et moins dédaigneux": "au lieu d'avoir perdu de sa beauté, je trouvai qu'elle avait complété l'idéal de la perfection" (*Mauprat*, 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 [...]"⁶⁵

Rappelons enfin un type de portrait qui se construit de manière antithétique et qui a la fonction à la fois référentielle et symbolique de montrer des personnages au retour d'un voyage enrichissant qui achève, le plus souvent, l'épanouissement de leur personnalité. Joset, pâle, maladif et chétif, revient hâlé, fort, joli et sain (*Les Maîtres sonneurs*), tout comme Jean de la Roche et Sept-Épées (*Jean de la Roche, La Ville Noire*) qui rentrent, eux aussi, changés, plus forts,

64. T. III, pp. 438-439. Pour d'autres portraits successifs, voir encore ceux de Nanon (*Nanon*), Laura (*Laura*), Salcède (*Flamarande, Les deux Frères*), Pierre Laurence, Impéria (*Pierre qui roule, Le beau Laurence*).

65. *Metella*, p. 233. Le malheur, on s'en doute, produit des effets contraires. Voir entre autres: Argiria et Giovanna dans *L'Uscoque*, Amélie de Prusse dans *Consuelo*, Alida dans *Valvèdre* ou encore Lélío, tel qu'il apparaît à la fin de *La Marquise*, quand, au moment de la séparation définitive, il redevient "vieux, décomposé, effrayant" (p. 92).

plus beaux - autant de signes extérieurs de l'enrichissement moral et intellectuel, autant d'illustrations de la primauté du spirituel⁶⁶.

6. La technique picturale

Une tendance propre à l'époque, la tendance picturale, fortement présente chez des auteurs tels que Blazac ou Hugo, l'est aussi chez Sand, à cela près qu'elle est apparemment plus fréquente dans sa première période. C'est un procédé qui fait partie du mythe réaliste et qui consiste à créer l'illusion de la véracité, tant par la simple référence à tel ou tel artiste ou tableau connus que par l'aveu de l'impuissance de décrire qui expliquerait à son tour la nécessité de recourir au pictural⁶⁷.

La simple évocation d'un nom de peintre ou les références à un tableau (ou éventuellement à quelque sculpture) sont très nombreuses dans l'oeuvre. Les champs sémantiques ainsi connotés laissent mieux saisir la beauté ou quelque trait frappant du personnage que l'auteur prétend ne pouvoir rendre sans le recours à cet art considéré comme supérieur. C'est ainsi que la scène d'intérieur, au début d'*Indiana*, se veut plus expressive dans la mesure où elle pourrait devenir "le sujet d'un tableau à la Rembrandt", où la technique du clair-obscur est en effet mise à contribution⁶⁸. Mme Carjaval, dans le même roman, est comparée à un portrait de Van Dyck (p. 66), tout comme Leone Leoni, "le fils de ces hommes à barbe noire et à mains d'albâtre, dont Van Dyck a immortalisé le type. Il avait leur profil d'aigle, leurs traits délicats et fins, leur grande taille, leurs yeux à la fois railleurs et bienveillants. Si ces portraits avaient pu marcher, ils auraient marché comme lui, s'ils avaient parlé, ils auraient eu son accent"⁶⁹.

Le motif de faire appel à un peintre imaginaire pour admirer le personnage, n'est pas non plus rare, de même que le peintre non moins imaginaire, qui aurait fait ou voulu faire le portrait du "modèle idéal"⁷⁰, ou encore la présence de tableaux, bien évidemment fictifs, représentant et "doublant" les personnages. Ces tableaux imaginaires ne sont jamais simplement décoratifs: ils mettent en valeur le personnage dont ils peuvent révéler le véritable caractère, à moins

66. Voir Anna Szabó: *Départs et retours - une dialectique*, à paraître dans *George Sand Studies*, 1993.

67. Cf. Vannier, *op. cit.*, pp. 53-70.

68. D'autres références encore au peintre hollandais: Cora est comme un "ange de Rembrandt au-dessus d'un groupe flamand" (*Cora*, p. 104); l'austérité de la maison de Pauline évoque encore ses tableaux (*Pauline*, p. 342).

69. *Leone Leoni*, p. 239. D'autres références de ce genre, quelque sommaires qu'elles soient, peuvent être relevées dans *Metella* (p. 240: Raphael); dans *Le Compagnon du Tour de France* (p. 47: Michel-Ange, p. 117: Raphael); dans *Jeanne* où l'héroïne est comparée à la Madeleine de Canova; dans *La Mare au Diable*, où l'idée même du roman a été suggérée par une gravure de Holbein, décrite par ailleurs dans l'*Avant-propos*. Dans *Teverino*, c'est la couleur de Rubens et le "ton titanesque" qui sont évoqués (pp. 23 et 67); le chevelure de Jeanne, dans *Monsieur Sylvestre*, est d'un "blond véronèse" (p. 157).

70. *Valentine*, p. 89; *Cora*, p. 103; *Metella*, p. 179; *Teverino*, p. 67; *Valvèdre*, p. 168.

qu'ils ne remplissent une fonction anticipatrice dans le déroulement de l'intrigue⁷¹.

L'écriture picturale proprement dite, c'est-à-dire l'ambition de rendre le pictural par le scriptural, apparaît plus d'une fois dans les portraits sandiens, même si elle n'est pas toujours aussi élaborée que chez Balzac. C'est ainsi que des cadres sont posés ou ébauchés qui font du portrait un tableau, un morceau "détachable". Cora apparaît dans le cadre de sa fenêtre, observée et décrite par le narrateur (Cora); la beauté de Teverino est à son tour minutieusement décrite dans un "cadre naturel de rochers sombres, de feuillages éclatants et de sables argentés" (Teverino, p. 67); La Zinovèse est présentée, plus sommairement, dans un "cadre austère" (Tamaris, pp. 67-68). La pose des personnages, l'éclairage qui fait ressortir les nuances ou se dégager la figure principale d'une scène, tout comme un vocabulaire spécial (lignes, contours, contrastes, coloris, dessin, etc.) révèlent assez souvent l'ambition picturale de la romancière⁷². Le meilleur portrait "pictural" et le mieux élaboré est certainement celui de Teverino (Teverino, pp. 67-68), fait, dans le récit, par un statuaire "aussi sensible à la beauté de la couleur qu'à celle de la forme", "frappé de la perfection d'un semblable modèle". Tout y est réuni: un observateur "professionnel", des références artistiques, un cadre particulier, l'attitude "majestueuse" du modèle, un éclairage exceptionnel dû au jeu des "flots de lumière coupée de fortes ombres du rocher" et au reflet que l'eau projette sur le corps humide d'un "ton titianesque". Si finalement Léonce, en partie par modestie, renonce à faire le croquis, car, comme il dit, "les grands maîtres de la peinture eussent été seuls dignes de reproduire ce que moi j'ai surpris et comme dérobé à la bienveillance du hasard", le portrait mentalement esquissé de Teverino n'en met pas moins en relief la perfection de la figure et la beauté "incomparable" de la scène. L'aveu de l'impuissance est bien sûr un de ces effets de réel bien connus dans l'écriture réaliste, où, comme le fait remarquer Bernard Vannier, dès qu'il s'agit de "rivaliser avec le réel, plutôt que de s'y soumettre, le pinceau doit lui-même céder à l'impuissance"⁷³. Que l'issue de cette "compétition" avec la nature soit "désastreuse" pour l'artiste, George Sand en est d'autant plus persuadée qu'elle a toujours considéré la vie comme infiniment plus riche que l'art.

71. Le portrait de Ralph dans la chambre d'Indiana; celui de la Marquise, révélant sa beauté d'autrefois; les deux portraits de Lucrezia dans la cabane de son père (*Indiana, La Marquise, Lucrezia Floriani*). Le portrait de Laurence à la fin de *La Fille d'Albano*; celui de la mère de Gilberte dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Le portrait du mari de Bianca et surtout la galerie des aïeux dans *La Dernière Aldini* qui ont la fonction d'influencer l'évolution morale d'Alezia.

72. Le portrait de Laurence dans *La Fille d'Albano* (p. 293); la scène d'exposition d'*Indiana*; le double portrait de Valentine et de Bénédicte (*Valentine*, pp. 88-89); *Metella*, pp. 21 et 179; le triple portrait de Rebecca, de Jeanne et de Mlle Vallier dans *Monsieur Sylvestre* (p. 157); les deux portraits de Jeanne (*Jeanne*, pp. 23-24 et 61-62); plusieurs passages du *Château des Désertes*, dont le narrateur est notamment un peintre; le portrait de Célie Merquem, "le dos au jour, dans une lumière du couchant", avec des couleurs très contrastées (*Mademoiselle Merquem*, pp. 87 et 93-94).

73. *Op. cit.*, p. 68.

III. La dynamique de l'univers romanesque. Les personnages en action. La quête du bonheur

Cette richesse de la vie, rien ne la manifeste mieux que la population des personnages romanesques qui - si elle n'est pas aussi nombreuse que celle de la *Comédie humaine* - 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 mentales¹. Mais pour décrire cet univers, il faut d'autre part 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. Si, dans un corpus aussi étendu, j'ai dû plus d'une fois procéder de façon assez sommaire - tantôt par intuition, tantôt par approximation -, j'espère néanmoins avoir saisi - même si c'est au prix de tris et d'inévitables réductions - l'objet principal du désir des personnages et mis en place par ce truchement, sinon tous les personnages, du moins les types les plus représentatifs et les plus fonctionnels, tels qu'ils se définissent dans leurs relations multiples et par les éventuelles transformations qu'ils subissent.

L'enjeu des histoires sandiennes, c'est presque exclusivement le bonheur: tous les personnages plus ou moins importants - à l'exception de ceux qui ne sont là que pour le décor - visent cet objectif. 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, bien sûr, 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, "oeuvre de poésie" et "d'analyse" selon Sand, se doit de représenter, dans un seul et même récit, l'idéal et le réel². Or, comme nous l'avons déjà signalé à propos des portraits, les personnages ou les couples, si souvent mis en opposition, ont pour

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

2. Cf. *Histoire de ma vie*, t. II, p. 161.

fonction d'incarner ces deux aspects de la vie³.

A mesure cependant qu'on avance dans l'oeuvre 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 la plupart du temps par passer d'une sphère à l'autre: ils "se corrigent" dans l'espoir d'être admis parmi 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 destinataire, mais de plusieurs. 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. Le classement ici proposé repose sur une évaluation des forces dominantes dont la distinction n'est pas toujours aisée et comporte bien des risques de se tromper.

1. *L'empire du paraître*

Au point de vue socio-référentiel, les personnages agissant sous l'empire du paraître forment un tableau assez hétérogène: figures féminines et masculines de tout âge, nobles, bourgeois, paysans enrichis, célibataires, mariés ou veuves; aristocrates sans profession ou diplomates, industriels, commerçants, employés, prêtres, étudiants ou jeunes artistes⁴. Ce qui est cependant significatif dans cette catégorie essentiellement négative et faisant partie, dans l'univers sandien, de la sphère du réel, c'est, d'une part, une assez forte présence féminine (30 contre 22 personnages masculins) et, d'autre part, la répartition numérique des classes

3. Quelques exemples parmi les couples les plus connus de ce type: Jacques - Sylvia ↔ Octave - Fernande (*Jacques*); Pierre - Yseult ↔ Amaury - Joséphine (*Le Compagnon du Tour de France*); Horace - la vicomtesse de Chailly ↔ Paul Arsène - Marthe (*Horace*); Emile - Lucie ↔ Henri - Elise (*Mademoiselle La Quintinie*); Armand - Célie ↔ Montroger - Erneste (*Mademoiselle Merquem*); le marquis de Villemer - Caroline ↔ le duc d'Aléria - Diane de Xaintrailles (*Le marquis de Villemer*); Emilien - Nanon ↔ Costejoux - Louise (*Nanon*). Voir à ce propos Francine Mallet: *George Sand*, p. 254. Cette intention de mettre en contact le réel et l'idéal perce aussi dans les relations triangulaires qu'on observe assez souvent dans les romans et qui, dans l'intrigue, traduisent surtout la "recherche d'un équilibre des forces nécessaires à la vie du couple". Cf. Marie-Paule Rambeau: *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*, pp. 239 et 280; Arlette Michel: *Structures romanesques et problème du mariage ...*, *Romantisme*, n° 16, 1977, pp. 34-45.

4. On pourrait même ajouter les deux monarques de *Consuelo*: Marie-Thérèse et Frédéric II, tels qu'ils apparaissent dans le roman, incarnations de la "corruption de la puissance absolue, cette cause antihumaine de tout mal" (t. III, p. 432). La "ruse froide", la vanité, "l'hypocrisie et la cupidité" de l'impératrice sont plusieurs fois soulignées (t. II, pp. 238-239 et 242; III, p. 432), tout comme la duplicité de Frédéric II, que son déguisement et le double rôle qu'il joue dans ses rapports avec l'héroïne, mettent particulièrement en relief. A mesure qu'ils découvrent en *Consuelo* une rivale - un pouvoir de nature différente mais supérieur au leur - ils deviennent ses opposants.

sociales: contre 6 paysans enrichis, on y trouve 29 bourgeois (y compris les parvenues, femmes ennoblies par le mariage) et 17 nobles seulement.

Bien que leur motivation et l'objet de leur désir soient divers et variés, tous ces personnages sont, d'une façon ou d'une autre, prisonniers du mimétisme social. Le plus spectaculairement peut-être les paysans enrichis et les parvenues. Dans *Valentine*, par exemple, les Lhéry, ces cultivateurs "demi-bourgeois, demi-rustres" (p. 33) cessent d'estimer "les vertus simples et modestes" (p. 39) et perdent leur bon sens de paysans à telle enseigne qu'ils deviennent presque les bourreaux de leurs enfants: dans leur amour aveuglé par la vanité, ils travaillent à leur perte, alors qu'ils croient travailler à leur bonheur. Les Lhéry sont cependant traités avec indulgence, ce qui est plutôt rare dans cette catégorie; c'est qu'ils ont su garder leur bonté naturelle, et leur installation dans le château de leur ancien seigneur en est comme la récompense. Leur fille, ignorante, vaniteuse et coquette au début, parce que gâtée par une mauvaise éducation, devient une aimable comtesse, "dominée et corrigée doucement par son mari" (p. 209). Le rôle des Lhéry, dans le principal modèle actantiel du récit, a ceci de particulier que, à la différence de presque tous les autres personnages de cette catégorie, ils finissent par figurer parmi les adjuvants des héros, ceux-ci voués, il est vrai, à l'échec⁵.

Il n'en va pas de même des parvenues bourgeoises, les plus féroce-ment traitées des personnages sandiens. Toujours dans *Valentine*, la dure et égoïste comtesse de Raimbault, "née Chignon", ayant "dépassé dans son coeur l'orgueil de la vieille noblesse qu'elle haïssait et dont cependant elle avait voulu à tout prix obtenir les honneurs et les titres" (p. 69), méprise la "canaille", c'est-à-dire le peuple. Sa belle-mère, la marquise de Raimbault, une vraie aristocrate celle-là, qui est loin d'être un personnage idéal, représente un cas moins négatif; au moins elle est naturelle et plus tolérante, grâce notamment aux expériences de l'émigration⁶. La comtesse est jalouse même de sa fille, dont le mariage l'arrange bien et qu'elle abandonne finalement à son malheur.

Le personnage le plus nuancé de cette catégorie est indiscutablement Joséphine, la jeune marquise des Fresnays, "née Clicot", dans *Le Compagnon du Tour de France*. Si George Sand la présente plutôt avec pitié, parce que victime d'une mère bornée, d'une mauvaise éducation, d'un milieu plein de préjugés et uniquement préoccupé d'argent, son exemple ne met pas moins en lumière, comme le fait remarquer Lucette Czyba, "les contradictions de la bourgeoisie

5. Un autre exemple, un peu différent, car de caractère plus sombre et donc plus véridique, de paysans parvenus se trouve dans *Le Meunier d'Angibault*. Les Bricolin, s'ils finissent par consentir à la "mésalliance" de leur fille, c'est que, d'une part, ayant déjà poussé leur aînée dans la folie, ils craignent le même sort pour Rose et que, d'autre part, un heureux tournant se produit dans la situation financière du prétendant...

6. La parvenue se définit du reste presque toujours par opposition à la vraie aristocrate, cette dernière possédant des qualités - sensibilité, finesse, intelligence - inaccessibles pour elle. Voir entre autres Joséphine (*Le Compagnon du Tour de France*), la vicomtesse de Chailly (*Horace*), Léonie (*Le Marquis de Villemer*), la comtesse de Nives (*La Tour de Percemont*).

contemporaine qui persiste à emprunter ses modèles de penser et de sentir à une classe dont elle a aboli les privilèges”⁷. La romancière réserve cependant à son personnage un fond d’honnêteté et de sagesse qui lui permet de condamner par exemple les hobereaux vulgaires qui l’outragent (pp. 331-335). Joséphine a aussi des moments de lucidité où elle est capable de juger sa propre situation: “j’ai épousé un noble [...]. On me l’a assez reproché, et dans ma classe et dans la sienne” (p. 283). Sans doute la coquetterie et, en général, le paraître deviennent-ils pour elle une seconde nature. Mais, secrètement insatisfaite, elle s’évade dans l’imaginaire et sous l’influence de ses lectures, elle éprouve le “besoin irrésistible de mettre dans sa vie un roman dont elle serait l’héroïne”⁸. On connaît la suite de l’histoire: son aventure avec le Corinthien est plutôt une ivresse sensuelle qu’un véritable amour. Elle-même avoue d’ailleurs que sa passion “n’était qu’une surprise des sens au milieu d’une fantaisie d’esprit, un roman commencé avec l’étourderie d’une pensionnaire” (p. 372). Dans son refus d’épouser son amant, le “paraître” et tout ce qu’il implique, ne cesse de jouer un rôle décisif: en craignant le blâme de l’opinion publique, elle ne veut pas du Corinthien tant qu’il n’acquiert pas un “nom”... Si Joséphine ne devient pas l’opposante proprement dite d’Yseult, elle ne se définit pas moins en opposition avec l’héroïne. Elle s’oppose par contre nettement à un autre personnage idéalisé, la Savinienne, contre laquelle, dans sa vanité blessée, elle se ligue, pour ainsi dire, avec le personnage le plus méprisable du roman, Isidor, car elle se sent “humiliée d’avoir succédé à une *cabaretière*” (p. 372). Dans le système des personnages, la fonction essentielle de la marquise – tout comme celle du couple qu’elle forme avec le Corinthien – est de valoriser Yseult et le couple Yseult-Pierre.

La fonction des mondains, des libertins, des arrivistes, des forcenés du pouvoir et de l’argent est au fond pareille. Si, par exemple, le marquis de Vernes, ce vieux libertin rusé d’*Horace*, ou Mme de Carvajal, cette “vieille femme sans affection” d’*Indiana* (p. 66), se font pour un temps adjuvants des protagonistes, c’est pour les pousser dans la mauvaise voie. Ils ne cessent donc de rester, dans le système de valeurs sandien, adversaires de tout ce qui est noble, généreux, spontané et naturel⁹. C’est ce qui se passe encore dans le cas de personnages plus “innocents”, car plus ignorants, et plus ou moins disculpés par un narrateur bienveillant, en particulier des jeunes filles ou femmes vaniteuses, mal éduquées, nourries de préjugés et poussées le plus souvent par le plus banal des

7. *La femme et le prolétaire dans Le Compagnon du Tour de France*, in *George Sand*, p. 25.

8. P. 212. Un certain bovarysme, avant la lettre, n’est pas étranger à cette figure. Les désirs du personnage n’ont rien d’authentiquement personnel: ils sont tous médiatisés par un modèle emprunté.

9. Voir entre autres: Raymon (*Indiana*), Lansac (*Valentine*), la duchesse de Florès (*La Filleule*), Medora (*La Daniella*), le comte de Rémonville, Mlle d’Ortosa (*Malgrétout*), Cardonnet (*Le Péché de Monsieur Antoine*), Moserwald (*Valvèdre*), Irène (*Monsieur Sylvestre*). Du point de vue fonctionnel, je classe ici Moréali, le prêtre fanatique et coupable de *Mademoiselle La Quintinie*, qualifié par ailleurs de “Tartuffe” (p. 191); il se définit en contraste avec Lemontier, le savant éclairé qui explique toutes les actions coupables du prêtre par le célibat, cette “violation des lois de la nature” (p. 315).

mimétismes sociaux¹⁰. Un rôle analogue revient aux mères inconscientes, comme Mme Ruyter dans *Leone Leoni*, bonne et sincère, mais "naturellement légère", profitant "avec ivresse des avantages de la fortune et des plaisirs du monde" (p. 195), prisonnière des apparences et qui, sans qu'elle en ait l'intention, finit par causer la perte de sa fille¹¹.

Parmi ces égoïstes et ces ambitieux, on trouve aussi des artistes: Bozza dans *Les Maîtres mosaïstes*, pour qui "la plus sensible, la plus âpre, la plus ardente [des] jouissances" est la gloire (p. 44); Anzoletto, dont le génie doit demeurer stérile selon Porpora, car il n'a pas le culte de l'art, ou la Corilla dont le talent est "ruiné dans sa source par une vie de désordre et d'égoïsme" (*Consuelo*, t. I, pp. 61 et 134). Ils s'opposent donc en tout aux vrais artistes comme Valerio Zuccato ou Consuelo pour qui l'art est l'intime union de l'amour, de l'intelligence, de l'enthousiasme et du sacré. La rivalité, qui absorbe leurs énergies est inconcevable pour le véritable artiste¹². Le même sort - disparition, oubli, misère ou avilissement - est du reste réservé à tous les vaniteux, qu'ils soient artistes ou autre chose. Seuls les tout jeunes ou les très doués sont mieux traités par la romancière, dans la mesure où ils sont des êtres à part, autant d'incarnations du mythe du génie, et qu'ils ont le droit de tout sacrifier à leur vocation. Ainsi Amaury, envoyé en Italie pour y perfectionner son art, dans *Le Compagnon du Tour de France*. Si ses amis lui pardonnent ses rêves de vaine gloire et bien des égarements, c'est qu'ils reconnaissent en lui cet être d'exception dont le seul devoir consiste à développer ses dons et dont la destinée est de toute façon incompatible avec le bonheur d'un simple mortel. Ainsi Laurent, le peintre d'*Elle et lui*, avec son impuissance à aimer, condamné à son tour "à errer dans la tempête et à créer dans la douleur"; abandonné par Thérèse, il ne lui reste pour soeurs et amantes que "les femmes d'avenir, celles qui contempleront [son] oeuvre de siècle en siècle" (pp. 251 et 252). Rappelons aussi le couple Moréna - Rosario de *La Filleule*, jeunes gitans qui optent pour la célébrité tapageuse sur les planches de Vienne. Si, à la fin du roman, le succès les attend, l'écart qu'ils représentent par rapport à la norme sandienne n'en reste pas moins grand et évident. "Hier soir, Morénita [...] écrit de Vienne - note Stéphane, le protagoniste dans son journal. Elle y parle de sa gloire au moins autant que de son bonheur, ou plutôt elle confond ces deux choses. A chacun sa destinée!" (p. 236). Le plus "innocent" de ce type d'artiste est sans aucun doute Célio dont on connaît l'épanouissement artistique et moral dans *Le Château des Désertes*, roman entièrement consacré à la recherche d'une vérité artistique. Orgueilleux au début

10. Pauline (*Pauline*), Rébecca Nuñez (*Monsieur Sylvestre*), Erneste Du Blossay (*Mademoiselle Merquem*), Adda Owen (*Malgrétout*), Louise de Franqueville (*Nanon*).

11. On peut évoquer ici deux personnages essentiellement égoïstes, vivant sous la pression de l'opinion publique: Sir Lionel qui voudrait reconquérir Lavinia uniquement par vanité (*Lavinia*) et Buondelmonte qui veut rompre par orgueil avec sa maîtresse vieillissante (*Metella*).

12. La figure d'Albany, dans *Narcisse*, quoique représentant une autre variété de l'échelle, est pareille. Sur la notion d'artiste, son évolution chez George Sand, voir Madeleine L'Hopital: *La notion d'artiste chez George Sand*, 1946.

et cédant au public, donc à la facilité, il se transforme peu à peu - grâce au soutien d'amis dévoués - en un vrai artiste, amoureux de la vie et du beau idéal. Aussi aura-t-il, à la fin du roman, toutes les récompenses possibles: richesse et bonheur dans le mariage...¹³.

On voit bien que les personnages privilégiés - héros et protagonistes - sont pratiquement absents de cette catégorie, sauf Horace et Césarine Dietrich. Mais dans le cas surtout d'Horace, son statut d'actant sujet peut être bien des fois remis en question: les événements il les subit plutôt, au lieu de les provoquer. Quoiqu'il en soit, ce ne sont pas ces personnages qui représentent la "norme" à partir de laquelle une évaluation du personnel romanesque pourrait se faire. Horace, jeune ambitieux malléable, issu de la petite bourgeoisie provinciale, vivant "plus de fiction que de réalité" (*Horace*, p. 166), est présenté, malgré ses égarements parfois très graves, sous un éclairage beaucoup plus favorable que Césarine Dietrich; aussi la fin de leur parcours sera-t-elle tout à fait différente. La façon dont George Sand arrange la destinée de ces deux personnages peut surprendre dans la mesure où elle semble contredire l'idée qu'elle se fait de la bourgeoisie au moment même où elle écrit ces romans. En effet, à l'époque de la composition de *Horace* (1841), Sand caractérise volontiers cette classe comme "bête" et "injuste", "corrompue ou idiote", "cupide, cynique et athée", sans grandeur et "sans poésie", et dont l'esprit, le savoir et l'habileté ne servent qu'à "accomplir le mal"¹⁴. Sans doute, plus tard, pour diverses raisons, ses idées deviennent-elles de moins en moins tranchantes et, au nom entre autres d'une "moralité du coeur" qui lui vient "surtout avec l'âge", elle juge la bourgeoisie moins sévèrement¹⁵. Mais quand on sait qu'elle n'a jamais condamné que le bourgeois corrompu, installé au pouvoir, et qu'elle a toujours gardé une foi presque absolue dans la perfectibilité humaine, on ne s'étonnera pas de la voir qui laisse s'exprimer cette foi et cet espoir dans la "conversion" finale d'un jeune bourgeois, dont la présentation est par ailleurs très critique, tout au long du roman. George Sand "corrige" ici la réalité comme, en 1870, dans *Césarine Dietrich*, elle laisse entrevoir, du moins à travers la figure de l'héroïne, une certaine lucidité sociale qui ne l'a jamais entièrement quittée. Horace, abandonnant son égoïsme, ses rêves insensés et vaniteux, subit donc une heureuse transformation: "rangé et studieux", il a toutes les chances de devenir un jour un brillant avocat. Rien de tel chez Césarine, appartenant à la haute bourgeoisie financière qui est l'incarnation de tout ce qui est orgueil et désir de domination dans sa classe. Sa vive intelligence, sa logique, la pénétration de son esprit, son extraordinaire énergie trouvent leur unique emploi dans la volonté devenue "pervers" de séduire, de vaincre et de dominer tout le monde (*Césarine*

13. D'autres exemples plus ou moins pareils de types d'artiste vaniteux et superficiel: Albany (*Narcisse*), Philippe Gaucher (*Marianne Chevreuse*).

14. Voir entre autres sa lettre du 15 sept. 1841 à François Buloz; celle du 15 juillet 1842 à Charlotte Marliani (*Corr.*, t. V, pp. 421 et 718); celle du 18 ou 19 nov. 1845 à René Vallet de Villeneuve (*Corr.*, t. VII, p. 175.)

15. Cf. sa lettre du 1er octobre 1855, à Jules Janin, *Corr.* t. XIII, pp. 371-379.

Dietrich, t. I, p. 98). Ayant la "fièvre du monde" (t. I, p. 15), s'instruisant uniquement pour s'y distinguer, impérieuse et altière, elle sème la discorde et le malheur partout où elle passe. Elle se fait épouser par un marquis qu'elle ne tardera pas à tromper avec son meilleur ami, en faisant d'eux ses esclaves, heureux de pouvoir la servir. Un seul lui résiste, Paul Gilbert, un de ces parfaits jeunes hommes de l'univers sandien (d'origine moitié noble) qui, tout en étant décidé à faire sa propre carrière, reste fidèle à d'austères principes moraux. C'est de lui que l'orgueil de Césarine subit le seul affront. Si l'héroïne finit par s'imposer et briller aux yeux du monde, sa réussite ne signifie pas pour autant le triomphe absolu de la fausseté. "Son luxe, ses réceptions, sa beauté, son esprit firent fureur. C'était la plus charmante des femmes en même temps qu'une femme de mérite, coeur et intelligence de premier ordre. Nous seuls - note la digne narratrice du roman -, nous savons le côté vulnérable de cette armure de diamant" (t. III, p. 29). On pense ici à *Indiana*, à la figure de Laure de Nangy, qui, "froide et flatteuse, orgueilleuse et prévenante [...] devait subjuguier Raymond" (p. 301), enfant lui aussi d'un siècle "calculateur et positif". Elle s'oppose en tout à Indiana: elle fait "consister son héroïsme à échapper à l'amour" et met "tout son orgueil à n'être point au-dessous de ce siècle froid et raisonneur"¹⁶.

On voit que ce sont de préférence les mondains et les ambitieux qui constituent, dans le système sandien, le camp des opposants. Dans le "dialogue" général des personnages, sauf quelques exceptions (surtout des jeunes), ce sont eux qui ne se laissent pas convaincre: leur âme et leur esprit restent imperméables aux sentiments et aux idées "justes". Leur éventuelle réussite n'est qu'apparente et toujours douteuse; dans la plupart des cas, ils se condamnent à la solitude, même si c'est une solitude "dorée", la pire des condamnations dans l'univers sandien. Aussi finissent-ils par être éliminés, car non conformes aux normes du système¹⁷. C'est dans cette catégorie que l'on trouve les ennemis du progrès social, monarchistes ou partisans de l'Empire, mais "sachant ramper devant la royauté" ou devant tout autre pouvoir, comme la comtesse de Raimbault (*Valentine*); des personnages sans opinions arrêtées comme Horace ou ayant des vues faussement libérales comme Rémonville dans *Malgrétout*; un certain nombre de personnages oisifs, bornés, ignorants, vulgaires, plus ou moins incultes, comme ces jeunes filles sachant à peine lire et écrire, ayant une "âme vide" comme Louise dans *Nanon* (p. 319). Ce qui leur manque le plus, c'est le *savoir*, ce signe distinctif qui sert de titre de noblesse dans l'univers

16. P. 302. Une jeune "soeur" plus étourdie, "remplie de petits défauts et d'immenses qualités", ne manquant pas de bon sens et de volonté, figure dans *Monsieur Sylvestre*. Pour "combattre le malheur de [sa] naissance" (elle est fille de courtisane), Jeanne se décide à devenir "riche et considérée, coquette et vertueuse" (p. 304). A la fin du roman, tout laisse prévoir le succès imminent de la jeune fille.

17. Le bonheur n'est à leurs yeux qu'une "illusion puérole", comme pour Laure de Nangy dans *Indiana* (p. 302), le mariage une question d'affaires et d'intérêt; pour Horace l'amour est synonyme de "guerre" et pour la Corilla de *Consuelo*, il consiste à "enchaîner un tigre" (t. II, p. 296).

sandien. L'action et les lieux romanesques propres à ces personnages ne sont pas non plus dissociables; l'espace lui-même contribue à l'effet-personnage définitif. D'après Philippe Hamon, la territorialisation du personnage joue à deux niveaux, "l'un global, éthique et métaphysique, l'autre local, social et réaliste"¹⁸. Or, le territoire de ces personnages est non celui de l'au-delà mais celui du réel (avec tout ce que ce réel comporte de négatif et d'incompatible avec l'idéal); le désir de ceux-là même qui rêvent parfois, vise des objectifs bien terrestres: réussite, gloire, luxe, plaisirs. Personne d'entre eux n'a accès à la sphère de l'idéal. Selon le second critère, localisation "sociale" et "réaliste", le territoire dominant dans cette catégorie de personnages est quelque lieu public: salon, bals, promenades, planches de théâtre et très rarement un lieu de travail. Il y a peu de place pour la vie privée, sinon des alcôves, des boudoirs, pour abriter quelque aventure sensuelle. Le château, lieu d'habitation de plus d'un personnage, possède par définition une valeur référentielle qui ne manque pas de fasciner les ambitieux et les parvenus. Garder le château, y être reçu ou en acquérir un, sont autant de désirs et non les moindres de ces figures¹⁹.

Si les personnages de ce type se répartissent de manière assez égale dans l'ensemble de l'oeuvre, les cas pour ainsi dire les plus graves et en général significatifs pour le déroulement de l'action, sont nettement plus nombreux dans les romans d'avant 1850. On en trouve encore, certes, après 1850, mais alors sont plus fréquents les personnages, pour la plupart jeunes, moins corrompus - ou même corrigibles dans une certaine mesure - à qui la romancière laisse du moins la chance d'une évolution heureuse, toute limitée et peu vraisemblable qu'elle soit. Leur rapport aux protagonistes étant moins oppositionnel - grâce surtout à l'influence bénéfique et au soutien efficace de ceux-ci -, ils passent plus facilement du camp des opposants à celui des adjuvants, du moins dans certaines séquences ou, éventuellement, dans la phase finale du récit: signe du caractère de moins en moins conflictuel de l'univers sandien²⁰.

2. La quête du plaisir

Un groupe plus ou moins homogène, et qui ne réserve guère de surprise, est formé par les personnages - disposés de façon à peu près égale dans toute l'oeuvre romanesque - dont le trait commun semble être un hédonisme parfois de bon aloi, mais le plus souvent dégradant qui les asservit dans tous les sens du

18. *Le personnel du roman*, Droz, 1983, p. 207. Voir aussi H. Mitterrand: *Le roman et ses territoires*, in *Le regard et le signe*, PUF, 1987, pp. 137-157.

19. Voir surtout Joséphine (*Le Compagnon du Tour de France*), les Lhéry (*Valentine*), Adda Owen (*Malgrétout*), Horace.

20. Célio (*Le Château des Désertes*), Moréna, Rosario (*La Filleule*), Flavie (*Flavie*), Moserwald (*Valvèdre*), Jeanne (*Monsieur Sylvestre*), Erneste (*Mademoiselle Merquem*), Adda (*Malgrétout*), Louise (*Nanon*), Philippe (*Marianne Chevreuse*), Mme Chantebel (*La Tour de Percemont*).

terme, en même temps qu'il les pousse à vouloir asservir les autres, qui deviennent ainsi, comme on l'a si bien dit autrefois, *l'objet de leur flamme*. Le chemin des sens mène toujours à une impasse d'où on ne revient que rarement, sauvé par quelque "grâce" inespérée, comme par exemple un amour angélique ou simplement raisonnable²¹. S'il y a une catégorie où le personnage ne prend vraiment son sens que par rapport à un autre, c'est bien celle-ci. On pense tout particulièrement ici aux deux figures apparemment pareilles et pourtant différentes de Pulchérie et d'Isidora. George Sand elle-même s'en est plusieurs fois expliquée à propos de *Lélia* surtout, "roman fantasque" dont "les personnages ne sont ni complètement réels [...], ni complètement allégoriques" mais représentent "chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle": "l'épicurisme, héritier des sophismes du siècle dernier" pour Pulchérie, le spiritualisme contemporain pour sa soeur Lélia, éprise d'absolu²². Leur opposition n'est totale qu'en apparence, ce couple étant plutôt d'un caractère complémentaire dont la dialectique ressort parfaitement de leur longue discussion sur l'ascétisme et la "religion du plaisir" (II^e partie, chapitre XXXIII; IV^e partie). C'est à juste titre que fait remarquer Béatrice Didier: "Pulchérie n'est pas un exemplaire banal de la prostituée romantique au grand coeur. Elle est un double de Lélia, ce qui suffirait à lui conférer la grandeur [...]. [...] les deux personnages possèdent d'étranges affinités qui se révèlent dans la scène du bal et de l'échange des dominos. Ce n'est pas le dédoublement fantastique de l'imagination malade de Magnus, mais c'est un dédoublement qui risque de faire chavirer la raison - fragile elle aussi - de Sténio"²³. Si dans ce roman, dont le drame se déroule presque exclusivement dans la conscience, les personnages ressemblent si peu à des êtres "en chair et en os", ils n'y remplissent pas moins une fonction importante, notamment par les attitudes à la fois intellectuelles et morales qu'ils incarnent. Ainsi Pulchérie qui représente la femme-objet, statut que sa soeur refuse, sert à mettre en évidence tout ce qui est insensé et sans espoir dans les aspirations de Lélia²⁴.

Ce qui rehausse la figure de Pulchérie et ce qui la distingue, dans une certaine mesure, des autres personnages en proie aux "jouissances médiocres", c'est sa

21. C'est un privilège plutôt rare qui est accordé surtout à des jeunes gens étourdis, passionnés, avides d'aventures et de succès, comme Manuela dans *Ma soeur Jeanne*, parfois à des moins jeunes, qui ont la chance de pouvoir remettre le gouvernement de leur vie entre les mains d'une "bonne petite femme" aimante et sage, comme le fait, avec soulagement, le duc d'Aléria dans *Le Marquis de Villemer*.

22. *Préface de 1839*; voir encore tout particulièrement *Sketches and hints* (A François Rollinat, le 15 juin 1833), in *Oeuvres autobiographiques*, t. II, pp. 614-616.

23. *Introduction pour Lélia*, p. 35. Ces "étranges affinités" ont déjà frappé Michelet qui, le 4 juillet 1844, note dans son journal: "On sent trop que Lélia et Pulchérie ne sont pas soeurs, mais la même, qui alterne ses deux natures". *Journal*, t. I, p. 571.

24. Comme l'a noté Gustave Planche, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1833, "l'action engagée entre ces divers personnages [obéit] à des lois particulières, émanées du principe même qui a présidé à la création de ces types". Cité par Pierre Reboul, *Lélia*, Classiques Garnier, 1960, p. 586.

lucidité, à la fois amère et diabolique. Comme en général les figures féminines de ce type, Pulchérie elle-même n'est qu'une victime, même si les traits accentués sont ailleurs dans sa présentation. Si elle opte pour la "religion du plaisir", ce n'est ni par ignorance, ni par illusion ou par quelque faiblesse de caractère, mais en pleine connaissance de cause. Bien que les pressions sociales ne soient pas étrangères à son choix, l'indiscutable lucidité et une certaine autonomie du personnage n'entrent pas moins en jeu. "Je n'ai pas, comme vous, vécu de déceptions - dit-elle à Lélia. Je n'ai pas demandé à la vie plus qu'elle ne pouvait me donner, j'ai réduit toutes mes ambitions à vouloir jouir de ce qui est. [...] j'ai pour me préserver du désespoir, la religion du plaisir" (*Ed. de Reboul*, pp. 149-150). Et quand Lélia lui reproche son avilissement: "Je le sais [...] mais moi, brave la honte, c'est ma vertu; c'est ma force, comme la vôtre est de l'éviter; c'est ma sagesse [...] et elle me mène à mon but, elle surmonte des obstacles, elle survit à des angoisses toujours renaissantes et, pour prix de combat, j'ai le plaisir" (*ibid.*, p. 152).

Pulchérie s'affirme encore davantage comme *sujet* dans le *Chant de Pulchérie*, nouveau chapitre (LX) rédigé pour la version de 1839, où le dégoût qui s'empare subitement du personnage ne le pousse pas vers quelque conversion toute personnelle, mais vers une prise de conscience de "l'horreur de la condition humaine", prise de conscience qui prend la forme d'une exhortation pathétique à la révolte sociale: "Et toi, vassal, victime, porteur de haillons; toi esclave, toi travailleur, regarde-le ... regarde-moi [...], regarde-nous bien tous les deux. Un jeune homme riche et beau qui paie l'amour d'une femme et une femme perdue, qui méprise cet homme et son argent! Voilà des êtres que tu sers, que tu crains, que tu respectes... Ramasse donc les outils de ton travail, ces boulets de ton baigne éternel, et frappe! écrase ces êtres parasites, qui mangent ton pain et te volent jusqu'à ta place au soleil! Tue cet homme qui dort bercé par l'égoïsme, tue aussi cette femme qui pleure, impuissante à sortir du vice!" (*Ed. Reboul*, p. 505). Pulchérie rejoint par là Lélia et les hauteurs qu'atteint plus d'une fois la colère de sa soeur. "Nulle part ailleurs, dans *Lélia*, fait remarquer Pierre Reboul, l'appel à la Révolution sociale n'est aussi précis et convaincant" (*ibid.*, p. 503). Ce qui revient à dire que la figure de Pulchérie bénéficie à son tour de l'évolution idéologique qui s'opère en George Sand entre 1833 et 1839; elle aussi a sa part dans l'expression de la pensée sociale qui sera reprise dans les romans ultérieurs, notamment socialistes.

Si la pensée sociale trouve aussi sa place naturelle dans *Isidora*, roman de la même période qui a vu naître *Le Meunier d'Angibault* ou *Le Péché de Monsieur Antoine*, c'est surtout à travers des questions que George Sand elle-même devait bien des fois se poser sur la condition féminine en général et sur sa propre situation en particulier. C'est en ce sens surtout, malgré les affirmations de la romancière, qu'*Isidora* est une oeuvre sociale et politique²⁵. Cet aspect du

25. Cf. Lettre du 12 mars 1845 à F. François, *Corr.*, t. VI, p. 816. Voir à ce propos l'analyse de Pierre Reboul: *Avez-vous lu Isidora?* et la *Préface* d'Eve Sourian pour *Isidora*.

roman, tout comme la dynamique de l'action (confrontations surtout d'idées et de valeurs), se trouve particulièrement appuyé par la composition de l'oeuvre qui ne manque pas d'originalité. En effet, les questions posées par Jacques dans son journal intime et dans l'ouvrage philosophique qu'il est en train d'écrire mettent en relief à la fois le caractère dialogué de l'intrigue et le désir du personnage d'arriver à quelque certitude.

On retrouve dans ce roman des structures sandiennes caractéristiques: les relations triangulaires d'abord, composées cette fois d'un homme et de deux femmes, celles-ci étant différentes et pourtant pareilles, représentant au fond une seule et même héroïne dédoublée: la trop vertueuse Alice, pâle soeur de Lélia, est un "ange de miséricorde" et Isidora, la courtisane est à son tour un "archange rebelle" (p. 97); malheureuses toutes les deux, victimes de la même société. Isidora, aussi bonne disciple de Rousseau que George Sand elle-même, en parle ainsi à Alice: "Vous pensez peut-être qu'il y a des âmes faites pour le vice, et condamnées d'avance; d'autres âmes faites pour la vertu et incorruptibles. Vous êtes peut-être fataliste comme les gens heureux qui croient à leur étoile. Ah! sachez qu'il n'y a de fatal pour nous en ce monde que le mal qui nous environne, et que nous ne pouvons pas le conjurer" (p.128). La dichotomie interne du personnage d'Isidora est cependant plus essentielle: Julie, bonne fille du peuple, ayant le même nom que "l'amante de Saint-Preux" (p. 35), devenue Isidora, la "femme la plus méprisée, sinon la plus méprisable de Paris" (p. 54). Comme le fait remarquer Pierre Reboul, tout tient, dans ce roman "dans le passage de Julie à Isidora, puis d'Isidora à la paix finale"²⁶. Jacques lui-même la voit double, selon la vision si caractéristique du romantisme: "Dieu a fait la première, la société a fait la seconde" (p. 85). La société, comme "alibi" disculpe le plus souvent le personnage sandien fautif, comme Sofia Mozelli ou la duchesse d'Evreux dans *Constance Verrier* ou, dans une certaine mesure, Manuela dans *Ma soeur Jeanne* ou encore Juliette dans *Leone Leoni*. Rares sont les personnages qui soient présentés comme victimes de leur propre caractère vicieux²⁷.

Isidora est un roman plus "sage" que *Lélia*, son message final étant plutôt le renoncement, même si, à un moment donné, l'héroïne incarne aux yeux de Jacques, la "révolte de l'esclave qui brise ses fers" (p. 85). Si Isidora retrouve la paix intérieure, c'est qu'elle sait renoncer au plaisir, à l'amour sensuel. Tout comme dans *Metella*, elle finit par accepter sagement la vieillesse et trouve même le bonheur dans une maternité élective: "je m'en réjouis, j'en triomphe tranquillement au fond de mon âme - écrit-elle à Alice. Je n'ai pas besoin de jouer votre comédie. Je n'aime pas les hommes, moi! Je n'ai plus besoin de leurs

26. Avez-vous lu *Isidora*? p. 102.

27. On en trouve pourtant des exemples: Julia dans *Narcisse* ou Tonio et Félicie dans *Le Dernier amour*. Marsillat dans *Jeanne* ou les deux Russes, le prince Mourazkine et le comte Ogokskoï, dans *Francia*, sont plutôt des cas limites. Marsillat, après la dure leçon qu'il a reçue, se corrige du libertinage, mais il est trop égoïste "pour ne pas remplacer cette mauvaise passion par une autre", par l'ambition politique (*Jeanne*, p. 284).

louanges, j'en ai eu assez, et je sais ce qu'elles valent" (p. 167). Isidora est donc "réhabilitée" la personnalité divisée retrouve son unité: mais la "régénération" de la courtisane ne se fait pas par la grâce inespérée de quelque grand amour - comme cela se voit si souvent dans la littérature romantique -, mais par l'exemple et surtout par l'amitié d'une autre femme, Alice²⁸.

Isidora est donc une courtisane plus sage mais non moins spontanée et surtout non moins intelligente que Pulchérie, même si, à ses yeux, l'intelligence est un malheur de plus: "Une courtisane intelligente [...] mais c'est une monstruosité!" (p. 129). Ce sont surtout ces attributs qui donnent de l'envergure au personnage, qui en font finalement un vrai sujet de l'action romanesque et qui le distinguent aussi de la plupart des figures féminines asservies au désir, réduites plutôt à la fonction d'objet. C'est un personnage infiniment mieux élaboré que bien d'autres et qui ne manque pas de dynamisme. C'est elle qui ouvre les yeux de Jacques, ayant le courage de refuser un amour qu'elle ne pourrait accepter sans humiliation et de renvoyer Jacques plus tard, après un moment d'abandon à la passion, ce qui lui permet à la fois de se sacrifier et, surtout, de se sauver.

À l'origine des fautes, des égarements et du malheur de la femme, on trouve ainsi tout ce qui est conditionné par une société essentiellement phallogratique, mais les personnages qui représentent cette société n'ont pas le même poids et la même envergure dans l'intrigue des romans. Ils sont rarement protagonistes et jamais par exemple narrateurs de leur propre histoire: toujours *vus* et surtout *jugés* par d'autres personnages qui - par les valeurs qu'ils incarnent - appartiennent, pour ainsi dire, à l'autre camp²⁹. Il y a cependant deux personnages masculins, hauts en couleur, qui dominent nettement les autres de ce type, tout en illustrant le changement considérable, à la fois idéologique et esthétique, qu'on peut observer dans la vision de la romancière. Il s'agit de Leone Leoni dans le roman du même titre et de La Florade dans *Tamaris*. S'ils se détachent à ce point sur le fond d'ensemble des personnages, c'est que, d'une part, ils ont une fonction particulièrement importante dans l'action romanesque et que, d'autre part, leurs partenaires du pôle opposé, dans le système des valeurs, sont le plus souvent tellement "anémiques" (Bustamente ou Henryet dans *Leone Leoni* et surtout le narrateur, qui n'a même pas de nom, dans *Tamaris*), qu'ils s'effacent presque tout à fait devant les deux séducteurs dont le type le plus achevé, chez George Sand, est indiscutablement Leone Leoni, cette figure inspirée par celle de Manon Lescaut, mais une Manon faite homme. Tous finissent par céder au "pouvoir irrésistible" (p. 212) du personnage, doué de "tous les talents" et de "toutes les séductions" (p. 206): il sait jouer de la musique mieux que les musiciens, dessiner, danser, faire du théâtre et parler toutes les langues.

28. Sur l'importance et le sens de cette solution, voir la préface d'Eve Sourian. Le dénouement du roman a quelque chose d'utopique, que souligne encore le cadre: l'héroïne vit retirée du monde, au fond de la campagne italienne. Les lieux de ce roman - plusieurs jardins symboliques - correspondent du reste aux divers visages de l'amour.

29. Marsillat dans *Jeanne*, Leone Leoni, le duc d'Aléria dans *Le Marquis de Villemer*, La Florade dans *Tamaris*, les deux Russes dans *Francia*.

“Il avait tout vu, tout retenu, tout jugé, tout compris, il savait tout; il lisait dans l’univers comme dans un livre de poche” (p. 207). Il est cependant bien plus qu’un “roué charmant”, exceptionnellement intelligent: il possède un véritable art de vivre. Il s’adapte par exemple parfaitement aux exigences de la modeste vie que mène le couple dans un chalet en Suisse, lieu de bonheur fugitif pour Juliette³⁰. Il a “un talent admirable pour arranger la vie”. Il sait un peu tous les métiers: fait des meubles, pose des serrures, empêche la cheminée de fumer, greffe des arbres fruitiers, amène un courant d’eau vive autour de la maison... (pp. 225-226). Capable de “singer toutes les vertus, d’étudier et de jouer tous les rôles” (p. 264), il trompe et séduit non seulement toute une famille, mais une ville entière: “le plaisir marchait sur ses traces”. “Au bout d’un mois de séjour à Bruxelles, le caractère des habitants avait réellement changé - raconte Juliette à Bustamente. Le plaisir réunissait toutes les classes, aplanissait toutes les susceptibilités hautaines, nivelait tous les rangs. [...] Leoni était grand et généreux, les ouvriers auraient fait pour lui une émeute. [...] Ses fantaisies devenaient aussitôt celle de tout le monde” (p. 207). Le seul personnage qui perce son secret et qui, dès le début, voit clair dans son âme, ne peut rien contre lui: Henryet, cet excellent jeune bourgeois “d’une instruction solide et d’un caractère noble” (p. 214), trouve la mort, tué par Leoni et un de ses complices. Le héros - car c’est bien le séducteur qui est le héros dans ce roman - surmonte tous les obstacles, échappe à tous les dangers et à toutes les vengeances.

Si Leone Leoni finit par tromper un homme aussi honnête et débonnaire que le père de Juliette ou même tante Agathe, pourtant fine et pénétrante, nourrissant une “vieille haine contre les nobles” (p. 202), c’est qu’il devine les points faibles du bourgeois, sa vanité, ses complexes d’infériorité. La plus précieuse de ses armes, c’est la parole qu’il manie avec un art consommé: il a une “autre langue” qui fascine tout le monde et qui enivre surtout Juliette. “Je fus confondue de l’esprit et de la grâce avec lesquels il savait relever et ennoblir notre condition à nos propres yeux” - avoue l’héroïne à Bustamente. “Je me demandais presque si j’étais la fille d’un ouvrier laborieux ou d’un homme de génie” (p. 206). Juliette, avant de céder à Leone et de s’enfuir avec lui, se dit “égarée” par ses discours (p. 218). Il est donc fatal qu’une jeune fille aussi inexpérimentée que l’héroïne, devienne “l’esclave” de ce séducteur, “soumise et enchaînée à lui par une passion aveugle”, un “instrument” dont il fait “vibrer toutes les cordes à son gré” (p. 223).

Dans la notice de 1853, George Sand explique ainsi la genèse du roman: “je m’étais dit que faire de Manon Lescaut un homme, de Desgrioux une femme, serait une combinaison à tenter et qui offrirait des situations assez tragiques, le vice étant souvent fort près du crime pour l’homme, et l’enthousiasme voisin du

30. Les lieux qui apparaissent dans le roman, mettent en relief les multiples visages de Leoni: un milieu bourgeois aisé et honnête à Bruxelles pour le séducteur triomphant; un petit chalet pour le “parfait” amant, sachant initier Juliette à des joies “intimes” et “pures” (p. 241); et enfin des intérieurs douteux et le palais à Venise où la vraie nature de ce grand seigneur corrompu se révèle peu à peu.

désespoir pour la femme". Effectivement, Leone Leoni va beaucoup plus loin dans le mal que Manon et, de façon générale, les responsabilités sont différemment réparties dans le roman de Sand que chez Prévost. Mireille Bossis, qui compare les structures narratives et les personnages des deux romans, remarque à juste titre qu'en transformant Des Grieux en femme, "George Sand accentue considérablement le côté victime du personnage; la masculinisation de Manon renforce également sa composante bourreau et esprit démoniaque"³¹. Ici le danger ne vient pas de la femme mais de l'homme dont les crimes cependant ne sont nullement sanctionnés dans le roman. Leone, après avoir tué Henryet et laissé empoisonner la princesse Zagarolo, après avoir voulu prostituer Juliette, sort de l'hôpital des fous, remonte au "faîte de la richesse" et réapparaît "plus beau, plus brillant, plus passionné que jamais" (p. 331). La passion n'est pas davantage condamnée: Juliette, après des humiliations et des souffrances, ne résiste pas à l'appel de son amant: "il est impossible que je me dérobe à sa passion et à son autorité - écrit-elle au narrateur. Il y a eu comme une force magnétique, comme un aimant qui m'a soulevée et qui m'a jetée sur son coeur. [...] Je ne puis briser la chaîne qui est entre moi et Leoni; c'est le boulet qui accouple les galériens, mais c'est la main de Dieu qui l'a rivé"³². Le pouvoir de Leone Leoni est absolu; ses deux rivaux éliminés (l'un tué, l'autre déjoué), il n'est plus menacé: les autres personnages sont ou bien ses complices dès le début ou ils le deviennent, comme malgré eux, "ensorcelés" par ses charmes.

Si c'est la mystique passionnelle qui prédomine dans ce roman de 1834, ce sera bien différent dans *Tamaris* (1862), écrit presque trente ans plus tard, roman "bourgeois" et édifiant, où la passion "dévorante" est nettement condamnée. "La victoire, en amour, écrit Georges Lubin, n'est plus le privilège exclusif du beau ténébreux, du séducteur sans scrupule: le jeune homme sérieux, travailleur, austère même, qui a du devoir une haute notion, et ne compromet pas les femmes, peut y prétendre"³³. Pourtant, les figures vraiment vivantes de ce roman ne sont point ces protagonistes d'une perfection accablante, mais bien plutôt La Florade, aux "instincts sauvages" et surtout La Zinovèse, jalouse et vindicative. Cela dit, les deux personnages sont bien différents des passionnés de *Leone Leoni*, comme l'est du reste le sort qui leur est réservé.

La Zinovèse n'a rien de l'angélique pureté de Juliette: tout indique dans le roman qu'elle est bien plutôt la victime de sa propre nature que celle des circonstances. Ce personnage passionné n'obéit pas à quelque "volonté divine", mais à la violence de son propre tempérament que rien ne peut dompter. Exaltée,

31. *Manon Lescaut - Leone Leoni: la passion au masculin et/ou au féminin?* in *Le récit amoureux*, Champ Vallon, 1984, pp. 75-76.

32. P. 330. Dans le roman noir qu'est *L'Uscoque*, on trouve une autre victime de la passion aveugle et sauvage. Naam, esclave et complice d'abord d'Orio, finit par se révolter et se venger. Comme le disent ses juges, c'est son ignorance, les moeurs barbares et sa passion qui l'ont poussée "à des crimes que son coeur généreux désavoue" (p. 403). Tandis qu'Orio est exécuté, Naam, après une longue période d'expiation, peut mourir purifiée.

33. *Présentation de Tamaris*, p. 18.

superstitieuse et mécontente de tout, elle bat régulièrement ses enfants, menace l'héroïne dont elle est jalouse, veut tuer son amant et finit par s'empoisonner. Quant à La Florade, il est davantage présenté comme un "Provençal de la tête aux pieds", donc "très actif et très vivant d'esprit" et de "sentiments" qu'un séducteur corrompu. Ayant une "aptitude universelle qui est propre aux Français du Midi", y compris la sensibilité facile (p. 24), il ne veut pas "maîtriser ni dominer la destinée" mais bien au contraire, "sauter avec elle dans les abîmes". Mais le narrateur, une de ces "belles âmes" si caractéristiques de la dernière manière de George Sand, insiste plus d'une fois sur les "instincts généreux" du personnage, sur la notion "sincère, sinon scrupuleuse" du bien et du mal qu'il a pu garder et qui le préservent du vice...(p. 25). Si La Florade est téméraire et léger, ses intentions n'en sont pas moins bonnes: il veut même ramener sa maîtresse à la raison et la détourner de ses projets vindicatifs. Le suicide de celle-ci et un duel lui servent de bonnes leçons et il finit par céder aux remontrances de ses amis sages et dévoués, qui sont comme autant d'incarnations d'une humanité idéalisée. Le motif de la mort symbolique, si fréquent chez George Sand, qui permet aux personnages d'échapper à la tyrannie du mimétisme social et de renaître à la vie, figure aussi dans l'histoire de La Florade, mais son effet, vu l'atmosphère par trop fade du roman, n'a rien à voir avec le sentiment cathartique qu'on peut éprouver en lisant *Indiana*, *Mauprat* ou *Consuelo*.

Ce séducteur n'a plus la toute-puissance de Leone Leoni. L'une des trois femmes qu'il convoite lui résiste, l'autre se donne la mort au lieu de rester son esclave; il ne lui reste qu'à *renoncer au désir*, c'est-à-dire à épouser la troisième pour se ranger ainsi du côté des vertueux. C'est ainsi que les transformations que connaissent dans l'oeuvre romanesque les personnages passionnés, permettent de mieux saisir le sens du déplacement d'accents et de valeurs qui s'opère progressivement dans la pensée sandienne.

Si l'on passe en revue ces passionnés, d'une part selon leurs apparitions chronologiques dans l'oeuvre, d'autre part selon leur appartenance sociale et leur sexe, on constate d'abord que les personnages masculins assumant un rôle actif de séducteur, appartiennent surtout à la noblesse ou à la bourgeoisie ambitieuse, tandis que les femmes, c'est-à-dire les *victimes* sont de préférence des filles du peuple, très rarement de jeunes bourgeoises ou de jeunes nobles, prisonnières toujours des circonstances et de leur ignorance. La société sert davantage d'alibi dans les romans d'avant 1850; les personnages portant le germe du mal en eux-mêmes, figurent plutôt dans les romans plus tardifs (La Zinovèse, Tonio, Félicie). Les séducteurs invétérés ou les possédés de la passion s'effacent peu à peu de l'univers romanesque: les uns parviennent, sans trop de difficultés, à "se corriger", les autres, de plus en plus falots, n'auront plus la même épaisseur.

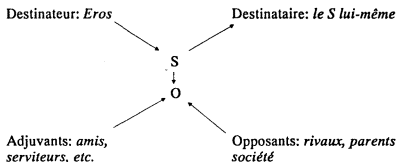
3. La quête de l'amour

Dans une histoire de la littérature amoureuse du 19^e siècle, les romans de George Sand peuvent prétendre à un statut particulier puisqu'ils accordent à la quête amoureuse une place privilégiée à la fois dans l'affabulation et le message que ces romans sont destinés à transmettre au public contemporain. Si le thème de l'amour a une spécificité certaine dans la littérature romantique, c'est dans la mesure où il y joue un rôle avant tout moral et sociologique et exprime par là la grande préoccupation de "l'âme romantique", c'est-à-dire un rêve et un désir d'unité. C'est indiscutablement le même rôle qui revient à l'amour dans l'oeuvre sandienne où, effectivement, le sentimental et le social sont toujours liés, même dans les romans les plus "anodins" dans lesquels le désir et l'action semblent uniquement s'expliquer par quelque motivation purement individualiste. Unir tout ce qui est désuni, individus, classes sociales, morts et vivants, époques et cultures différentes, foi et philosophie, poésie et sciences; détruire les barrières pour instaurer le règne de l'amour et de la confiance et 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, au fond, de tous les personnages principaux de Sand, qu'ils soient de simples amoureux ou les prophètes d'un avenir meilleur. C'est que l'itinéraire de l'individu pourrait être un jour celui de l'humanité; le bonheur du couple préfigurer celui de tous dans une union générale. Chez George Sand, comme dans tout le romantisme, il s'agit d'un amour mystique de plus en plus spiritualisé à mesure que l'on avance dans l'oeuvre. Il n'est pas seulement un simple moyen de réaliser l'égalité - entre l'homme et la femme, entre les différentes couches sociales -, et de réunir par là tout ce qui est terrestre, mais il est surtout un moyen d'élévation. Le pouvoir éducatif et purificateur de l'amour, si souvent mis en relief, agit bien au-delà de la sphère sentimentale, intellectuelle et morale; étant conçu comme élément sacré de l'existence, il finit par mettre en communication avec le divin. Aussi, dans l'univers sandien, la poursuite de l'idéal se fait-elle surtout dans la quête amoureuse, même si c'est de façons diverses et bien inégales.

Le parcours des personnages, la nature de leurs rapports, les circonstances dans lesquelles ils évoluent, les conditions de leurs échecs ou de leurs réussites représentent autant d'aspects et d'étapes de l'évolution de la pensée sandienne, des influences subies - dont celles tout particulièrement de Leroux et de Lamennais - qui ont contribué à l'élaboration de son "évangile" humanitaire. Etant donné que la conception sandienne de l'amour a déjà fait l'objet de nombreuses études - soit dans des articles consacrés à tel ou tel roman, soit dans des ouvrages d'ensemble, biographies ou monographies de toutes sortes -, mon propos se limitera, cette fois encore, aux personnages, dans la mesure où leurs choix et fonctions seraient susceptibles de nuancer cet aspect par ailleurs bien connu de l'oeuvre, tel qu'il apparaît dans les mécanismes de l'univers romanesque. Reste à savoir si on peut procéder ici de la même manière que dans le cas du *paraître*, en tentant un regroupement catégoriel des personnages à partir de critères bien définis, puisque ces critères, à bien des égards flous, sont en l'occurrence

malaisés à discerner. On pourrait certes tenter de différencier les personnages suivant qu'ils obéissent à des motivations purement individualistes ou, tout au contraire, collectives dans la mesure où leur besoin d'équilibre est d'essence sociale. Nous le ferons chaque fois que l'analyse l'exigera, mais il faut bien reconnaître que dans la plupart des cas, vu les frontières mouvantes de la quête amoureuse et les caprices du personnel romanesque, une telle approche n'est guère faisable, à moins de tomber dans d'oiseuses répétitions de ce qu'on avait déjà dit ou de couper des cheveux en quatre pour faire diversion.

En principe, toute histoire d'amour peut se réduire à un schéma actantiel très simple à actants individuels:



*Le caractère individualiste du drame s'accuse ici surtout aux deux pôles du destinataire (une pulsion plus ou moins individuelle: sexuelle, affective) et du destinataire. Et cela reste valable même en tenant compte du fait que l'enjeu de la quête amoureuse dépasse toujours l'individuel, dans la mesure où le couple *Sujet-Objet* n'est jamais isolé par rapport aux autres actants, forcés à la fois individuelles et sociales³⁴.

Un tel modèle peut avoir cependant des sens très différents selon qu'il y a des cases vides ou remplies (celles par exemple des adjuvants ou des opposants) ou que, d'autres cases, celles du destinataire, du destinataire ou éventuellement de l'objet soient occupées par un seul élément ou par plusieurs. En outre, la prise en considération des catégories sémantiques comme le vouloir, le pouvoir et le savoir des personnages permet davantage de nuancer et d'affiner la fonction des actants et de les différencier dans leurs rapports aux autres, selon qu'ils disposent ou non de toutes ces qualités. Il est bien évident que ces modalités déterminent la nature et l'efficacité de leurs actions tout comme l'issue de celles-ci³⁵.

34. Voir Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*, 1977, p. 70 et suiv.

35. Voir Philippe Hamon: *Le personnel du roman*, p. 236 et suiv.

Parmi les toutes premières nouvelles de George Sand, il y en a une, *La Fille d'Albano* - écrite en 1831 et signée J. S., mais reconnue comme sienne par la romancière - qui, dans sa structure pure et condensée, préfigure plus d'un élément constant des futurs romans et, en particulier, un type de conflit qui est l'un des plus essentiels de toute l'oeuvre. Bon nombre d'histoires sandiennes, au point de vue surtout du rôle et de la fonction des personnages, pourraient être définies selon qu'elles se rapprochent ou qu'elles diffèrent de ce premier modèle "archétypal". L'histoire est on ne peut plus simple. Une jeune artiste est sur le point d'épouser un beau jeune homme intelligent et plein de bonté, qu'elle aime et qui l'aime. Au dernier moment arrive cependant Carlos, frère de Laurence, artiste lui-même qui réussit à dissuader sa soeur du mariage. Après avoir laissé une lettre d'adieu ("Jamais à vous! jamais à un autre!" p. 291), Laurence part avec son frère.

L'univers de la nouvelle est très réduit: deux personnages et deux événements (l'arrivée de Carlos et son brusque départ avec Laurence), le reste, c'est-à-dire l'essentiel, consistant dans un duel verbal, affrontement de deux désirs, qui finit par le triomphe de la parole persuasive³⁶. Dans un premier temps, la situation ne présente aucun caractère conflictuel, aucune force extérieure ne s'oppose au désir de Laurence: la famille riche et noble des Nancé entoure d'affection et de respect la jeune femme "sans nom et sans fortune". Laurence n'est cependant pas sans angoisse car intérieurement déchirée comme tant d'autres héroïnes de Sand. Une heure avant la cérémonie de mariage, cette "âme libre et fière, dont le monde à peine était la patrie", s'effraie devant l'idée d'avoir désormais une maison et des devoirs, de vivre dans un "espace de terrain limité", dans une "enceinte" où doivent "s'enfermer ses affections, ses rêves et ses espérances" (p. 282). Il lui suffit pourtant de penser à Aurélien pour que l'amour, comme par enchantement la rassure: l'artiste redevient femme et les "rêves d'un autre bonheur" effacent les "regrets futiles d'un bonheur perdu" (*ibid.*). Mais cet équilibre précaire, l'arrivée de Carlos ne manquera pas de le faire basculer, Laurence se trouvant cette fois en face d'un opposant puissant. Les deux désirs qui s'affrontent sont celui du bonheur conjugal, familial, rêvé par la jeune femme³⁷ et celui de la vie d'artiste, donc de la liberté que Carlos veut pour sa soeur. Dans ces deux désirs opposés, s'exprime bien clairement le clivage interne du destinataire, signe de conflit idéologique. Aux yeux de Carlos, le mariage est synonyme d'esclavage où la femme ne peut être, dans le meilleur des cas, que la "première servante"; la vie familiale et sociale n'est pour lui qu'un monde d'esprits calculateurs et de ramasseurs de fortune, un empire de

36. Les autres personnages, succinctement présentés par le narrateur, n'apparaissent même pas. Il est vrai qu'à la fin de la nouvelle, on voit Aurélien, l'ex-fiancé s'évanouir sous le choc de l'émotion quand, plusieurs années plus tard, il aperçoit le portrait de Laurence à une exposition. Cette scène finale se trouve cependant dans la partie clôturale qui est une sorte de résumé du sort d'Aurélien.

37. "Je suis femme, mon frère, j'ai besoin d'affection. J'étais seule, et j'ai trouvé une famille: j'avais rêvé l'amour et je l'ai inspiré" (p. 287).

préjugés et de contraintes où un artiste ne pourrait que végéter et "dépérir de misère et d'ennui" parce que "l'espace [y] manquerait à [ses] pas, l'air à [ses] poumons, l'indépendance à [son] allure" (p. 290). La maternité même apparaît, dans l'argumentation de Carlos, comme une "captivité", un sacrifice imposé aux femmes dans "l'espoir incertain d'un rejeton illustre" (p. 285), ce à quoi il oppose l'indépendance et la liberté, "l'ivresse de l'artiste", "l'exaltation fugueuse d'un délire sublime, la brûlante sensation du plaisir intellectuel", "la débauche du génie, l'invasion du feu céleste" (p. 286). Le conflit fondamental entre servitude et liberté - vie *bourgeoise* et vie d'*artiste* - se trouve en même temps doublé par l'opposition de deux espaces: l'un clos (la maison, la vie familiale), l'autre ouvert (le vaste monde et la perspective des chemins infinis).

Au terme de leur débat passionné, les personnages changent de position: l'opposant Carlos devient un actant sujet qui finit par réussir à imposer sa volonté, à *convaincre* Laurence. Le drame cesse d'être uniquement à caractère individuel, les perspectives s'élargissent: sujet et destinataire ne sont plus identiques. En plus, Carlos en voulant rendre la liberté à sa soeur, veut du même coup rendre l'artiste qu'est Laurence à *l'art et à l'humanité*. Dans la phase finale de l'histoire, Laurence, convaincue, redevient sujet de l'action et, en renonçant au mariage, elle reconnaît en Carlos un adjuvant qui a su réveiller en elle sa plus profonde aspiration, ce besoin de liberté plus fort que le désir du bonheur purement individuel. Si, dans cette histoire, le *pouvoir* d'ouvrir les yeux de Laurence revient à Carlos, c'est que c'est lui qui dispose du *savoir* nécessaire sur le monde, sur la société³⁸.

Dans *La Fille d'Albano*, la vie d'artiste l'emporte donc sur la vie bourgeoise, présentée comme tout un ensemble de contraintes qui entravent fatalement l'épanouissement de l'individu. Dans le vocabulaire de Sand, surtout à ses débuts, *artiste* signifie avant tout *anti-bourgeois*, avant de désigner une manière d'être et de sentir particulièrement intense, la joie de vivre, la disponibilité, une ouverture d'esprit et de coeur, tout ce qui rend possible en un mot le bonheur humain³⁹.

On discerne le même modèle dans d'autres histoires sandiennes construites autour de la même problématique, mais plus complexes et de facture différente. Quelques exemples suffiront pour en faire ressortir les traits les plus significatifs.

Indiana étant un roman, il a par définition un univers fictionnel beaucoup plus élargi, avec un système de personnages infiniment plus complexe que celui de *La Fille d'Albano* et, en plus, il est assez solidement ancré dans une réalité socio-politique. Le schéma de base n'en est pas moins le même, avec dans le centre une héroïne cherchant désespérément le bonheur. Il est vrai que la

38. Une réplique lointaine de la figure de Laurence, mais en négatif, apparaît dans *Mont-Revêché*: Olympe, née pour être une "prêtresse" de l'art, sacrifie sa vocation pour le mariage, pour mourir d'une maladie "mystérieuse" et comme "assassinée" par la jalousie et la méchanceté des filles de son mari.

39. Cf. M. L'Hopital, *op. cit.*, p. 54 et suiv.

situation initiale des deux protagonistes (Laurence et Indiana) est doublement différente: Laurence n'est plus une enfant, elle connaît déjà le monde, elle est intelligente et elle échappe au mariage, donc à la servitude, grâce à l'intervention d'un frère plus lucide qu'elle; quant à Indiana, c'est une "pauvre fille ignorante et délaissée" qui doit connaître diverses formes d'"esclavage" avant d'être sauvée par un cousin qui deviendra son compagnon. Dans une certaine mesure, l'histoire d'Indiana illustre ce que l'héroïne de la nouvelle a failli connaître. Cependant, la nature de leur désir n'est pas non plus tout à fait la même, surtout au début de leur histoire: Laurence, pour briser sa solitude, a un désir précis: avide d'affection, elle veut avoir de la famille; Indiana, la mal-mariée, ne sait pas très bien ce qu'elle veut: elle vit dans le rêve, dans une vague attente de quelque "libérateur": aussi son désir "dans toute son intensité dévorante" n'est-il pas sans affinité avec un besoin de transcendance⁴⁰. Les différences sont non moins nettes en ce qui concerne l'étendue des informations sur le dénouement des deux histoires. Tout ce qu'on apprend de Laurence, c'est qu'elle a choisi la liberté contre l'univers clos des contraintes sociales. Son portrait très remarqué par les visiteurs à une exposition d'Horace Vernet, à la fin de la nouvelle, ne suggérant tout au plus, par les commentaires qu'on en fait, qu'une idée un peu vague de contradictions fécondes entre l'être et le paraître⁴¹. La conclusion d'*Indiana*, par contre, montre sinon le désir réalisé, du moins l'équilibre retrouvé: l'héroïne, après avoir subi une série d'épreuves, connu l'esclavage des "lois" et de "l'opinion publique" - personnifiées tour à tour par Delmare et Raymon, le mari et l'amant -, connaît enfin le bonheur à côté d'un compagnon idéal, Ralph, qui est par ailleurs une première ébauche des personnages christiques de l'univers sandien⁴². Ce bonheur s'accomplit dans le décor romantique d'une anti-société: une "chaumière indienne" dans une île, au milieu d'un paysage sauvage, aux contrastes "sublimes", dans un lieu aussi utopique que l'amour même qui unit le couple. Un couple de héros qui même dans l'île reste isolé: en consacrant ses revenus à libérer des esclaves, il attire la haine des colons. Aussi leur solitude est-elle totale: Indiana et Ralph, sans adjuvants, sont entourés de personnages appartenant au camp des opposants, ces champions de la "société existante" dont Ralph "attaque l'édifice sur tous les points"⁴³. Cette disposition binaire du système n'exclut pas pour autant des configurations plus ambiguës et plus complexes où des personnages, au lieu d'être purement antagonistes, sont interdépendants de manière complémentaire, en préfigurant

40. Voir à ce sujet Nadine Dormoy-Savage: *Identité et mimétisme ...*, in *George Sand*, pp. 159-169.

41. "...que de pensées ensevelies sous cette rêverie pieuse, de passions cachées sous cette calme méditation!" (p. 292)

42. On sait combien George Sand tenait à écrire une histoire typique, avec des personnages typiques. Voir ses préfaces pour *Indiana*, tout particulièrement celle de 1832.

43. P. 157. Le seul personnage qui, par ses origines et sa condition, serait du côté d'Indiana, est éliminé par les mêmes forces qui obligent les héros à s'exiler. L'histoire de Noun, "pauvre fille à demi sauvage", doublement esclave, car femme et servante, est une sorte de mise en abîme de celle d'Indiana.

ainsi les structures futures de toute l'oeuvre romanesque⁴⁴. Du point de vue sociologique, c'est pareil: comme on verra plus loin, aucun personnage sandien n'est condamné ni valorisé pour sa seule appartenance sociale. La vraie ligne de partage se trouve ailleurs, dans le domaine de la morale. C'est déjà ainsi dans *Indiana*, comme dans les romans de la maturité, malgré une certaine restructuration des valeurs⁴⁵.

Bien que la condition féminine soit l'une des grandes préoccupations de cette oeuvre, Béatrice Didier souligne à juste titre que celle-ci "n'est guère un roman à thèse qui prêcherait la libération de la femme, mais plutôt une analyse lucide, honnête, impitoyable des difficultés d'être libre, en particulier pour une femme"⁴⁶. C'est en ce sens surtout que *La Fille d'Albano*, tout comme *Indiana*, annonce le gros de l'oeuvre romanesque où la quête amoureuse, en se confondant presque toujours avec celle de la liberté, constitue l'essentiel de l'itinéraire des personnages à la recherche de leur propre Moi. Cependant, un autre facteur significatif relie encore entre eux ces deux récits de jeunesse: la faculté de changer la situation et d'aider l'héroïne à remonter la pente, revient à l'homme qui a le privilège de détenir *le savoir*. Si Laurence n'est que momentanément aveuglée par ses sentiments, Indiana est tout à fait ignorante et ne connaît de la société - comme le lui dit Raymon - que ce qu'elle a appris dans des romans "à l'usage des femmes de chambre"⁴⁷. Carlos et Ralph sont en revanche lucides et connaissent la vie; dans l'intrigue romanesque même, ils interviennent, omniprésents et providentiels, au meilleur moment, pour pénétrer et démasquer les autres. Ralph, par ailleurs, est une des premières ébauches, encore assez pâle, il est vrai, du savant sandien. Fait significatif, son évolution ou plutôt la lente révélation de son vrai moi, correspond en même temps à des degrés différents de ses compétences discursives. Dans un premier temps, il s'exprime péniblement et il a très peu le "talent de la persuasion" (p. 157). La "science des mots", le maniement de "cette reine prostituée" qu'est la langue revient à Raymon⁴⁸. Ce n'est qu'au moment où il trouve sa place, sa vérité et son identité

44. Ralph - Delmare, Ralph - Raymon, Mme de Carvajal - Mme de Ramière, Indiana - Noun, Raymon - Laure, etc.

45. Dans *Indiana* voir par exemple le couple Ralph - Raymon d'une part et Mme de Ramière - Mme de Carvajal d'autre part, nobles tous les quatre, antithétiques pourtant au point de vue moral. L'opposition entre nobles et bourgeois se définit, dès ce premier roman, au niveau culturel comme le montre la situation de Delmare vis-à-vis de Ralph et de Raymon. C'est ce qu'on observe aussi dans d'autres romans, surtout dans la période d'avant 1850. Voir à ce sujet Anna Szabó: *Les nobles bourgeois de George Sand*, Acta Litteraria, 1990/1-2, pp. 47-54.

46. *Ophélie dans les chaînes*, in *Hommage à George Sand*, PUF, 1969, p. 91.

47. P. 216. Le "savoir mal digéré" fonctionne plus d'une fois comme destinataire chez des personnages sandiens. Voir entre autres Georges dans *Cora*, Joséphine dans *Le Compagnon du Tour de France* ou les héros éponymes d'*André* et d'*Horace*.

48. Sur les problèmes du langage dans *Indiana*, voir Camille Mortagne: *Indiana ou la langue cette reine prostituée*, in *George Sand, Recherches nouvelles*, C.R.I.N. 6-7, Groningue, 1983, pp. 36-59.

définitives que "sa pensée tout entière [vient] se placer sur ses lèvres" (p. 328). C'est alors seulement qu'il aura l'art de l'éloquence - privilège de tant de personnages sandiens -, la "puissance que possède la voix d'un homme profondément vrai dans sa passion" (p. 347). Cependant, si ce rôle providentiel de l'homme dans le couple est évident dans ces deux oeuvres de jeunesse, il disparaît par la suite non sans laisser de traces pourtant, puisque dans toute l'oeuvre romanesque de Sand, jusqu'à sa dernière période, on en retrouve les avatars, comme ces conseillers plus ou moins âgés qui servent de mentors à des jeunes gens inexpérimentés⁴⁹. Mais le plus souvent, c'est la femme qui représente le véritable élément actif des romans, car c'est par rapport à elle qu'évoluent et se définissent les autres personnages. C'est ce qu'on observe déjà dans deux nouvelles par ailleurs bien différentes des années trente, mettant en scène deux femmes abandonnées: *Metella* et *Lavinia* (1833). Si *Metella*, prisonnière de la passion amoureuse et de ses illusions, accepte d'abord l'amour et le soutien d'un jeune homme romanesque et dévoué, elle n'en finira pas moins par mesurer sa situation de femme vieillissante, pour trouver enfin un équilibre dans la sérénité d'un bonheur altruiste: "fortifiée contre le souvenir des passions par une conscience raffermie et par le sentiment maternel", elle descend "tranquillement la pente des années" (p. 233). Dans l'histoire de *Lavinia*, il n'y a aucun élément consolateur au sens quotidien du terme. C'est le triomphe pur et simple de l'individu. En refusant le mariage et ses servitudes, l'héroïne agit en toute conscience: "Je suis invulnérable, dit-elle au comte de Morangy. Cette femme tant décriée pour l'erreur de sa jeunesse est entourée désormais d'un rempart plus solide que la vertu: la méfiance" (p. 137). Que ce soit là en un sens une victoire à la Pyrrhus, c'est bien probable, puisque l'héroïne fait du même coup, du moins aux yeux du monde, "l'oraison funèbre de sa vie" (p. 128), mais d'un autre côté, c'est un défi à l'ordre du monde, une sorte de retraite victorieuse dans l'individuel et le poétique, seules négations possibles de ce même ordre: "...je hais le mariage, je hais tous les hommes, je hais les engagements éternels, les promesses, les projets [...]. Je n'aime plus que les voyages, la rêverie, la solitude, le bruit du monde, pour le traverser et en rire, puis la poésie pour supporter le passé, et Dieu pour espérer l'avenir" (p. 152). Par la suite, les personnages féminins de Sand (à l'exception, toutefois, de *Lélia*) ne feront presque jamais des décisions aussi tranchantes et aussi irrévocables, ayant le plus souvent plus de "chance". *Lavinia*, par sa vitalité et son énergie, est bien le prototype de ces héroïnes que rien n'arrête ni ne décourage. Comme le fait remarquer Tatiana Green: "qu'elles suivent l'aimé et l'admirent [...], ou qu'elles soient son guide [...], la plupart ne s'immobilisent ni dans la résignation, ni dans la tristesse, ni même dans le bonheur"⁵⁰. Pour ne citer que quelques exemples des plus représentatifs: la princesse *Quintilia*, *Mattea*, *Marthe*, la petite *Marie*, *Brulette*

49. Dutertre dans *Mont-Revêche*, le narrateur de *Narcisse*, Honoré Lemontier dans *Made-moiselle La Quintinie*, Butler dans *Jean de la Roche*, Valvèdre et M. Sylvestre respectivement dans les romans qui portent leur nom, Hyacinthe Chantebel dans *La Tour de Percemont*.

50. *Préface à Lavinia*, p. 101.

et Thérèse, Love Butler, Constance Verrier, Mme d'Elmeval, Lucie, Lucienne, Mlle Vallier, Impéria et Jeanne, Sarah Owen, Marianne Chevreuse, Emilie et Marie; ou des héroïnes-messies comme Fiamma, Edmée, Yseult, Consuelo, Tonine ou Nanon⁵¹.

La supériorité à la fois physique et morale de la femme s'accuse même dans certaines histoires à dénouement tragique où finalement les héroïnes, malgré leur amour, leur intelligence et leur force, ne peuvent rien contre la fatalité du malheur. Mais alors le principal obstacle réside dans la faiblesse, l'égoïsme ou l'intolérance de l'autre. Geneviève - première dans la série des personnages artisans-artistes - perce assez vite "l'insurmontable langueur" et "l'âme débile" d'André, ce descendant de René qui, sans jamais aller jusqu'à la révolte, n'est capable que d'accès de fureur. L'amour de ce jeune rêveur "sans volonté" (*André*, p. 34) est à peine un vrai sentiment, bien plutôt une rêverie paresseuse et sans contours, nourrie de lectures mal digérées. Alors que Geneviève meurt lucide et courageuse, lui, ne comprenant toujours rien de sa propre vie, n'a même pas la force de mourir. Le conflit est pareil dans *Lucrezia Floriani*. Karol, ce "pauvre amant de l'impossible" (p. 117) est de la race d'André. Il n'a pour ainsi dire pas d'existence propre: égoïste et possessif, esclave à la fois de ses chimères et de son conformisme moral et social, il devient le bourreau de Lucrezia qui n'est pourtant pas une jeune fille naïve, mais une grande cantatrice et une femme mûre, ayant victorieusement surmonté toutes les épreuves d'une vie riche en souffrances et en joies. Elle est indépendante et forte, mère heureuse de quatre enfants qu'elle élève seule, au mépris de l'opinion publique. Mais tout son équilibre difficilement acquis est compromis dès qu'elle cède au chantage de la faiblesse, à la passion exclusive de Karol. Victime d'un amant tyrannique, elle ne perd pas pour autant sa lucidité: ayant prévu l'inéluctable malheur, elle accepte la mort comme une délivrance⁵².

Le conflit dans les deux romans a, certes, des implications directement sociales dans la mesure où les femmes sont d'origine plébéienne, les hommes d'origine noble, mais ces implications sont infiniment moins importantes que certaines données psychologiques ou mentales qui motivent, chez André et Karol, une sorte d'aliénation qui les empêche d'adopter une attitude plus conforme aux exigences des réalités de la vie. Dans les romans ultérieurs, cependant, les comportements inadéquats s'effacent devant l'action "pédagogique" d'héroïnes à la fois intelligentes et persuasives, sous l'effet d'un amour paisible. La passion y est interprétée comme un "amour devenu fou" (*Valvèdre*,

51. Respectivement dans *Le Secrétaire intime*, *Mattea*, *Horace*, *La Mare au Diable*, *Les Maîtres sonneurs*, *Jean de la Roche*, *Constance Verrier*, *Tamaris*, *Mademoiselle La Quintinie*, *La Confession d'une jeune fille*, *Monsieur Sylvestre*, *Pierre qui roule*, *Malgrétout*, *Marianne Chevreuse*, *La Tour de Percemont*, *Simon*, *Mauprat*, *Le Compagnon du Tour de France*, *Consuelo*, *La Ville Noire*, *Nanon*.

52. Dans ces deux romans, les héroïnes ne sont pas absolument solitaires, car l'ami dévoué de leur partenaire devient peu à peu leur adjuvant. Cependant ni Joseph ni Salvator ne peuvent rien contre l'impuissance et l'égoïsme.

p. 354) ou comme la "suggestion du diable", un "démon sauvage" qu'il faut tuer (*Jean de la Roche*, p. 181). Dans l'univers nettement antiromantique et trop raisonnable de ces romans d'après 1850, "on ne se jette pas dans les rêves romantiques [...], on attend la certitude, et on ne pâlit ni ne maigrit en attendant" (*Valvèdre*, *ibid.*). Pour "convertir" les quelques passionnés égarés, on a toute une cohorte de jeunes personnes comme Love dans *Jean de la Roche*, "qui sait ce qu'elle veut et qui sait se faire comprendre"⁵³. A mesure que l'on avance dans l'oeuvre romanesque, l'individu y est représenté de moins en moins isolé, défini de moins en moins par son opposition aux autres. Le bonheur devient de plus en plus accessible, à condition de renoncer à toutes formes d'égoïsme et de prendre toujours en considération l'intérêt de chacun. Cela ne va pas, bien sûr, sans compromis ou parfois sans abnégation dont le "prix" cependant se trouve atténué par la mise en place d'un personnel romanesque de plus en plus nivelé dont les aspirations ne sont plus antagonistes mais réconciliables. Aussi les véritables opposants se font-ils rares et ne représentent en aucun cas la société tout entière, mais tout au plus une institution comme l'Eglise, ou la mentalité d'une couche sociale condamnée à disparaître et, le plus souvent, tout simplement quelque défaut humain plus ou moins corrigible. Si la logique du récit a besoin de ces personnages, leurs fonctions sont assez réduites dans les romans tardifs, et, même lorsqu'ils ne sont pas tout à fait éliminés, ils n'en perdent pas moins leur pouvoir sur les protagonistes. Médiocres, vulgaires ou pitoyables, ils ne représentent pas de forces réelles et autonomes: la vanité, l'avarice ou la cupidité les rendent vulnérables et défaillants, comme c'est déjà le cas de Cardonnet père dans *Le Pêché de Monsieur Antoine*, celui, un peu différent, de Montroger dans *Mademoiselle Merquem* ou de la comtesse de Nives dans *La Tour de Percemont*. Il est très rare qu'un personnage de ce type soit doté de quelque faculté exceptionnelle, surtout intellectuelle; quand cela arrive, la romancière met le personnage en face d'un adversaire plus redoutable encore. L'échec d'Onorio, face à Honoré Lemontier dans *Mademoiselle La Quintinie*, est exemplaire à cet égard. La conséquence en est que, dans ces histoires de moins en moins conflictuelles, les protagonistes ne sont plus des solitaires: d'une part le nombre de leurs adjuvants augmente, d'autre part, dans la quête amoureuse, leurs désirs ne sont plus mis en valeur par un désir opposé mais, bien au contraire, par quelque désir complémentaire et parallèle qui vise le même objectif. Dans la configuration des personnages, ces désirs parallèles prennent la forme de couples accompagnant celui des protagonistes et représentant des

53. P. 42. Voir surtout Sarah dans *Malgré tout* ou d'autres cas, parfois légèrement différents, dans *Constance Verrier*, *Tamaris* ou *La Tour de Percemont*. Les figures féminines romanesques, passionnées ou inadaptées pour une raison ou pour une autre, sont beaucoup plus rares. Telle Alida, victime d'une mauvaise éducation dans *Valvèdre* qui meurt malheureuse et repentie; ou Juliette, toute différente, car mystique avant tout, qui "n'a pas la force de supporter la réalité" (*Narcisse*, p. 172). Elle meurt, car "la seule pensée de l'amour terrestre brisait sa vie, au moment où elle cherchait à le ressentir" (p. 259).

valeurs pour ainsi dire moins pures mais au fond prometteuses. Ces couples secondaires - autant de degrés différents à l'échelle des valeurs - sont le plus souvent destinés à introduire le réel dans un monde d'idéal. En outre, ces couples d'amoureux multipliés ont la fonction de suggérer au lecteur la *nécessité* de prendre le chemin de l'amour qui est celui de l'*union* et de transmettre ce message comme une sorte d'impératif catégorique. Cette tendance de l'oeuvre romanesque s'affirme à partir des années cinquante, la présence de plusieurs couples triomphants dans un même roman étant sporadique avant cette date⁵⁴. En effet, si dans les premiers romans il y a par exemple deux couples d'amoureux, ou l'un des deux couples doit échouer, ou bien ils se définissent par contraste l'un par rapport à l'autre, ce qui revient à dire que, même en cas de réussite, l'un des couples se trouve d'une façon ou d'une autre dévalorisé d'après le système de valeurs interne du roman en question, comme par exemple Raymon et Laure de Nangy dans *Indiana*.

La portée et le sens des mariages "mixtes" chez George Sand, avec leurs implications sociales et morales sont bien connus. Si ces mariages, unissant des personnages d'appartenance sociale différente, sont présentés dans la plupart des romans comme souhaitables et possibles, on n'en observe pas moins une série de variétés - dans le choix des personnages aussi bien que dans la nature des solutions proposées - qui s'expliquent à la fois par l'évolution de la pensée sandienne et un certain sens du réel que la romancière n'a jamais tout à fait perdu et qui finit par percer, dans certains détails du moins, même dans ses histoires les plus idéalistes.

Dans *Valentine* (1832), une telle union est encore condamnée à l'échec. C'est là un premier constat que l'autre union qui se réalise après la mort des protagonistes ne peut en rien modifier, d'autant que le récit qui la relate est sensiblement

54. *Horace* (1842): Théophile - Eugénie, Marthe - Paul Arsène; *Le Meunier d'Angibault* (1845): Lémor - Marcelle, Grand Louis - Rose; *Le Château des Désertes* (1851): Adorno - Stella, Célio - Cecilia; *Mont-Revêche* (1852): Jules - Eveline, Flavien - Nathalie, Amédée - Caroline; *Les Maîtres sonneurs* (1853): Tiennet - Thérèse, Huriel - Brulette; *La Filleule* (1853): Stéphen - Anicée, Rosario - Moréna; *Les Dames vertes* (1857): Just - Félicie, Bernard - Caroline; *L'Homme de neige* (1858): Cristiano - Marguerite, Larrson - Mlle Potin, Ervin - Martina; *La Ville noire* (1860): Tonine - Sept-Epées, le docteur Anthime - Rosalie; *Le Marquis de Villemer* (1860): Urbain - Caroline, le duc d'Aleria - Diane; *Valvèdre* (1861): Valvèdre - Adélaïde, Henri - Paule, Francis - Rose, Moserwald - sa femme; *La Famille de Germandre* (1861): Sylvain - Hortense, Octave - Corisande; *Tamaris* (1862): le narrateur - Yvonne d'Elmeval, La Florade - Nama; *Mademoiselle La Quintinie* (1863): Emile - Lucie, Henri - Elise; *La Confession d'une jeune fille* (1865): Lucienne - Mac-Allan, Frumence - Jennie; *Monsieur Sylvestre* (1865): Pierre - Aldine, Gédéon Nuñez - Jeanne; *Cadio* (1867): Henri - Marie, Cadio - Louise; *Mademoiselle Merquem* (1868): Armand - Célie, Montroger - Erneste; *Pierre qui roule* et *Le beau Laurence* (1869): Pierre - Jeanne, Bellamare - Impéria; *Nanon* (1872): Nanon - Emilien, Costejoux - Louise; *Ma soeur Jeanne* (1874): Laurent - Jeanne, Médard - Manuela; *Famarande* et *Les deux Frères* (1875): Salcède - Berthe, Espérance - Charlotte; *La Tour de Percemont* (1876): Henri - Emilie, Jacques - Marie.

moins élaboré. En effet, à la fin de l'histoire, les rapports de forces sont complètement changés, les éventuels opposants éliminés ou disparus. Athénaïs et Valentin n'ont plus aucun obstacle à surmonter, ils sont même sociologiquement plus rapprochés l'un de l'autre que ne l'étaient Valentine et Bénédict. (Athénaïs est fille de paysans parvenus et riche propriétaire, tandis que Valentin, à cause de sa naissance illégitime et surtout en tant que médecin, n'a plus de liens organiques avec sa classe qui est la noblesse.) Du reste, tout est conduit dans cette histoire de façon à ce que l'échec des héros soit fatal. Tous deux vivent dans un milieu où ils sont étrangers, sinon exilés. La situation de Valentine, solitaire dans sa propre famille entre une mère vaniteuse, dure, jalouse et une grand-mère légère, est pareille à celle d'un "rocher battu de deux courants contraires" (p. 81). La vie oisive à laquelle sa naissance la destine ne lui convient pas ("il y avait eu erreur dans la distribution des rôles" p. 94), elle rêve d'une vie laborieuse de paysanne. Quant à Bénédict, c'est un jeune homme bien de son temps, dont la destinée est marquée par "l'ennui, ce mal horrible" qui s'étend "comme un nuage noir sur tout son avenir", et pourtant ardent et "dévoté par une ambition secrète" (p. 40). Fils de paysan, orphelin adopté par des parents riches, il se retrouve un jour, comme il le dit amèrement, "métamorphosé en bourgeois, en étudiant, en bel esprit" (p. 36). Sans instruction solide, ayant cependant l'amour des arts et des sciences, et d'inépuisables ressources de sentiments généreux, il connaît la misère des "générations placées entre celles qui ne savent rien et celles qui sauront assez": *il sait trop* (p. 40). Repoussé de tous côtés, il est "l'avocat, le beau parleur, le savant", un "*cracheur de grec*" (pp. 44 et 45) aux yeux des paysans; un "rustre enrichi", un "manant éclairé" (p. 50) pour la comtesse de Raimbault. Dans son orgueil blessé, il nourrit une implacable haine contre la société et ses institutions qu'il refuse de servir sous quelque forme que ce soit. Un seul désir l'anime: son amour passionné dont les "obstacles immenses" que la société a mis entre lui et mademoiselle de Raimbault ne font qu'augmenter l'intensité. Ces obstacles ne prennent vraiment forme, aux yeux de Bénédict, qu'au moment où il aperçoit le salon élégant et spacieux du château: les "glaces limpides", les "parquets luisants", les "mille recherches de luxe dont l'usage même était ignoré encore à la ferme" (p. 73). Les "murs de glace" du château ne sont pas cependant les seuls obstacles, comme le fait remarquer Aline Alquier, puisque Bénédict doit affronter surtout "cette infranchissable barrière" qu'est le langage⁵⁵. Si on peut dire que le langage, comme moyen de communication et pratique sociale, joue un rôle majeur dans bien des romans de Sand, c'est tout particulièrement valable pour *Valentine* où Bénédict, dès la première conversation des deux protagonistes, a toutes les peines du monde d'exprimer sa pensée selon les normes très particulières de l'usage qui veut que l'on se fasse comprendre à demi-mot. Il ne tardera pas à comprendre que ces difficultés ne viennent pas seulement de sa "position délicate" en face de la jeune fille, mais s'expliquent tout autant, sinon plus par

55. Introduction à *Valentine*, p. 24.

sa position d'infériorité en général, car l'aisance et l'assurance de la parole sont aussi un privilège de classe, la langue ne pouvant être maniée comme une arme qu'entre les mains des puissants: les faibles et les déshérités, comme lui et Valentine, ébahis devant les performances verbales des heureux de ce monde, ne savent tout au plus que balbutier ce que, faute d'instruction ou de dons, ils sont incapables de dire. Le couple, certes, s'entend bien sans que pour autant cette compréhension mutuelle soit une garantie de réussite et de bonheur, car à la différence d'autres héros sandiens dans d'autres romans, n'ayant ni assez d'intelligence, ni assez de foi et de fermeté, ils n'arrivent pas à faire plier le destin.

Les deux héros ne se contentent d'ailleurs pas de critiquer l'éducation superficielle des jeunes filles et, en général, l'éducation elle-même. En bons autodidactes, ils s'efforcent d'approfondir non seulement leurs propres connaissances mais aussi celles des plus jeunes, encore moins instruits qu'eux. Par les soins des jeunes femmes, Bénédicte aura un "élégant cabinet de travail" et des "livres choisis" sous le toit de chaume de sa maisonnette (p. 161). Mais on aménage surtout un "lieu de repos et de délice" dans le pavillon du parc, où les jeunes gens passent leurs soirées à causer, à faire de la musique et des études. C'est l'"Elysée" de l'amitié, le monde poétique et libre, sans "aucune communication avec les gens du château": "au château, tous les ennuis, toutes les servitudes, toutes les tristesses", "au pavillon, tous les bonheurs, tous les amis, tous les doux rêves, l'oubli des terreurs, et les joies pures d'un amour chaste". C'est comme une "île enchantée au milieu de la vie réelle, comme une oïsis dans le désert" (p. 164). *Valentine* inaugure par là les romans d'éducation dans l'oeuvre sandienne. Cette éducation cependant, trop coupée du monde, faute aussi d'un vrai mentor, ne sauvera pas les héros; les illusions ne durent guère et dès qu'ils se retrouvent en face du réel, ils redeviennent aussi vulnérables et peut-être plus démunis encore qu'auparavant. C'est que Valentine et Bénédicte ne parviennent pas à échapper aux méchants: la tragédie finale ne fait que mieux ressortir leur destin de victime. Sans doute ne meurent-ils pas de leur propre volonté, puisque, comme le fait remarquer Aline Alquier, George Sand "fait appel à une fatalité dérisoire pour débarrasser ses héros d'une vie qui ne veut pas d'eux"⁵⁶. Pour avoir transgressé les lois sociales et surtout morales, ils sont même présentés - par prudence d'auteur? - comme coupables. Jamais une pareille situation ne se reproduira dans les romans ultérieurs: l'amour des héros devra rester par définition chaste. Valentine qui se donne à son amant, souffrira d'un remords "terrible", et la faute de Bénédicte recevra à son tour "le plus rude châtement", celui de voir Valentine "dépérir de chagrin". Leur existence devient insoutenable, "un combat perpétuel, un orage toujours renaissant, une volupté sans bornes et un enfer sans issue" (p. 194). En 1834, la romancière a commenté en ces termes le comportement de son héroïne: "Tant que la Loi était représentée par un caractère pur, si odieux et si glacé qu'il fût, le devoir pouvait

56. *Op. cit.*, p. 18.

sembler auguste, la lutte était glorieuse; avec l'avilissement de la personne, le mépris et l'oubli du devoir commencent. Alors la chute est inévitable. Quand Valentine se donne à Bénédicte, elle n'a plus à choisir qu'entre Dieu et lui. La spoliation à laquelle elle se résigne lui rend la liberté; elle n'a plus à compter qu'avec elle-même. Sa faiblesse ou sa résistance n'engage plus l'honneur de personne. Elle s'appartient, elle peut se donner. Sa défense, en se prolongeant, ne serait plus qu'un calcul d'égoïsme ou de vanité. En présence des tortures endurées pour elle par un amant résigné, ce ne serait plus du courage, ce serait de la lâcheté⁵⁷. George Sand plaide donc non coupable; cette rectification ultérieure ne modifie pourtant en rien l'ambiguïté de son message.

En passant en revue les personnages du roman, on constate cependant que - à la différence des amants d'*Indiana* - ceux de *Valentine* ne sont pas des héros tout à fait solitaires. Ils ont des amis qui les aident de temps à autre selon leurs possibilités; seulement leur statut n'est pas moins problématique que celui des protagonistes: sans pouvoir social réel, ils sont incapables de leur apporter un soutien efficace. La position sociale des Lhéry - abstraction faite de leur carence intellectuelle - est encore précaire, ne reposant que sur le pouvoir de l'argent; Athénaïs vit d'abord dans la dépendance de ses parents, puis dans celle d'un mari grossier; Louise est fille-mère... Aucun d'eux ne représente donc une force autonome. Aussi, dans le système des personnages, ont-ils un statut qui est loin d'être stable: par intérêt, vanité ou jalousie, dans certaines séquences de l'action, ils s'opposent aux amants. Le noyau du camp des opposants est en revanche stable: tous les personnages y appartenant disposent de quelque pouvoir, tantôt absolu, comme celui accordé par la loi (la mère et l'époux de Valentine), tantôt tout à fait relatif ou dérisoire, même s'il peut être, dans certaines circonstances, tout aussi dangereux, voire mortel (comme dans le cas d'un laquais, d'une demoiselle de compagnie et surtout de Pierre Blutty). Parmi les personnages épisodiques, il y en a deux, Catherine, la nourrice et le docteur Faure, qui - quoique leur motivation soit différente - sont du côté des amants. Leur pouvoir reste néanmoins très limité: les consolations et le dévouement tout sentimental de la nourrice ne peuvent apporter qu'un secours momentané, tout comme le pragmatisme du vieux médecin qui espère "calmer ces deux coeurs égarés" et les "guérir l'un par l'autre" (p. 145).

Les rapports de force - sauf quelques cas particuliers - sont bien différents dans les romans ultérieurs, où les amoureux - qu'il s'agisse de mariages mixtes ou non - affrontent courageusement et avec succès les difficultés et finissent par triompher d'adversaires parfois redoutables et puissants. Si toutefois l'aboutissement de la quête amoureuse - l'union dans le mariage - n'est possible que dans un avenir aussi lointain qu'incertain, cela ne change rien à l'affaire, car, comme dans *Le Compagnon du Tour de France*, les amants se montrent inébranlables dans leur dessein de s'unir et convaincus de l'avènement des temps meilleurs, non seulement pour eux-mêmes mais pour l'humanité entière. C'est que dans

57. A propos de *Lélia* et de *Valentine*, in *Questions d'art et de littérature*, p. 47.

ces romans d'inspiration d'abord socialiste, puis simplement humanitaire, la quête amoureuse se confond plus ou moins avec celle d'une "vérité sociale". Dans *Le Secrétaire intime* (1834), la princesse Quintilia, maîtresse presque absolue de sa destinée, est encore obligée de se cacher de son mariage et de mener ainsi une double vie pour pouvoir sauvegarder son bonheur de femme active et indépendante. Heureuse et contente, elle n'en est pas moins consciente de ses limites et rêve pour les femmes d'un avenir meilleur: "...j'aurai ouvert la voie à d'autres femmes. D'autres femmes réussiront..." (p. 109).

A partir de 1836 (*Simon*), on voit se succéder des personnages dont la force réside surtout dans leur intégrité morale et qui, entourés de solides amitiés et parfois d'excellents mentors, grâce à leurs compétences et leurs performances, arrivent à maîtriser leur sort. Or, ce sont des gens qui se disent "républicains", "socialistes", "démocrates", "évangélistes" ou même "communistes" et dont le trait de caractère commun est qu'ils sont tous égalitaristes. Il est bien connu que le rôle plus actif dans le couple, celui du guide, revient chez George Sand assez souvent à la femme. La supériorité de la femme est un des éléments constants de l'univers sandien. Dans les romans champêtres où il s'agit d'un personnel romanesque sociologiquement homogène, tout comme dans les romans plus ou moins "bourgeois" où les éventuelles différences sociales ne font plus guère obstacle, on voit encore les personnages féminins l'emporter sur leurs partenaires masculins tantôt par le courage et le bon sens, tantôt par une plus grande sensibilité⁵⁸.

Si cette supériorité de la femme se manifeste dans un couple où elle dispose d'emblée de tous les atouts de la naissance et de l'instruction, ce cas de figure répond à une sorte de vérité référentielle qui n'a rien de bien surprenant. Qu'il s'agisse de Fiamma, d'Edmée, d'Yseult ou de Marcelle, ces parfaites héroïnes éclairées comprennent dès le début la position délicate de leurs amants et font tout pour les rassurer, à force notamment de dialogues destinés à créer entre eux un rapport de confiance et de compréhension mutuelle⁵⁹. Il n'en va pas de même de leurs homologues masculins qui ont besoin de moins d'efforts pour rassurer leurs compagnes. Dans *Horace*, par exemple, on n'apprend rien sur les éventuels différends de Théophile et d'Eugénie. Dès le début, il règne entre eux une parfaite entente, leur union libre montrant toutes les qualités d'un mariage idéal. La grisette y est présentée comme l'égal du médecin démocrate, issu en plus d'une très bonne famille. L'intelligence naturelle, l'"aisance", la "finesse", le "bon sens" et la "dignité" dont George Sand a doté cette fille du peuple - comme

58. Voir entre autres: Cécilia (*Le Château des Désertes*), Mlle Vallier (*Monsieur Sylvestre*), Nanon (*Nanon*), Emilie Ormonde (*La Tour de Percemont*). Dans le cas des figures féminines secondaires ou épisodiques, ce n'est pas toujours ainsi, bien au contraire: elles reflètent bien souvent et tout au long de l'oeuvre romanesque, l'idée peu favorable que George Sand s'est faite des femmes.

59. *Simon*, *Mauprat*, *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Meunier d'Angibault*. Le mariage d'Edmée et de Bernard n'est bien sûr pas une mésalliance, au sens propre du terme. Si je mentionne ici Edmée, c'est qu'elle appartient de tous les points de vue à ce type d'héroïne, elle en est même peut-être le représentant le plus accompli.

tant d'autres dans ses romans -, la mettent d'emblée sur un pied d'égalité avec tous ceux qu'elle rencontre: Horace est "frappé de respect" (p. 44.) comme la grande dame qu'est la comtesse de Chailly qui éprouve dès leur premier entretien une "bienveillante sympathie" à l'égard d'Eugénie⁶⁰. Si, dans *Nanon*, l'héroïne paysanne a quand même quelques scrupules au sujet de son mariage avec un aristocrate, elle résoudra le problème toute seule, en se faisant sa propre éducation et en s'enrichissant... Notons entre parenthèses qu'aucun doute n'est possible quant au statut de Nanon comme actant sujet.

La position hiérarchique de ces personnages à l'intérieur des couples est de nature bien différente. Fait significatif, la plus grande inégalité - tant intellectuelle que morale - se trouve entre Edmée et Bernard, nobles pourtant tous les deux. Qu'est-ce à dire, sinon que la véritable différence, entre les créatures de Dieu, ne vient pas des hasards de la naissance et que sa source est ailleurs. Parmi les héroïnes sandiennes, c'est assurément Edmée qui a la tâche la plus difficile à accomplir: élever quelqu'un de "brutalement inculte" (p. 97) à la hauteur de la dignité humaine. Si cette "fille de la poésie", à la tête de cette phalange de "guerrières si courageuses, si rusées parfois, si belles toujours"⁶¹, réussit parfaitement dans sa mission, c'est qu'elle est une "femme intrépide et fière", ayant une "énergie inflexible" qui "connait sa puissance", car elle aime et se sait aimée (pp. 250, 310). George Sand a doté son héroïne de toutes les qualités possibles, surtout d'une "vaste intelligence" allumée aux "brûlantes déclamations de Jean-Jacques" (p. 116), car, après tant de siècles de règne masculin, la romancière a rêvé la régénération de la société par la femme, par les valeurs tarditionnellement considérées comme féminines. C'est ce qui explique la genèse des héroïnes à la fois douces, *naturelles* et néanmoins *révolutionnaires* qui, par leur naïveté et sensibilité, peuvent aussi bien devenir la proie facile du mécanisme mimétique que les opposantes farouches et puissantes de celui-ci⁶². Dans cette même perspective, la quête amoureuse, étroitement liée à la recherche d'un équilibre entre l'individuel et le social, se confond avec la quête de soi-même. Ainsi, l'union de deux amants - dans *Mauprat* aussi bien que dans d'autres romans - symbolise en même temps l'unité du Moi retrouvé. En ce sens, comme le souligne Nadine Dormoy-Savage, l'oeuvre sandienne a toujours une actualité, dans la mesure où s'y efface le "fossé qui sépare la conscience féminine de la conscience masculine", George Sand ayant créé un univers romanesque dans lequel "règnent des valeurs qu'elle jugeait nécessaires à la survie morale et spirituelle de l'humanité": "En posant la question de l'identité

60. P. 233. Hubert Juin fait remarquer dans son étude sur *Horace*: "L'imagination de Sand la mène à concevoir que le génie repose dans le sein même des humbles, des frustrés, des délaissés, rien, chez eux, n'est faussé par l'éducation du temps, qui fausse tout". *Horace de George Sand*, in *Lectures du XIX^e siècle*, t. I, p. 78. C'est le même génie et la même supériorité naturelle qui expliquent la parfaite aisance de Consuelo en toute situation, y compris quand elle se trouve en compagnie des souverains.

61. Zola: *George Sand*, in *Documents littéraires*, Charpentier, 1881, p. 214.

62. Cf. Nadine Dormoy-Savage, *op. cit.*, p. 168.

en termes de désir et la question du désir en termes féminins", elle a mis à jour le "problème féminin essentiel qui est aussi celui de toute la société moderne"⁶³. En effet, dans bien des romans, les règles de conduite sont "dictées" par la femme qui réussit ainsi à vaincre l'isolement du Moi. Toute l'éducation de Bernard de Mauprat est faite par Edmée, donc par la femme (p. 313), les autres personnages qui y contribuent, n'étant qu'autant de "doubles" ou d'adjuvants de l'héroïne, comme Arthur, l'ami fidèle qui apprend au jeune Mauprat à se connaître lui-même, à réfléchir sur ses propres impressions (p. 182).

On peut, certes, hésiter sur l'identité de l'actant sujet dans *Mauprat*, mais une telle hésitation conduirait à deux interprétations toutes différentes du message romanesque. Avec Bernard, en position de sujet, se dégagerait - du moins jusqu'à la fin de l'histoire - un sens tout à fait individualiste de la quête, tandis qu'avec Edmée dans la même position - la seule qui réponde vraiment à l'esprit sandien - il s'en dégage un sens tout différent. Car Edmée, poussée par l'amour, ne veut pas Bernard uniquement pour elle-même; elle veut aussi, sinon avant tout, un être moralement transformé pour le bonheur de l'humanité entière. Cette dernière hypothèse se trouve corroborée par la fonction d'autres personnages (le père d'Edmée, Arthur, l'abbé Auber, Patience ou Marcasse) qui, dans les différents segments du récit, aspirent tous à la même chose, en voulant sauver Bernard.

Dans *Le Compagnon du Tour de France*, on a une situation initiale et un "dénouement" tout à fait différents: deux personnages de condition sociale inégale, un mariage ajourné dans un avenir incertain. La vraie différence cependant, par rapport à *Mauprat*, ne réside pas dans l'inégalité des conditions, mais bien dans le fait que, malgré leurs conditions différentes, Pierre Huguenin, le menuisier, le prolétaire et Yseult, la jeune fille noble, cultivée et éclairée s'entendent très bien dès le début, comme pour illustrer par là l'égalité profonde des êtres humains, qu'il s'agisse de l'intelligence ou du cœur. Dans ce roman, exceptionnel à l'époque, car présentant le travail et les travailleurs selon une vision tout à fait contraire à la vision traditionnelle, le prolétaire apparaît même nettement supérieur au bourgeois vaniteux et fausement instruit ou au bourgeois conspirateur qui, au fond, "méprise la populace"⁶⁴.

Tout ce que le messianisme romantique a produit d'utilisable dans une fiction romanesque, se trouve exploité dans ce roman dont l'affabulation rejoint en même temps les grands récits mythiques du christianisme depuis la Passion du Christ jusqu'à l'annonce de la bonne nouvelle par les apôtres, à cette différence près qu'ici c'est le même personnage, Pierre qui s'en charge, en offrant l'image synthétique d'une vision romanesque à la fois optimiste et tragique. Ce qui dans le roman donne tout particulièrement du relief à ce rôle de Sauveur et de martyr, c'est l'extrême variété et la richesse d'un réseau d'isotopies référentielles et

63. *Ibid.*, p. 169.

64. Voir Pierre Rebol: *Intrigue et socialisme dans le Compagnon du Tour de France*, in *Errements littéraires et historiques*, pp. 25-30; voir encore *Introduction* de René Bourgeois pour l'édition de PUG, et Lucette Czyba: *La femme et le prolétaire dans le Compagnon du Tour de France*, in *George Sand*, pp. 21-29.

intertextuelles qui renvoient tantôt à ses “mains sèches et meurtries”, “éternels stigmates” (p. 69), tantôt à sa ressemblance aux “pâtres inspirés”, nés avec le “don de la prophétie”, tantôt à l’esprit du Seigneur dont le héros est rempli (p. 132) ou au “fils du charpentier” (p. 136) qui, s’il revenait sur la terre, se comporterait comme Pierre, ce prophète, ce “prolétaire philosophe” (p. 147).

Le Compagnon du Tour de France n’est pas un Bildungsroman ordinaire car, comme le note Pierre Reboul, le héros “tout en restant le même, change sous l’influence de sa culture neuve et de son amour”: il devient plus sensible, plus conscient et surtout inébranlable dans sa détermination de rester fidèle aux siens. Aux questions du Corinthien qui veut devenir artiste, Pierre répond qu’il ne désire pas changer de condition: “j’aime le travail des mains; et pourvu que ma peine serve à quelque chose, je ne la regrette pas. [...] je suis peuple, je me sens ouvrier par tous les pores. Une voix secrète, loin de m’appeler dans le tumulte du monde, murmure sans cesse à mon oreille que je suis attaché à la glèbe du travail, et que je dois peut-être y mourir” (p. 365). Il renonce même à un mariage qui pourrait être possible avec Yseult, car il ne veut pas se mettre en contradiction avec ses idées. Pourtant, ce ne serait aucunement une “mésalliance”, car l’apôtre et sa compagne idéale, prophétesse inspirée à son tour, sont unis par une estime réciproque, une foi commune et un amour qui n’a rien de sensuel, puisque c’est au contraire une union essentiellement mystique où la “mise en parenthèse [du] corps est la condition préalable du sacre de la femme et de la réhabilitation du prolétaire”⁶⁵. La figure d’Yseult a été conçue à l’encontre de la tradition romanesque. L’héroïne de Sand ne se définit pas par des attributs conventionnellement féminins - elle n’est ni belle ni coquette ni “séduisante” -, mais bien par ses qualités morales et intellectuelles qui lui valent l’amitié, l’estime et l’amour de presque tous⁶⁶. Yseult aussi évolue tout en restant la même: on la voit s’affranchir de la tyrannie des convenances à mesure qu’elle met en pratique ses idées, idées aussi éclairées qu’évangéliques et qu’elle entend pratiquer “à la lettre”. Elle prend en amitié la Savinienne, en donnant des leçons à sa fille; elle se fait “peuple” pour plaire à Pierre, “entretenant les réchauds de la Savinienne, et prenant quelquefois son fer [...] pour repasser à sa place les rabats du curé ou les cravates du père Huguenin” (p. 348). C’est elle qui - “comme une pythie prête à répandre ses oracles” (p. 368) - dit la première son amour à Pierre: “...je ne vous demande pas [...] si vous êtes amoureux de moi. Entre nous deux, ce mot me paraît insuffisant et puéril. Je ne suis pas belle, tout le monde le sait; je ne sais pas si vous êtes beau, quoique tout le monde le dise. Je n’ai jamais cherché dans vos yeux que votre âme, et la beauté morale est la seule chose qui puisse me fasciner” (p. 369). C’est donc elle qui prend

65. Lucette Czyba, *op. cit.*, p. 29.

66. On connaît bien l’importance de la philosophie de Pierre Leroux dans la genèse du *Compagnon du Tour de France*. La pensée leroussienne perce aussi dans la figure d’Yseult, qui de la “trinité” de Leroux, incarnerait la *connaissance*. Les deux autres, la sensation et le sentiment sont incarnés respectivement par Joséphine et la Savinienne. Parmi les personnages masculins, on trouve Pierre pour la *connaissance*, Isidore pour la sensation et Amaury pour le sentiment.

l'initiative et qui insiste et argumente pour convaincre : "si vous me voyiez choisir un grand seigneur, c'est alors qu'il faudrait vous étonner et penser que j'ai perdu la raison. Songez donc que j'ai été nourrie de l'esprit qui m'anime aujourd'hui depuis que j'ai commencé à respirer et à vivre [...]. Dès le jour où j'ai pu raisonner sur mon avenir, j'ai résolu d'épouser un homme du peuple afin d'être peuple, comme les esprits disposés au Christianisme se faisaient baptiser jadis afin de pouvoir se dire Chrétiens" (p. 370).

Si elle accepte de renoncer provisoirement au mariage, elle n'en reste pas moins "inébranlable dans son dessein de s'unir à celui qu'elle avait élu" (p. 381). Dans la conclusion du roman, c'est elle qu'on voit la plus forte et la plus décidée: "l'avenir est à nous - dit-elle à Pierre. Il est devant moi comme les jouissances du ciel après les aspirations de la vie. Je me conserverai digne d'y entrer avec vous [...]" (p. 385).

Cette idéalisation répondait, comme on sait, à l'intention même de George Sand qui s'en expliquait, on ne peut plus clairement, dans la *Notice* de 1851: "on m'accuse de flatter le peuple et de vouloir l'embellir. Eh bien, pourquoi non? Pourquoi, en supposant que mon type fût trop idéalisé, n'aurais-je eu le droit de faire pour les hommes du peuple ce qu'on m'avait permis de faire pour ceux des autres classes? Pourquoi n'aurais-je pas tracé un portrait, le plus agréable et le plus sérieux possible, pour que tous les ouvriers intelligents et bons eussent le désir de lui ressembler? Depuis quand le roman est-il forcément la peinture de ce qui est, la dure et froide réalité des hommes et des choses contemporaines?"⁶⁷

On sait cependant que cette utopie sandienne, tournée par définition vers l'avenir, tout en étant assez bien ancrée dans un moment historique précis, a un arrière-plan référentiel remarquablement élaboré qui se manifeste avant tout à travers la complexité d'un personnel romanesque - une bonne vingtaine de personnages - qu'on peut tenir pour nombreux dans la pratique sandienne. Tous les personnages secondaires ou épisodiques ont été conçus en vue de donner du relief aux protagonistes. Si, de ce point de vue, le rôle le plus typique et le plus fonctionnel revient au couple Amaury - Joséphine, les autres personnages n'en sont pas moins là pour valoriser Pierre et/ou Yseult. Il suffit de penser à des figures aussi différentes que le comte de Villepreux, Isidore, Raoul ou Achille Lefort. Le comte par exemple, pourtant "le plus avancé peut-être de la noblesse de l'époque" (p. 259), n'a que de "belles théories" qu'il applique misérablement (p. 379), comme il en témoigne la façon dont il réagit à la liaison de

67. C'est dans la même *Notice* qu'elle fait la comparaison entre l'art de Balzac et le sien: "je me souviens de lui avoir dit, à peu près à l'époque où j'écrivais *Le Compagnon du Tour de France*: «Vous faites *La Comédie Humaine*. Ce titre est modeste; vous pourriez aussi bien dire le *drame*, la *tragédie humaine*. - Oui, me répondit-il, et vous, vous faites l'*épopée humaine*. - Cette fois, repris-je, le titre serait trop relevé. Mais je voulais faire l'*églogue humaine*, le *poème*, le *roman humain*. En somme, vous voulez et savez peindre l'homme tel qu'il est sous vos yeux, soit! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être.»" Cf. aussi *Histoire de ma vie*, in *Oeuvres autobiographiques*, t. II, 161-162.

Joséphine avec Amaury et à l'amour de sa petite-fille pour Pierre⁶⁸. Il est évident qu'un pareil faux libéral ne peut sortir que moralement et même intellectuellement vaincu d'une discussion avec Pierre: aux questions embarrassantes de celui-ci, il ne répond qu'avec des "arguments puérils" (p. 380). L'art de la parole, qui permet d'argumenter et de convaincre les autres, est tout particulièrement mis en relief dans le cas de Pierre, ce prophète populaire à la fois lucide et extatique. Il l'emporte sur tous ses partenaires, qu'il s'agisse de son père ou du comte, de ses camarades de compagnonnage ou de carbonari, ces derniers étant, en principe, beaucoup plus cultivés que lui. Le comte de Villepreux, homme pourtant très cultivé, est fasciné par la performance du "jeune prolétaire": "Savez-vous - lui dit-il, que vous feriez un grand orateur, et peut-être un grand écrivain? Vous parlez comme un apôtre, et vous raisonnez comme un philosophe!" (p. 266). Il est bien évident que la force de ce héros typiquement sandien ne vient pas seulement de son intelligence mais aussi, sinon surtout de son fanatisme de la vertu et de son exaltation de l'amour (p. 252). A l'en croire, pour changer le monde, il faut avoir surtout du coeur, car "avec l'intelligence seule vous ne trouverez jamais rien" (p. 276).

Il va sans dire que des personnages comme Isidore, jeune bourgeois sot et vaniteux, ou Raoul, jeune ultra non moins sot, ne sauraient non plus mettre en question la supériorité du menuisier, ni celle, en général, du peuple, incarné encore par d'autres personnages: ils la rendent, bien au contraire, indiscutable. Même Achille Lefort, pourtant instruit et l'un des chefs de la Charbonnerie, doit beaucoup à l'intelligence naturelle et au bon sens de Pierre.

Deux autres traits caractéristiques sont encore à relever ici dans le système des personnages de ce roman. D'une part, les opposants, qui peuvent être, mais qui ne sont pas forcément ridicules ou insignifiants, sont toujours présentés de façon assez nuancée, jouissant par exemple, comme le comte de Villepreux, d'un certain prestige culturel ou d'un pouvoir social incontestable, mais sans jamais représenter davantage que des obstacles provisoires. Dans la perspective à la fois utopique et mystique de la fiction romanesque, ils sont condamnés à disparaître. Devant "l'éternité" et le progrès que les héros croient inéluctables, ces opposants ne comptent guère. La réussite des héros - le bonheur à la fois individuel et social - n'est qu'une question de temps et de persévérance. D'autre part, et ce sera pareil dans plusieurs autres romans ultérieurs, les héros ont des adjutants, ou du moins de solides arrières avec des liens d'amitié et d'estime réciproques, qui, même dépourvus d'un pouvoir proprement dit, sont appelés à se montrer puissants et donc invincibles un jour, par la force avant tout morale qu'ils représentent. C'est là le rôle de la Savinienne dans *Le Compagnon du Tour de France*: jeune, belle, digne, moralement irréprochable, si elle est, dans la

68. Voici comment il raisonne devant Joséphine: "si l'on doit aimer et honorer le peuple en principe, on ne doit pas trop se hâter de mettre cette sympathie en une application aussi expérimentale que vous venez de le faire à vos dépens. Le peuple est grand et beau comme masse, il est chétif et misérable comme individu" (pp. 372-373).

fiction romanesque, une sorte de variante "peuple" de l'héroïne, c'est pour laisser voir que la perfection humaine, incarnée par Yseult, serait un jour accessible à la femme du peuple aussi. Il n'y a entre elles qu'une différence de degré dans l'éducation⁶⁹.

Le statut sociologique des adjuvants a, bien sûr, son importance: il s'agit très souvent de personnages appartenant au peuple - artisans dans ce roman, paysans, ouvriers ailleurs - qui sont là pour à la fois apporter leur caution aux aspirations des héros et rendre en quelque sorte manifeste l'unité organique et nécessaire du bonheur individuel et social. Ils constituent pour ainsi dire la base: l'alpha et l'oméga de la quête sandienne du bonheur. C'est très clair dans des romans tels que *Simon*, *Mauprat*, *Horace*, *Le Meunier d'Angibault*, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Le Piccinino*, *La Ville noire*, *Mademoiselle Merquem et Nanon*⁷⁰. Les amoureux et, en général, les protagonistes ont aussi des adjuvants aristocrates ou, surtout dans les romans tardifs, bourgeois. Quoi qu'il en soit, le rapport au peuple est une idée constamment présente dans la fiction: c'est même la nature de ce rapport qui constitue l'un des principaux axes oppositionnels du système des personnages⁷¹.

On sait que dans la plupart des romans sandiens, le mariage est avant tout le symbole de la fusion des classes, tant espérée par la romancière. Mais là où le lecteur peut se sentir le plus fortement interpellé par cette idée qui fait appel au dépassement des oppositions sociales, ce sont des romans où l'inégalité sociale est mise en scène à travers un personnel romanesque sociologiquement différencié et représentant ainsi l'ensemble de la société contemporaine, des romans dont l'action même est organisée de façon que les oppositions initiales permettent l'évolution vers une harmonie exemplaire. C'est ainsi dans les premiers romans champêtres (*Jeanne*, *Le Meunier d'Angibault*, *Le Péché de Monsieur Antoine*) où la complexité des rapports sociaux ne s'exprime pas seulement à travers des conflits entre les diverses classes, mais aussi à travers des oppositions internes particulières à telle ou telle classe, représentée, chacune à son tour, par

69. On peut également mentionner à ce propos un groupe de personnages, individualisé, il est vrai, à travers quelques figures, mais s'affirmant avant tout en tant que *groupe*: celui des Compagnons.

70. A titre d'exemple, quelques personnages intéressants sous ce rapport: Jeanne Féline, l'abbé Féline et Simon Parquet dans *Simon*; Patience, Marcasse dans *Mauprat*; Marthe, Paul, Laravinière dans *Horace*; le Grand Louis (protagoniste aussi avec Marcelle), sa mère, Rose, le père Cadoche, Fanchon dans *Le Meunier d'Angibault*; Janille, Jean Jappeloup dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. (Dans ce dernier roman, les trois grandes classes sociales participent ensemble, et de façon pour ainsi dire symétrique, à la quête du bonheur: le jeune bourgeois, Emile, sujet de la quête amoureuse est aussi à la recherche de la vérité sociale et il est soutenu dans son entreprise par un homme du peuple d'un côté et, de l'autre, par un marquis "communiste".) D'autres personnages populaires adjuvants: Pier-Angelo, Mila, Antonio Magnani dans *Le Piccinino*; les ouvriers dans *La Ville Noire*; villageois et pêcheurs dans *Mademoiselle Merquem*; paysans et serviteurs dans *Nanon*.

71. Voir *Horace*, *Jeanne*, *Le Piccinino*, *Valvèdre*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Monsieur Sylvestre*, *La Tour de Percemont*.

plusieurs personnages, comme Sir Arthur, Guillaume, Marie ou Mme de Bousac pour la noblesse, Jeanne, Claudie et d'autres figures de paysans dans *Jeanne*⁷².

Dans le cas cependant des romans dont les protagonistes appartiennent à la même classe - comme les romans proprement champêtres, *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* et *Les Maîtres sonneurs* - l'effet de propagande sociale, l'appel à la solidarité du lecteur, risquent de ne plus fonctionner. Comme le fait remarquer R. R. Grimm, rien ne peut interdire une "lecture qui n'y trouve que des idylles"⁷³. Cela n'empêche pourtant pas ces romans de formuler une composante essentielle du message sandien: la possibilité du dépassement de tout conflit et de tout malheur par la force de l'amour; message susceptible de devenir tout particulièrement touchant quand il s'exprime à travers une histoire d'enfants malheureux, comme c'est le cas de la petite Fadette ou de François le Champi. La réapparition obsessionnelle de ce type de personnage tout au long de l'oeuvre romanesque s'explique, du moins en partie, par les expériences personnelles de George Sand, dont l'enfance a été plus ou moins empoisonnée par des conflits familiaux. Par la grâce de la romancière, ces enfants malheureux sont dotés de qualités exceptionnelles qui leur permettent de l'emporter sur les heureux "réguliers" de ce monde. Fadette passe pour une sorcière aux yeux des paysans, car sa science qui est d'origine pour ainsi dire divine, se montre supérieure à la science officielle des médecins⁷⁴.

Si les romans champêtres de Sand, qui ont toutes les caractéristiques du conte populaire, laissent se dégager le plus naturellement du monde l'idée d'une revanche sur l'ordre social établi, c'est pour la bonne raison que le conte "a pu être pendant des siècles [...] porteur d'une contestation, d'une revendication", présenter très souvent une "subversion des structures familiales traditionnelles, en partant des structures sociales", comme l'histoire de François le Champi ou celle de Joset où le bâtard, l'enfant pauvre et méprisé finit par accéder au rôle du sauveur ou de l'initié⁷⁵.

Dans les romans à milieu social homogène, les mariages ne sauraient évidemment suggérer la fusion des classes. Rien n'empêche, en revanche, celle des qualités et des tempéraments, enrichissant les uns et les autres, comme dans *Les Maîtres sonneurs* où le double mariage amène la fusion de deux terroirs et, par

72. La tendance vers l'harmonie n'est pas infirmée, dans ce roman, par le dénouement qui est tragique pour l'héroïne dont la mort sert pour ainsi dire de leçon aux autres.

73. *Les romans champêtres de George Sand*, Romantisme, 1977, n° 16, p. 70.

74. Parmi les personnages à l'enfance malheureuse ou problématique, voir surtout Sylvia (Jacques), Fiamma (Simon), Bernard (Mauprat), Consuelo (Consuelo), Gilberte (Le Péché de Monsieur Antoine), Joset, Charlot (Les Maîtres sonneurs), Michel-Ange Lavoratori (Le Piccino), Mario (Les Beaux Messieurs de Bois-Doré), Cristiano Waldo (L'Homme de neige), Lucienne (La Confession d'une jeune fille), Jeanne (Ma soeur Jeanne), Espérance (Flamarande), Marie (La Tour de Percemont). Voir à ce sujet la Présentation de *La Petite Fadette* par Pierre Salomon et Jean Maillon, Garnier, 1981, pp. XV-XIX.

75. Béatrice Didier: *George Sand et les structures du conte populaire*, in *George Sand*, 1983, p. 113; pour *Les Maîtres sonneurs*, voir la Préface de Marie-Claire Bancquart, Folio, pp. 5-54.

là, un échange de valeurs susceptibles d'assurer l'équilibre de l'existence. Ce n'est plus l'enthousiasme d'avant 1848, mais bien plutôt, comme le note Marie-Claire Bancquart, un "idéal rétréci" qui laisse pourtant percer l'espoir toujours vivace de Sand en une amélioration de l'homme, condition de tout progrès.

Si ce dernier roman champêtre de Sand finit par la réussite des amoureux, il n'en est pas moins tragique dans sa conclusion. C'est que le protagoniste, tout comme l'héroïne de *Jeanne*, ne bénéficie pas du bonheur général. Il meurt pour avoir mis trop haut son idéal. Joset aussi fait le voyage d'un pays à l'autre, mais non pas à la recherche de quelque "princesse": "il ne pourrait jamais rendre une femme heureuse"⁷⁶; il veut connaître et conquérir une autre maîtresse plus mystérieuse et surtout plus dangereuse: la musique. Quant à la nécessité de voyages à la fois réels et spirituels, voici ce qu'en dit à Joset le grand bûcheux, lui-même musicien: "La plaine chante en majeur et la montagne en mineur. Si tu étais resté en ton pays, tu aurais toujours eu des idées dans le mode clair et tranquille, et, en y retournant, tu verras le parti qu'un esprit comme le tien peut tirer de ce mode; car l'un n'est ni plus ni moins que l'autre. Mais, comme tu te sentais musicien complet, tu étais tourmenté de ne pas entendre sonner le mineur à ton oreille. [...] Donc, si tu veux connaître le mineur, va le chercher dans les endroits tristes et sauvages, et sache qu'il faut quelquefois verser plus d'une larme avant de se bien servir d'un mode qui a été donné à l'homme pour se plaindre de ses peines, ou tout au moins pour soupirer ses amours" (p. 294). Contrairement cependant aux romans de formation précédents, montrant la réussite par exemple de Pierre Huguenin ou de Consuelo, la formation de Joset se solde par un échec. Comme d'autres personnages d'artistes avant lui - Laurence dans *La Fille d'Albano*, Lélío dans *La Dernière Aldini* ou Consuelo elle-même -, Joset choisit la liberté des chemins, mais au lieu de gloire et/ou de bonheur, il y trouve la mort. Le génie cette fois est un don funeste: la musique, cette "langue commune des hommes", qui a le pouvoir de tout unir, y compris l'humain et le divin, passe dans ce roman pour une force qui, en devenant une passion exclusive, peut aussi désunir et isoler. Aussi les protagonistes restés en vie ne laissent-ils pas le petit Charlot "s'amouracher de la musique" car, comme le dit le grand bûcheux, "c'est une trop rude maîtresse pour des gens comme nous autres. Nous n'avons point la tête assez forte pour ne point prendre le vertige sur les hauteurs où elle nous mène!" (p. 496). Le bonheur revient dans cette histoire à ceux qui choisissent la *fixation* et l'*union* et non à celui qui refuse l'intégration. C'est toujours le grand bûcheux qui formule la leçon plutôt résignée du roman: "Le noyau, c'est la terre que possède Tiennet. Nous allons l'arrondir et y bâtir une bonne maison pour nous tous. Je serai content de faire pousser le blé, de ne pas abattre les beaux ombrages du bon Dieu, et de composer mes petites chansons à l'ancienne mode, le soir, sur ma porte, au milieu des miens, sans aller boire le vin des autres et sans faire de jaloux" (p. 497). *Le clos*,

76. P. 392 Remarques pareilles à propos d'artistes de génie dans *Le Compagnon du Tour de France* ou dans *Elle et lui*.

dans *Les Maîtres sonneurs*, l'emporte donc sur l'ouvert et de façon très significative, par rapport surtout à *Consuelo*. 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 la mission sociale, disparaît de l'oeuvre.

Ce message mélancolique et "négatif" devient d'autant plus significatif et démarcatif qu'un autre roman de la même période, *Adriani* (1853) contient un message pareil, mais cette fois en "positif". Le grand chanteur qu'est Adriani, ne vient plus du peuple comme c'était le cas de bien des personnages d'artistes avant lui: Geneviève, Nello, Carl, Pierre Huguenin, Amaury, Consuelo, Teverino ou Lucrezia Floriani; il est le descendant d'une très bonne famille. Il reconnaît en plus la nécessité des contacts avec le public tout comme celle de l'intégration sociale. Si Adriani épouse une marquise et devient gentilhomme campagnard, il n'en reste pas moins un grand musicien. Il refuse donc la marginalité pour réaliser en quelque sorte le programme que s'est fixé le peintre Lavoratori dans *Le Piccinino* (1847): "Dois-je poursuivre la carrière des arts, et faire en même temps ma société exclusive, ou du moins préférée de ces ouvriers [...]. Cela est incompatible, les oeuvres de l'art sont dans les mains des riches [...]. Pour être employé par eux, il faut bien vivre avec eux, comme eux; sinon l'oubli, l'obscurité, la misère sont le partage du génie [...]. Mon talent sera pour moi un titre [...] mais c'est à la condition que mes habitudes et mes manières auront pris l'empreinte et le cachet de l'aristocratie"⁷⁷.

Si l'on passe en revue les artistes et la façon dont leur itinéraire est présenté, surtout dans les romans d'avant les années cinquante, on peut considérer *Les Maîtres sonneurs* et *Adriani* comme un tournant. En effet, les artistes élus et plus d'une fois prophétiques des premiers romans préfèrent opter pour l'indépendance et choisir par là, contre l'univers clos de la vie "bourgeoise", celui, ouvert, de l'aventure, pour y trouver tout au moins la promesse de la réussite et du bonheur. Nello par exemple, dans *La Dernière Aldini* (1837), - non sans souffrances et déchirements - refuse par deux fois le mariage et, par là, l'alliance avec la noblesse, car il a, comme la Checchina - sa "soeur" à la fois par leur commune origine populaire et leur destinée d'artiste - un "amour sauvage de l'indépendance" (p. 148). Il est vrai que le choix de Nello s'explique aussi par sa "sagesse irréprochable", caractéristique de plus d'un artiste sandien, par ces considérations morales qui l'empêchent de concevoir le bonheur "en risquant toute la destinée d'autrui"⁷⁸. Le cas de Consuelo, épousant un comte, ne

77. *Le Piccinino*, p. 31. Voir à ce sujet Marie-Paule Rambeau: *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*, pp. 255-259.

78. P. 9. Voir encore, à ce propos, la figure de Laurence dans *Pauline* (1839), qui, une fois son indépendance et son équilibre intérieur acquis, y tient à tout prix. Le malheur attend en revanche tous ceux qui se laissent prendre par quelque sentiment exclusif et impliquant par là la fixation. C'est le cas par exemple de Sténio dans *Lélia* ou celui de Geneviève dans *André*. Si dans *Gabriel*, roman dialogué de la même période (1839), il ne s'agit pas de destinée d'artiste, il n'y apparaît pas moins un aspect à la fois particulier et général du même problème. Le protagoniste, une jeune fille élevée en garçon qui, sans être artiste, en a le tempérament, est à la recherche d'un équilibre, celui de la totalité de l'être qui lui permettrait aussi de vivre en femme affranchie. Elle échoue dans sa tentative, les cadres de la vie sociale se révélant incompatibles avec le libre épanouissement de l'individu, surtout lorsqu'il s'agit d'une femme.

contredit nullement à la règle: dans la conclusion du roman, on la retrouve en compagnie de son époux et de ses enfants, sur les chemins sans fin de la Bohême qui sont aussi ceux, symboliques, de l'idéal, permettant au couple de réaliser une "vie d'échange" et d'apporter "l'art et l'enthousiasme aux âmes susceptibles de sentir l'un et aspirer à l'autre" (t. III, p. 445).

Tout cela change à partir des années cinquante; la "vie d'artiste" et la "vie bourgeoise" ne sont plus incompatibles dans les romans, bien au contraire: l'intégration sociale y apparaît possible, nécessaire, voire salutaire, mise en figure, dans l'intrigue romanesque, par autant de mariages et d'établissements plus ou moins définitifs⁷⁹. Cette transformation va de pair avec un autre phénomène significatif qu'on observe parallèlement dans l'évolution des personnages appartenant ou ayant appartenu à la catégorie des "créateurs", écrivains ou artistes, qui, dans ces romans, finissent par choisir un métier pratique, surtout technique, et acquièrent ainsi un statut proche de celui du savant, ce qui traduit parfaitement le prestige croissant des sciences naturelles. Ces savants cependant restent "poètes" dans une certaine mesure, ils sont plus d'une fois présentés, pour emprunter ici à Madeleine L'Hopital son expression, comme des artistes "dépris de l'art"⁸⁰: ils ne sont pas seulement des "puits de science", les meilleurs d'entre eux possédant aussi "un fonds de poésie dans l'âme" (*Le Marquis de Villemer*, p. 29), de l'enthousiasme comme Villemer, Valvèdre ou Bellac; ils veulent avant tout 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*, p. 111). Un exemplaire particulièrement riche en couleur de l'artiste-savant est Cristiano Waldo dans *L'Homme de neige* qui, de montreur de marionnettes, devient inventeur, puis ingénieur savant, ayant l'ambition de garder cette double faculté, c'est-à-dire de vivre "en homme qui sent les beautés de la nature dans son divin ensemble" (t. II, p. 16). Son modèle et mentor est Comus, physicien ambulant qui répand le savoir sous forme de divertissement⁸¹. Comme les artistes auparavant, ces savants parfois trop parfaits, sont en quête d'un rapport toujours plus intime avec la Divinité, les sciences trouvant Dieu "au bout de toutes leurs voies" (*Mademoiselle La Quintinie*, p. 65). Le savant n'est rien moins, dans cette optique, qu'un "reflet splendide de la Divinité" (*Spiridion*, p. 243) ou, comme Valvèdre, un "révélateur" et un "intermédiaire" entre l'homme et Dieu (*Valvèdre*, p. 354). On voit donc que la fonction sacerdotale qui, avant 1848, avait été assumée par des artistes de l'envergure de Consuelo ou d'Albert, est ici endossée par des êtres qui n'ont, au fond, rien de

79. Parmi les personnages plus ou moins artistes ou de nature artiste, du moins au début de leur histoire, voir Jules Thierrey (*Mont-Revêche*), Stéphen (*La Filleule*), Adriani (*Adriani*), Cristiano Waldo (*L'Homme de neige*), Jean de la Roche (*Jean de la Roche*), Francis (*Valvèdre*), Julien Thierry (*Antonia*), Henri (*Mademoiselle La Quintinie*), Alexis Hartz (*Laura*), Pierre Sorède (*Monsieur Sylvestre*), Pierre (*Pierre qui roule*).

80. *Op. cit.*, p. 271.

81. L'idée de la "parenté" de l'artiste et du savant, celle de leur rôle complémentaire, apparaît par ailleurs très tôt chez Sand. Voir Aldo le Rimeur (1833), p. 64. Considérations pareilles beaucoup plus tard dans *Valvèdre* (1861), pp. 136-137.

la grandeur exaltée de ceux-là, car ils sont présentés en fin de compte comme 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*, p. 356)? Il n'empêche que la romancière fait tout pour 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.

La fonction de ces personnages dans l'intrigue romanesque est en parfait accord avec leur mission salvatrice: ce sont des confidents et des guides, des mentors spirituels et moraux. A la fin de leur histoire, les savants trouvent leur bonheur dans un mariage d'amour, qui n'a pourtant rien à voir avec l'amour-passion, puisque ces unions conjugales sont fondées avant tout sur le respect et l'estime mutuels. Le bonheur collectif, à la fin de *Valvèdre*, illustre parfaitement l'apothéose du savant. Valvèdre, Henri et Francis, entourés de leurs familles et de leurs amis dévoués, vivent ensemble, comblés de succès et de richesse.

Dans les derniers romans, la clef de la sagesse n'est donc plus détenue par des artistes extatiques ni par des apôtres paysans ou ouvriers, mais par des savants qui conseillent la patience et attendent sagement l'accomplissement de leurs espoirs⁸². Plus d'une jeune fille raisonnable, si différente en cela des héroïnes passionnées des premiers romans, accorde à son tour sa préférence à l'amour paisible, redevable de la transformation de son être aux contacts réguliers qu'elle a avec les sciences. Love Butler par exemple, dans *Jean de la Roche*, élevée par un père savant, devient une jeune fille cultivée, affranchie de tout préjugé. Elle fait des études approfondies, presque des recherches et collabore à un ouvrage scientifique de son père. Dès le début du roman, Love est nettement supérieure à son fiancé, Jean de la Roche, qui n'a qu'une éducation très superficielle. Elle finit cependant par "convertir" son amant et le sauver du désir de l'absolu que le roman présente comme un piège. C'est grâce à son influence bénéfique que le protagoniste, oisif au début du roman et montrant tous les attributs du héros romantique, se transforme peu à peu en "travailleur" et finit par découvrir ce qui vaut plus que la passion, la *tendresse* (p. 63). Il est significatif à cet égard que la date de leur mariage dépend, à un moment donné, de l'achèvement d'un ouvrage de Butler auquel Love contribue (p. 74). L'exemple de Love illustre bien la place privilégiée qui, dans la pensée sandienne, revient non seulement au *savoir* en général, mais au rôle particulier qu'il

82. Voir entre autres: Amédée (*Mont-Revêche*), Stéphen, Roque (*La Filleule*), Cristiano Waldo (*L'Homme de neige*), Jean de la Roche, Love, Butler, Junius (*Jean de la Roche*), Urbain de Villemer (*Le Marquis de Villemer*), Valvèdre, Henri (*Valvèdre*), Honoré Lemontier (*Mademoiselle La Quintinie*), Alexis Hartz (*Laura*), Bellac (*Mademoiselle Merquem*). Sur le rôle des savants voir E. Seillière: *George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art*, Félix Alcan, 1920, pp. 391-396; M. L'Hopital: *op. cit.*, chap. X; J. J. Walling: *L'Histoire naturelle dans l'oeuvre de George Sand*, Travaux de linguistique et de littérature, Strasbourg, 1967, V/2, pp. 79-117; A. Szabó: *La figure du savant dans les romans de George Sand*, *Studia Romanica*, 1986, pp. 105-112.

joue dans l'émancipation des femmes. L'exemple de Célié Merquem n'est pas moins démonstratif. Emule d'un savant, cette héroïne s'adonne avec passion et persévérance à une activité civilisatrice et sociale, en organisant, dans un esprit de tolérance, la vie de tout un village dont en respectant les spécificités, elle réussit à faire une communauté exemplaire. Mlle Merquem n'est plus toute jeune au début du roman, c'est une femme mûre et épanouie qui doit sa sérénité intellectuelle et morale à l'influence bienfaisante de la science: "Mon âme s'élevait chaque jour et se détachait de ses préoccupations puérides. 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" (*Mademoiselle Merquem*, p. 230). Le rôle salvateur des sciences intervient encore dans le cas d'héroïnes aussi différentes que Flavie ou Tonine. Flavie, d'abord frivole et sotte, finit par être "guérie" par le savant Emilius qui sera le "médecin" de cet "esprit malade" (*Flavie*, p. 184). Sans doute Emilius refuse-t-il l'amour de Flavie, mais veut bien lui accorder sa "bénédictio" qui, comme on l'apprend par la suite, lui portera effectivement bonheur (p. 188). Quant à Tonine, présentée dès le début comme "savante" par rapport aux autres ouvriers (*La Ville noire*, p. 14), elle n'a besoin d'aucun mentor pour se rendre compte que les bons sentiments ne suffisent pas pour faire "l'honneur et le bonheur de la Ville Noire" (p. 123). Aussi se met-elle à étudier les ressorts de l'économie et du marché pour en comprendre les lois dont les applications lui permettraient de réaliser une association harmonieuse des ouvriers et de ceux qu'on appellerait aujourd'hui des cadres. C'est à partir de ces principes économiques et sociologiques qu'elle met en place une sorte de sécurité sociale et des ateliers-modèles, qu'elle fait construire des routes, des écoles, des bains, un gymnase: aussi l'une des usines dont elle est propriétaire, sera "si bien réparée et si agréablement embellie" qu'elle aura l'air d'une "maison de plaisance" (p. 166)...

Un autre phénomène, parallèle à l'avènement des savants et de la morale du bon sens: si dans les premiers romans, les couples de jeunes amoureux disposent de leurs propres ressources d'énergie psychique et morale, leur permettant de réussir dans leurs entreprises, ceux qui évoluent dans les romans de la période finissante, ayant perdu, pour ainsi dire, l'élan juvénile de leurs "aînés", sont moins capables de se défendre tout seuls: d'où l'importance accentuée que revêtent dans leur entourage les figures de mentors recrutés le plus souvent parmi des savants ou des pères de famille exemplaires⁸³. Le roman le plus représentatif peut-être de ce point de vue est la dernière oeuvre achevée, *La Tour de Percemont* où les quatre jeunes amoureux sont présentés presque comme des mineurs. Leur inexpérience ou leurs égarements sont tels qu'ils seraient incapables de gouverner leur vie et de trouver leur voie sans les

83. Voir entre autres Dutertre (*Mont-Revêche*), le grand bûcheux (*Les Maîtres sonneurs*), Emilius (*Flavie*), Butler (*Jean de la Roche*), Valvèdre (*Valvèdre*), Honoré Lemontier (*Mademoiselle La Quintinie*), M. Sylvestre (*Monsieur Sylvestre*), Hyacinthe Chantebel (*La Tour de Percemont*).

conseils, le soutien ou la ruse d'un père aussi exemplaire qu'Hyacinthe Chan-tebel. En effet, dans le cas de ces deux couples - réunissant un bourgeois, deux paysans plus ou moins embourgeoisés et une noble - la réussite de la quête amoureuse dépend de ce père avocat, perspicace, honnête et dévoué, dépositaire de par sa profession même de tous les secrets. Guide puissant des jeunes amoureux, il est, dans l'intrigue romanesque, à la fois destinataire et adjuvant. Ce "bon et heureux bourgeois" (p. 14.), résumé de toutes les valeurs d'une humanité idéalisée, a presque tous les attributs d'une Providence tenant tous les fils de l'intrigue. Respecté et aimé de tous, il est à la fois *maître de jeu et juge* qui rend la justice (p. 186).

Ce règne des pères coïncide par ailleurs avec l'omniprésence des bourgeois et surtout des valeurs bourgeoises. Une analyse faite d'après trente-quatre romans, échelonnés sur toutes les périodes de la romancière et où la présence du couple bourgeois-noble semblait plus ou moins pertinente, a en effet démontré que les bourgeois, s'imposant comme autant de modèles de perfection morale et de savoir-vivre, envahissent peu à peu l'univers romanesque après 1850⁸⁴. Les couples qui illustrent le mieux cette ascendance de la bourgeoisie, réunissent des bourgeois "positifs", soit avec des nobles "négatifs", soit avec d'autres bourgeois "positifs". La prédominance des couples du premier type est nette dans les romans d'après 1850: 22 contre 3 avant cette date; quant aux couples du second type, on en trouve seulement 4 avant 1850, contre 11 après cette date. Ces bourgeois heureux, fortement valorisés, sont invincibles: ils réussissent, ils triomphent, l'avenir est à eux. Dans cet univers bourgeois, on trouve plus de calme, plus de bon sens et moins de passion que dans le camp des nobles. Mais les nobles à leur tour évoluent comme en témoignent surtout les derniers romans. Dans les deux catégories par ailleurs, les jeunes, avec tout ce que la jeunesse symbolise, représentent, de façon suggestive, une écrasante majorité.

Il n'en reste pas moins vrai que l'appartenance sociale en elle-même ne valorise jamais un personnage sandien. La vraie ligne de démarcation se trouve ailleurs, dans le domaine de la morale prise au sens très large du terme, embrassant aussi bien les vues sociales ou politiques que les comportements dans les rapports interpersonnels. En effet, les nobles éclairés et démocrates pensent avec les meilleurs bourgeois qu'il n'y a pas de "classe privilégiée dans les règlements de là-haut": "La sagesse et la bonté tombent partout du ciel" (*Tamaris*, p. 118). Si l'on observe le cas échéant une certaine prédilection de Sand pour l'aristocratie, dans la mesure où celle-ci est dépositaire de valeurs séculaires et détentrice par là d'une distinction qui la place assez souvent au-dessus des autres, les valeurs éminemment bourgeoises - comme le rôle historique de cette classe "laborieuse" - n'en sont pas moins mises en relief dans

84. Voir à ce propos, A. Szabó: *Les nobles bourgeois de George Sand*, Acta Litteraria, 1990/1-2, pp. 47-56.

les romans⁸⁵. A côté de Cardonnet père, ce "seigneur plus puissant" que ceux d'avant la Révolution (*Le Péché de Monsieur Antoine*, p. 40), homme d'affaire doué mais sans aucune estime pour ses ouvriers ni pour sa femme et qui veut tout acheter, y compris les pensées de son fils, on en trouve d'autres, bien différents, comme ces capitalistes non moins riches dans *Narcisse*, mais travaillant pour l'avenir et le bien-être de tout un pays. Les bourgeois accomplis de l'univers sandien jouissent en fait du même prestige et de la même dignité que les meilleurs éléments de la noblesse et, grâce à leur intelligence, ils peuvent même remplir le rôle de guide auprès de jeunes nobles. La simplicité et le bon sens, surtout dans les romans tardifs, sont des qualités particulièrement soulignées et présentées comme propres à la bourgeoisie. Dans *Antonia*, par exemple, une jeune aristocrate, en voyant les manières et le style de vie d'une famille bourgeoise, est d'abord "choquée", puis "charmée": "peu à peu elle se [dit] que ces gens-là [sont] dans le vrai, et que tous les époux devraient se tutoyer" (t. II, p. 36).

On sait combien George Sand espérait pouvoir éviter la lutte des classes et combien, par conséquent, elle s'efforçait dans ses romans d'émousser les inégalités sociales en tant que sources de conflit entre ses personnages. Il n'empêche qu'elle n'a pas pu éviter de se pencher sur ces problèmes, surtout dans les romans d'avant 1848, qui allaient parfois jusqu'à signaler des antagonismes de classes. Cela dit, on a l'impression que, dans le reste de l'oeuvre, bourgeois et nobles se retrouvent sous un même ciel d'humanité idéalisée. Si la présence des bourgeois - comme des nobles qui vivent en bourgeois - devient plus importante dans les romans d'après 1850, l'ensemble du personnel romanesque n'en reste pas moins démocratique. Tout ce système trouve son explication dans l'environnement social, cette même réalité étant cependant modifiée et embellie par la romancière, d'où une construction tributaire d'une vision du monde restée profondément idéaliste, du moins dans ses finalités. Même dans les romans dits "bourgeois" de la dernière période, George Sand garde sa foi dans les "belles âmes" pouvant seules "approcher de la plénitude des affections" comme, en général, de celle de la vie (Préface d'*Adriani*).

Au début de sa carrière, la romancière méditait déjà ainsi sur les perspectives de la poésie: "Exilée des hauteurs sociales, répudiée par la richesse [...], elle se réfugiera dans la vie bourgeoise, elle se mêlera aux plus naïfs détails de l'existence" (*André*, pp. 64-65). Or, cette réflexion de jeunesse, on en retrouve le lointain écho à la fin de son dernier roman où un jeune bourgeois très

85. Parmi les aristocrates en position de supériorité, voir le marquis de Boisguilbault face à Cardonnet père dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, ou Valvèdre par rapport à tous les autres personnages. 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 des descendants de l'antique bourgeoisie, cette race intelligente, vindicative et têtue, qui a eu de si grands jours dans l'histoire [...], Emile fut frappé de la majesté que cette demeure féodale conservait sous ses débris" (*Le Péché de Monsieur Antoine*, t. I, p. 89).

"biedermeier" la reprend à son compte: "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"⁸⁶. C'est dans cette poésie, plutôt fade, arrangée selon le goût petit-bourgeois - ô combien différente de celle par exemple de *Consuelo!* - 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, figures parfois saillantes au début, mais qui cessent de l'être arrivées à la fin de leur parcours. Ce n'est pas que ces personnages descendent des hauteurs où les a placés la faveur de la romancière; ce sont leurs jeunes partenaires 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".

Ce qui est encore très significatif dans la phase finale de la plupart des histoires d'amour de George Sand, c'est les retrouvailles de tous les personnages marquants dans un seul et même lieu, une sorte de maison commune, qui est à la fois le point d'arrivée de leurs destinées et un symbole de l'union future de toute l'humanité, sous le signe d'une harmonie retrouvée et d'un amour rédempteur: "tous convergent vers un espace unique", petite maison ou château, et c'est là que la romancière essaie de réunir tout ce qui est désuni et dispersé, pour y établir le règne de la justice, c'est-à-dire pour mettre fin à la désunion sociale⁸⁷. Ce signe locatif de l'installation heureuse qu'est la maison, ce lieu clos où l'on retrouve enfin sa place, est toujours associé à l'idée de protection, cette valeur symbolique par excellence de la maison. Si ce lieu romanesque est par définition clos, il ne s'ouvre pas moins vers l'extérieur: le bonheur n'est jamais égoïste chez George Sand. Ces maisons sont accueillantes, les amis, les voyageurs, les pauvres y reçoivent l'hospitalité. Il n'est pas rare que plusieurs générations y cohabitent ensemble; c'est là que, par les mariages en général et par les mariages "mixtes" en particulier, se réalise l'utopie chère à l'auteur: la réconciliation

86. *La Tour de Percemont*, p. 214. C'est ici qu'il y a le lieu de rappeler que si, dans les romans de jeunesse, le bonheur se fait le plus souvent dans la pauvreté - même si un héritage inattendu vient au secours des amoureux pour les sauver de la privation -, dans les romans de la maturité, la richesse bien acquise et bien employée est réhabilitée. Comme on lit dans *Monsieur Sylvestre*: "Travailler à la richesse collective et sociale en se contentant des conditions où le travail est un bien, une vertu, une santé, voilà l'ambition légitime et l'activité bien logique", mais "tout ce qui dépasse ou contredit ce terme est vanité, intempérance ou manie" (p. 259). La richesse apparaît surtout nécessaire pour les savants, car elle seule permet de "conserver une indépendance absolue" (*Mademoiselle La Quintinie*, p. 29). Mais il en va de même pour d'autres, comme pour Nanon qui s'enrichit par sa propre volonté et persévérance. La sécurité matérielle apparaît dans ce roman idéal nécessaire, du moins d'une "douceur infinie". Voilà comment George Sand, au nom de l'idéal social - mystique plutôt dans sa jeunesse, plus réaliste dans sa vieillesse - "corrige" la réalité...

87. Cf. Michèle Hecquet: *Bakhtine, Dostoïevski, Sand*, Revue des Sciences Humaines, 1989/3.

humaine et sociale. La simplicité de ces "demeures délicieuses" est à l'image des moeurs de leurs habitants. Le paysage environnant est pareil: ce sont de beaux sites, doux et paisibles, avec des terres cultivées, des champs, des prairies et des pâturages - autant de signes de vie laborieuse et sereine. Les châteaux deviennent de plus en plus nombreux à partir des années 1850; dans les clôtures des romans antérieurs à cette date, ils sont plutôt rares. N'est-ce pas signifier de façon symbolique que les grandes utopies sociales d'avant 1848 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 reste le fidèle dépositaire? Ces vastes habitations que sont les châteaux sont encore plus peuplées que les petites maisons, des individus d'origine et de condition diverses vivant dans un parfait bonheur dans ce "nid commun"⁸⁸. La "vie de château" n'est pas oisive: on y travaille, on y fait des recherches, on s'occupe d'industrie ou d'affaires, on cultive les arts. Le dernier roman de Sand, *La Tour de Percemont* traduit de façon "spatiale" l'idée d'un compromis social. Chantebel, le riche avocat, hostile au début au château, finit par lui pardonner, car c'est là que le bonheur de ses enfants s'est décidé. Il fait la navette entre sa maison où il préfère quand même vivre et le vieux donjon, dont il a aménagé plusieurs pièces pour y accueillir sa nombreuse famille, en mêlant les classes sociales. A 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 ne ressemblent pas moins aux habitants des "petites maisons", par la simplicité de leur goût et leur désintéressement presque absolu. Cet idéalisme n'est à vrai dire qu'une manière plus ou moins innocente de dissimuler. Comme l'a fait remarquer Charles Grivel, ce type de roman bourgeois "met en évidence le «bonheur» de l'agent 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"⁸⁹. Il me semble que c'est particulièrement pertinent dans le cas des romans tardifs de Sand où le message social est en effet plus ou moins occulté et très souvent médiatisé par une certaine image de l'espace tel qu'il apparaît avant tout dans les dernières pages.

L'espace en général et en particulier dans les clôtures n'est donc pas, dans le roman sandien non plus, le produit d'un simple mimétisme à fonction purement descriptive. Il remplit un rôle évident dans l'organisation du récit et acquiert du même coup une signification idéologique, génératrice de sens⁹⁰.

88. *Le Château des Désertes, Mont-Revêche, L'Homme de neige, Jean de la Roche, Valvèdre, Les deux Frères*. La fonction du moulier dans *Nanon* est pareille.

89. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 306.

90. Cf. Anna Szabó: *Espaces finals: une approche de typologie locale ...*, Les Amis de George Sand, n° 11, 1990, pp. 36-40.

4. La recherche métaphysique

Consuelo est, certes, comme le couronnement du roman sandien de la quête métaphysique, mais un couronnement qui succède à un certain nombre de tentatives d'appréhender cette même problématique dont la permanence, même si c'est à des degrés divers, saute aux yeux, depuis au moins *La Marquise* (1832), jusqu'aux romans sociaux, tels que *Le Compagnon du Tour de France* (1841), en passant par les deux *Lélia* (1833, 1839), *Jacques* (1834) et *Spiridion* (1838).⁹¹

Dans les romans de la période d'avant *Consuelo*, les contours ne sont pas toujours aussi nets peut-être, ni les personnages chargés de la quête aussi convaincants, mais ils n'en annoncent pas moins tous ce qui fera de *Consuelo* une réalisation suprême, à bien des égards exemplaire, non seulement dans l'oeuvre de la romancière elle-même, mais dans la littérature romantique tout entière⁹². Si l'on doit mentionner ces personnages - acteurs moins achevés et plus fragmentaires de la quête métaphysique que ne l'est *Consuelo* - c'est que ces personnages, voués à l'échec ou destinés tout au plus à une réussite limitée et toute relative, mettent particulièrement en relief - par leurs "imperfections" et leurs tâtonnements mêmes - la grandeur et la complexité de l'itinéraire de *Consuelo*, en laissant entrevoir non seulement certaines constantes des préoccupations à la fois morales et spirituelles de la romancière mais aussi l'évolution de sa pensée et de son art.

Si *Lélia* est un "René en jupon", comme l'a si bien dit Zola⁹³, elle n'en est pas pour autant le premier exemplaire dans l'oeuvre⁹⁴. Sans vouloir entrer ici dans le détail d'une analyse proprement dite de *La Marquise* - d'autant moins

91. On n'oubliera pas à ce propos le "Faust" de George Sand, *Les Sept cordes de la Lyre* (1838) dont l'héroïne, une prophétesse inspirée, entourée d'une "auréole lumineuse" (I/8, p. 101), rappelle sur bien des points *Consuelo*. Les personnages de ce poème dramatique sont, comme ceux de *Lélia*, autant de symboles de la profonde affinité qu'avait George Sand avec l'"âme romantique" et ses principaux représentants comme Quinet, Ballanche, Nodier ou Balzac. Cf. René Bourgeois: *Introduction aux Sept cordes de la Lyre*, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Romantique, 1973, pp. 6-39. A propos du désir métaphysique, on pourrait encore mentionner d'autres personnages, dans d'autres romans, comme Aldo le rimeur ou Geneviève dans *André*, artiste elle-même, qui entrevoit un instant la transcendance: elle découvre "le rapport qui unit les impressions de l'esprit et les beautés extérieures de la nature. Cette puissance se révéla soudainement à elle [...] Une émotion délicieuse, une joie inconnue succédèrent à ses ennuis. Tout en travaillant avec ardeur, [...] et, tout en s'unissant à ce Dieu dans un transport poétique, ses mains créèrent la fleur la plus parfaite qui fût jamais éclose dans son atelier" (p. 99).

92. "N'eût-elle écrit que *Consuelo* - note Max Milner dans *Littérature française*, George Sand mériterait d'être classée parmi les grands romanciers du siècle" - Ed. Arnaud, t. 12, p. 330.

93. *Op. cit.*, p. 220.

94. En effet, l'héroïne de *La Marquise*, tout comme certains des thèmes de cette nouvelle, annoncent clairement le roman métaphysique qui a suscité tant de commentaires tantôt élogieux, tantôt méchants. Voir Pierre Reboul: *Introduction, Lélia*, Classiques Garnier, 1960; Béatrice Didier: *Introduction, Lélia*, Ed. de l'Aurore, 1987 et Isabelle Naginski: *Préface à La Marquise*, Des femmes, 1986.

que certains aspects de la nouvelle ont été déjà abordés plus haut - je me contenterai de quelques remarques à propos du protagoniste. La marquise est en proie au même ennui métaphysique que, plus tard, Lélia, puisque son refus du rôle traditionnellement accordé à la femme dépasse, au fond, le domaine sexuel, même si, dans son cas, ce n'est pas aussi explicite que chez Lélia. Désenchantée à tout jamais par une "funeste entrée" dans la vie, elle prend les hommes "en aversion et en dégoût", en leur vouant une "ressentiment et une haine éternels" (p. 50). Tourmentée par les remords d'une vie "vide et oisive", elle s'accuse de "folie et d'ambition démesurée", d'"espérances chimériques", tout en rêvant d'"hommes loyaux et parfaits qui ne [sont] point de ce monde" (p. 51). Comme le fait remarquer Isabelle Naginski, cette histoire d'amour fou est avant tout une "recherche de la métamorphose"⁹⁵, en jeu de tant d'histoires sandiennes. Seulement, la transformation due à la découverte de l'amour n'est pas de la même nature que celle par exemple de Consuelo, car elle reste, dirait-on, à l'usage strictement privé. La marquise n'ose pas tenter le "terrible essai" de l'expérience d'une nouvelle existence, dont le "rapide éclair" pâlit aussi subitement en elle qu'il est venu de se produire; elle n'est pas dotée de cette généreuse disponibilité et de cet amour de la vie qui mèneront si haut Consuelo. Ayant, comme Lélia, l'âme meurtrie, elle se sent comme profanée, paralysée à jamais par le dégoût des hommes, par l'impuissance d'aimer, par la peur de l'impur. La marquise, avec la "satisfaction délicate" de n'avoir aimé qu'avec le cœur (p. 90), renonce finalement au désir pour pouvoir en garder pour elle seule le souvenir. Elle ne retourne dans le monde que pour y porter éternellement un masque. De sa passion unique et "tout intellectuelle", à la fois "indomptable", "démesurée" et "platonique", elle entend faire un amour sublimé et parfait, une sorte de recours moral pour le reste de ses jours qu'elle doit passer auprès d'un amant "sans talent, sans esprit" quoique doué "d'une droiture de sentiment bien rare". La marquise supporte cet amant pendant soixante ans, "par complaisance, par faiblesse ou par ennui", car elle a besoin de ce "protecteur" dans le monde (pp. 53 et 56).

Pour ce rôle, George Sand a conçu un personnage abandonné au fond à lui-même - ses seuls adjuvants sont ses domestiques - et passablement ignorant, qui finit cependant par comprendre la nature de sa passion; un personnage pour qui l'amour parfait - ou du moins celui qu'il croit tel - apparaît en la personne d'un comédien, tourmenté lui aussi de "chimères" et de "déceptions", ayant sur la scène une "puissance surnaturelle" mais qui n'en reste pas moins un *créateur d'illusions*, au point que la marquise ne sait plus "distinguer l'erreur de la vérité" (p. 68). Pendant leur seule entrevue, où Léléo apparaît beau "comme les anges", transfiguré à son tour par l'illusion de l'amour et parlant avec "poésie" et "force", la marquise ne sait plus s'il s'abuse lui-même ou s'il joue la comédie (p. 89)...

95. *Op. cit.*, p. 41.

Lélia est la réalisation extrême de ce même type de femme, en proie au mal du siècle, une sorte d'Oberman "féminisé et précisé dans son impuissance"⁹⁶, une révoltée qui souffle ouvertement sa colère, victime tragique de la démesure, bref une héroïne bien romantique. Ce qui la rend différente de la marquise, c'est avant tout son *intellectualité* et sa *lucidité*, attributs qui déterminent d'autant plus la logique du récit que les personnages de ce roman sont tous caractérisés par rapport à la figure de Lélia qui, selon la *Préface* de 1839, est la "personnification [...] du spiritualisme" de l'époque, "à l'état de besoin et d'aspiration sublime". Ainsi, les autres personnages, selon la même préface, sont autant de représentants d'une "fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle", ceux du stoïcisme, de la poésie et de la crédulité, de la superstition et du désir comprimé ou de l'épicurisme comme Trenmor, Sténio, Magnus et Pulchérie; ce qui revient à dire qu'ils se définissent à leur tour et avant tout par un désir spécifique, manifeste ou refoulé, parfois aussi puissant que celui de Lélia. Le drame - qui se déroule presque uniquement dans la conscience - naît d'une série de violents affrontements d'attitudes et de pensées en face du même problème: celui de la condition humaine. Une particularité fondamentale de ce roman qui est en même temps celle des personnages, de leurs relations, fonctions et évolutions, a été déjà soulignée par Gustave Planche, au moment de sa parution: "Puisque chacun des types qui s'appellent Lélia, Sténio, Magnus, Pulchérie représente individuellement une idée philosophique, il est tout simple et naturel que l'action engagée entre les divers personnages obéisse à des lois particulières, émanées du principe même qui a présidé à la création de ces types. Comme pas un des acteurs n'est emprunté immédiatement à la vie réelle et quotidienne, on n'a pas lieu de s'étonner si l'antagonisme symétrique inventé par le poète se pose ou s'accomplit d'une façon générale, absolue, sans tenir un compte bien scrupuleux des conditions ordinaires de l'espace et du temps"⁹⁷. Les solutions différentes que les personnages secondaires envisagent devant leurs propres problèmes et que Lélia pourrait, du moins en principe, adopter pour elle-même, sont chaque fois refusées par elle. Son désir frustré, comme celui de Magnus ou de Sténio "explose dans la violence, qu'elle prenne la forme du meurtre ou du suicide"⁹⁸.

Il serait difficile d'ajouter quoi que ce soit à ce qui a déjà été dit sur ce roman. Quant aux personnages, on se reportera avant tout à l'*Introduction* de Béatrice Didier pour l'édition de la seconde *Lélia*, où elle aborde la problématique complexe de la genèse et les phénomènes d'intertextualité extrêmement riches, avec ces "effets d'échos et de symétrie" qu'on observe entre certains personnages, structures ou idées de *Lélia* et ceux de nombreux autres romans. Ce qui est tout particulièrement mis en relief, c'est l'évolution de l'oeuvre de 1833 à 1839, les modifications que subit la figure de Lélia d'une variante à l'autre, ainsi que

96. Reboul, *op. cit.* p. LVIII.

97. Revue des Deux Mondes, du 15 août 1833, cité par Pierre Reboul, *op. cit.*, p. 586.

98. Nadine Dormoy-Savage, *op. cit.*, p. 165.

la nature et la complexité des rapports de forces agissantes. Dans l'analyse des personnages, l'auteur met à contribution les explications de George Sand elle-même, données dans la *Préface* de 1839: "Lélia a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque, où les personnages ne sont ni complètement réels, comme l'ont voulu les amateurs exclusifs d'analyse de moeurs, ni complètement allégoriques, comme l'ont jugé quelques esprits synthétiques". On peut trouver que George Sand a plus ou moins réussi dans cette entreprise difficile et que la richesse des personnages, rappelant ceux des épopées, vient du fait qu'ils "répondent à des clivages multiples qui se superposent. Ils représentent à la fois des idées, des situations, des âges de la vie"⁹⁹. Ils sont parfois ramenés encore à leur condition sociale - sauf Lélia, ce qui renforce à la fois sa singularité et son statut privilégié et en rehausse le caractère symbolique. Les personnages ne sont pas fixés dès le départ, comme inchangeables, mais ils évoluent au contraire selon le rythme même de leur itinéraire spirituel dont les étapes successives prennent la forme d'autant de monologues intérieurs ou de dialogues passionnés, leurs rapports, parfois antagonistes mais le plus souvent complémentaires, générant dans le roman toute une série de couples qui se constituent, se défont et se reconstituent selon le jeu des forces variées ou conjuguées. On pense bien sûr à des couples comme Lélia - Sténio, Lélia - Pulchérie ou Lélia - Trenmor, mais aussi à d'autres, non moins significatifs et surtout non moins fonctionnels comme Lélia - Magnus, Sténio - Pulchérie ou Sténio - Magnus. (Ce dernier couple a aussi la fonction de mettre en relief, à travers les désirs et les fantasmes du poète et du prêtre, les deux visages de Lélia - l'ange et le "monstre hideux" (p. 111) -, tels qu'ils apparaissent, par un effet de dédoublement, dans l'imagination morbide de Magnus surtout.)

Dans une lettre de décembre 1836, George Sand annonce ainsi la nouvelle *Lélia* à Lamennais: "Je veux achever un livre où j'ai mis autrefois toute l'âpreté de ma souffrance et où je veux mettre aujourd'hui le rayon d'espoir qui m'est apparu"¹⁰⁰. Ce "rayon d'espoir" perce surtout à travers les transformations dont témoignent la figure de Trenmor et celle de Lélia. Trenmor, sous le nom de

99. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 31. Voir à ce propos ce que dit la romancière elle-même: "Quelques-uns diront que je suis Lélia, mais d'autres pourraient se souvenir que je fus jadis Sténio. J'ai eu aussi des jours de dévotion peureuse, de désir passionné, de combats violents et d'austérité timorée où j'ai été Magnus. Je puis être Trenmor aussi. Magnus, c'est mon enfance, Sténio, ma jeunesse, Lélia est mon âge mûr; Trenmor sera ma vieillesse peut-être. [...] Toutes ces formes de l'esprit et du cœur, je les ai possédées à différents degrés, suivant le cours des ans et les vicissitudes de la vie. Sténio est ma crédulité, mon inexpérience, mon pieux rigorisme, mon attente craintive et ardente de l'avenir, ma faiblesse déplorable [...] Magnus avec ses irréalisables besoins, avec sa destinée de fer et son éternel appétit de l'impossible, représente encore une douleur énergique, combattue, réprimée, que j'ai sentie longtemps dans sa force et dont je ressens encore parfois les lointaines atteintes. - Trenmor, c'est ce beau rêve de sérénité philosophique, d'impossible résignation dont je me suis souvent bercée, quand ma rude destinée me laissait un instant de relâche pour respirer et songer à des temps calmes, à des jours meilleurs". A François Rollinat, le 15 juin 1833, in *Sketches and hints, Oeuvres autobiographiques*, t. II, p. 615.

100. *Corr.*, t. III, p. 595.

Valmaria, y devient membre influent d'une société secrète, une "figure de rédempteur", chargée de symboles christiques, en lutte pour la justice sociale, entreprise à laquelle s'associe la seconde Lélia, devenue abbesse des Camaldules. La progression se fait donc, entre les deux versions, de l'égoïsme à la sympathie, voire à l'amour universel. Comme l'a fait remarquer Pierre Reboul: "La *Lélia* de 1833 avait été, sous l'influence de Nodier, un réquisitoire contre le temps. La *Lélia* de 1839 présente au contraire l'Histoire avec confiance. La royauté de l'Ordre et de l'Harmonie succède à la tyrannie de l'Absurde. Les souffrances deviennent les prodromes d'un avenir meilleur"¹⁰¹. Il est significatif que la seconde Lélia, ainsi transformée, ne meurt plus étranglée par le prêtre fou, mais calomniée et persécutée par l'Eglise. L'héroïne de la seconde version meurt, note Béatrice Didier, comme un de "ces héros que le romantisme a magnifiés, héros victimes du message qu'ils apportaient aux hommes"¹⁰². Mais cette fois il s'agit d'une héroïne, d'une *femme* qui, au-delà de l'injustice sociale, dénonce aussi celle qui frappe, en particulier, les femmes: l'inégalité, la dépendance, l'imposture du mariage, les mensonges d'un certain mythe de l'amour avec son corollaire de vains sacrifices.

Si la figure de Lélia tient une place privilégiée et toute centrale parmi les héroïnes sandienne, c'est qu'elle présente "ce double visage et cette évolution d'une première à une seconde version" et, qu'à travers ce personnage, "se trouve représenté le drame de la conscience romantique: la traversée du désert spirituel par une «enfant du siècle», le retour vers le Sacré, dans les perspectives synchroniques et mystiques"¹⁰³.

Le roman se termine donc par la mort de Lélia, par l'image d'une destinée irrévocablement finie. Le tragique du dénouement est cependant contrebalancé par la scène finale essentiellement ouverte qui figure par ailleurs dans la première version aussi. On y voit Trenmor qui pense que "l'expiation n'est pas finie [...], il y a partout des hommes qui luttent et qui souffrent, il y a partout des devoirs à remplir, une force à employer, une destinée à réaliser". Saluant de loin le marbre qui renferme Lélia et baisant celui où dort Sténio, il regarde le soleil, "ce flambeau qui [doit] éclairer ses journées de travail, ce phare éternel qui lui [montre] la terre d'exil où il faut agir et marcher, l'immensité des cieux toujours accessibles à l'espoir des forts". Puis, il ramasse son bâton et se remet en route¹⁰⁴.

En attendant que cette route soit reprise par Consuelo, d'autres personnages, dans d'autres romans, écrits notamment dans la période d'entre les deux *Lélia*, traduisent la présence obsessionnelle du même désir de transcendance, en même temps que la gestation de cette nouvelle foi qui aura fini par s'incarner dans la figure de celle qui deviendra la "Déesse de la pauvreté". Qu'il suffise de signaler

101. *D'une Lélia à l'autre*, éd. cit., p. 344.

102. *Op. cit.*, p. 35.

103. B. Didier, *op. cit.*, p. 46.

104. Ed. de l'Aurore, t. II, p. 160.

ici brièvement quelques caractéristiques de ces personnages tantôt proches encore de la première Lélia, tantôt préfigurant la seconde et se rapprochant par là de Consuelo.

C'est dans *Jacques* (1834), roman épistolaire et réplique atténuée de *Lélia*, qu'on voit apparaître le premier protagoniste masculin de l'oeuvre sandienne, un héros romantique de la race des désespérés qui n'est pas loin d'évoquer, il est vrai en plus tragique, la figure de Ralph dans *Indiana*. (Les deux personnages, sages et philosophes, réapparaissent ensemble dans *Le Diable aux champs*.) C'est un élu, un des nombreux personnages christiques de Sand, à qui Sylvia, son double en féminin, parle en ces termes: "[Dieu] aurait dû au moins te faire naître dans le temps où la foi et l'amour divin servaient à éclairer et à régénérer les nations. Il t'eût fallu une tâche immense, héroïque, humble et enthousiaste à la fois; une vie toute de larmes saintes et de souffrances philanthropiques; une destinée comme celle du Christ" (p. 346). Jacques est donc venu trop tard et, avec son "âme d'apôtre et sa force de martyr, il faut qu'il marche mutilé et souffrant": "il étouffe, il meurt dans cet air corrompu, dans cette foule stupide qui le presse et le froisse sans le voir" (pp. 346-347). Pourtant ce n'est pas Jacques mais plutôt Sylvia, éprise d'absolu et ayant la peur de l'impur, qui a davantage d'affinité avec Lélia. "Je sais bien, écrit-elle à Jacques, combien l'âme perd de sa grandeur quand elle accepte une idole souillée. Il faut toujours qu'elle en vienne plus tard à briser l'autel où elle s'est prosternée devant un faux dieu [...]"¹⁰⁵

Ce "colosse de vertu farouche" (p. 47) qu'est Jacques, a cependant une "grave infirmité" dont parle Sylvia: "Ne pouvoir tolérer les faiblesses d'autrui, voilà ta faiblesse, voilà le côté misérable et sacrifié de ton grand caractère; voilà en quoi Dieu te châtie de n'être pas soumis aux misères communes" (p. 45). C'est cette "faiblesse" qui décide de la solitude tragique du héros. Le roman reprend aussi l'un des thèmes majeurs de *Lélia*, celui de l'asservissement de la femme par l'homme, de l'impossibilité de l'amour tant que la relation homme-femme reste celle de l'opresseur à l'opprimée. Jacques ne se contente pas cependant de dénoncer le seul mariage, cette "barbare institution"; il se décide à sortir de sa passivité pour mettre en pratique ses généreux principes et rendre sa femme heureuse et libre. Il fait de ce projet le but de sa "triste et stérile existence", il veut agir et vivre et ne plus se laver "les mains devant Dieu des impuretés de la race humaine". "Ce que j'ai amassé de force et d'indépendance durant toute une vie de solitude et de haine, écrit-il, je veux en faire profiter l'objet de mon affection, un être faible et opprimé, pauvre, et qui me devra tout; je veux lui donner un bonheur inconnu ici-bas; je veux, au nom de la société que je méprise, lui assurer les biens que la société refuse aux femmes. Je veux que la mienne soit un être noble, fier et sincère; telle que la nature l'a faite, je veux

105. P. 46. Jacques et Sylvia rappellent le couple Trenmor - Lélia, tandis que Octave et Sylvia correspondent à celui formé par Sténio et Lélia. Voir à ce propos: M. Bossis: *L'homme-dieu ou l'idole brisée ...*, in *George Sand*, Coll. de Cerisy, 1983, pp. 179-187.

la conserver; je veux qu'elle n'ait jamais ni besoin ni envie de mentir" (pp. 36-37).

Ce passage à lui seul permet de mesurer la hauteur où ce personnage de surhomme se place par rapport à sa future femme; la distance est en effet trop grande pour que l'homme-dieu et la créature terrestre et imparfaite puissent se rencontrer à mi-chemin, d'autant moins que Jacques est incapable de concessions. Il veut imposer sa volonté *divine* à un être trop faible pour ne pas se sentir écrasé sous le poids de tant de force et de sagesse. L'admiration n'est pas synonyme d'amour comme la perfection non plus n'apporte pas forcément le bonheur. Ce dont Fernande souffre, c'est que son époux n'est pas son égal, son camarade, son frère et son amant comme pourrait le devenir Octave qui a connu auparavant la même position de subalterne dans ses rapports avec Sylvia. L'ambition de Jacques de créer quelque chose à partir de rien, est par définition vouée à l'échec. Ce combat de la force et de la faiblesse finit par la victoire des faibles. C'est que Jacques, créature divine et donc pleine de miséricorde, pardonne aux amoureux, inspiré du reste par le même amour sacré qui l'a poussé au mariage et qui représente pour lui une valeur suprême. "Ils ne sont pas coupables, ils s'aiment" - dit-il (p. 349). Il disparaît dans les glaciers de la montagne pour rendre sa liberté à Fernande. En simulant ainsi la mort, il se sacrifie au bonheur de sa femme, ce geste étant tout à fait dans la logique du personnage. Si l'échec de l'homme-dieu peut être interprété comme une apothéose - le retour de l' élu au sein de Dieu -, il n'en suggère pas moins que ceux qui refusent de partager les misères de la condition humaine et ne consentent à "plier devant aucune des réalités de la vie" (p. 120) sont condamnés à mourir ou à vivre dans les froides régions éthérées de la solitude.

Dans le système des personnages, Jacques représente la catégorie des grands solitaires, son seul adjutant, Sylvia n'ayant pas plus d'affinité que lui avec ce qui fait le monde des humains. Tous les autres personnages - qu'ils l'admirent, qu'ils l'aiment ou qu'ils le haïssent (Octave, Fernande, Herbert, les Borel, Mme de Theursan) - d'une façon ou d'une autre s'opposent à lui, tant leurs principes sont différents. Jacques, certes, n'est pas poussé dans sa quête par un désir purement et simplement individualiste, car finalement ce n'est pas pour lui-même qu'il réclame le bonheur mais pour une autre, qui est en même temps l'incarnation de tous les opprimés. Mais l'équilibre qu'il recherche entre l'individuel et le social, cette union avec l'Autre, n'en reste pas moins un beau rêve. Le héros trop désillusionné pour espérer le bonheur pour son propre compte et qui souffre de son idéalisme comme d'une maladie chronique, s'exclut par là de la communauté humaine. Il me semble intéressant de rappeler à ce propos le jugement qu'un personnage de George Sand a porté sur Jacques dans *Le Dernier amour* (1866), dans un curieux contexte d'évocation historique: "C'était une époque encore agitée par l'irruption des vues passionnées du romantisme, l'époque provenant des René, des Lara, des Werther, des Oberman, des Childe Harold, des Rolla, types de meurtris, des désespérés ou des fatigués de la vie. Jacques était un petit bâtard de cette grande famille de désillusionnés qui avaient eu leur raison d'être, historique et sociale. Il entrait dans le roman, déjà pâli par

les déceptions; il croyait pouvoir revivre à l'amour et il ne revivait pas. Il était l'Oberman du mariage [...]. Il se tuait pour laisser aux autres un bonheur dont il ne se souciait plus, auquel il ne croyait pas. [...] Impropre à la lutte, il n'acceptait pas le devoir; mais il se faisait justice, et la morale du livre eût pu être celle-ci: «Puisque tu ne sais pas vouloir, tu n'as pas le droit de vivre».¹⁰⁶

Avec *Mauprat*, qu'on a déjà vu sous un autre aspect, George Sand a fait un pas décisif vers sa nouvelle foi qui, insufflée à ses personnages, transforme ceux-ci en des héros invincibles pour les sauver une fois pour toutes de l'ennui, du désespoir et de la solitude. L'amour, embrassant tout ce qui souffre, pauvres, femmes, enfants malheureux, s'y révèle tout-puissant et permet à l'homme de se racheter. L'amour d'Edmée n'a rien d'égoïste: en voulant le bonheur aussi pour elle-même, elle le veut en même temps pour tous. En faisant l'éducation de Bernard, elle pense à celle de tous les hommes. En désirant pour elle-même un Bernard corrigé, civilisé, sauvé pour ainsi dire de la barbarie, elle veut le rendre à lui-même et à la vie utile, à l'humanité. L'inaction cède la place, dans ce roman, à l'action, le pessimisme à l'optimisme, l'isolement à la communication. Si Edmée, cette "fille sainte", cette "étoile du firmament" (pp. 130 et 133) réussit dans son entreprise, c'est qu'elle est soutenue par sa foi dans l'amour et dans la vie, une foi qu'elle partage avec des êtres aussi différents que son père, ce vieux noble éclairé, Patience, un prophète populaire, son ami Marcasse, ou encore le prêtre "janséniste" qu'est l'abbé Aubert. Tous ces personnages soutiennent et protègent les héros, protégés et aidés à leur tour par Edmée, puis, peu à peu, par Bernard aussi. C'est ainsi que les amoureux, au terme de leur douloureuse quête du bonheur, peuvent renaître à une nouvelle vie, qui, sans avoir pourtant les dimensions universelles de *Consuelo*, leur permet de réaliser la réconciliation entre le Moi et l'Autre, entre l'homme et le sacré¹⁰⁷. La conclusion que le vieux Bernard tire des expériences de sa vie - une leçon à la Rousseau, "revue et corrigée" par la romancière - résume bien l'essentiel de cette étape de la pensée sandienne qui, tout en perdant de son intensité, n'en anime pas moins le reste de l'oeuvre:

106. Pp. 257-258. On ne doit pas s'étonner si le jugement de Zola - pourtant si admiratif quand il s'agissait par exemple d'Edmée - va encore plus loin dans ce même sens: "Les plus raisonnables sont encore la femme et l'amant, Fernande et Octave; ceux-là ont quelque chose de notre pauvre humanité dans la positive; ils marchent sur la terre, ils aiment comme on aime, ils gardent des faiblesses et le langage d'à peu près tout le monde. Avec Jacques, nous rentrons en plein rêve [...]. Comme il est insupportable, ce monsieur monté sur les échasses de sa raison [...]. Et ce n'est pas tout, George Sand a voulu la femelle de ce mâle, une Lélia en raccourci: la belle et hautaine Sylvia. [...] [Ces figures] prennent la vie à l'envers, il est tout naturel qu'elles ne soient heureuses. [...] Tout cela est faux, maladif, malsain, grotesque" (*op. cit.*, pp. 221-222). "Ce continuel besoin d'idéalisme [...], cette façon de rêver une vie plus large, plus poétique, plus éthérée, aboutit en somme à une débauche d'imagination enfantine, à la création d'un monde où l'on périrait d'ennui et d'orgueil. Combien les réalités, même grossières, sont plus saines!" (*op. cit.*, pp. 222-223).

107. Cf. Nadine Dormoy-Savage, *op. cit.*, p. 167.

"...tout le monde a besoin d'être aimé pour valoir quelque chose, mais il faut qu'il le soit de différentes manières. [...] En attendant qu'on ait résolu le problème d'une éducation commune à tous, et cependant appropriée à chacun, attachez-vous à vous corriger les uns et les autres.

Vous me demandez comment? Ma réponse est courte: en vous aimant beaucoup les uns les autres. - C'est ainsi que les moeurs agissant sur les lois, vous en viendrez à supprimer la plus odieuse et la plus impie de toutes, la loi du talion, la peine de mort, qui n'est autre chose que la consécration du principe de la fatalité, puisqu'elle suppose le coupable incorrigible et le ciel implacable" (p. 314).

Les dernières pages de *Mauprat* montrent déjà l'influence de Pierre Leroux, une influence qui se prolonge à travers des romans tels que *Spiridion* ou la seconde *Lélia* et bien d'autres encore, socialistes en particulier, comme *Le Compagnon du Tour de France*, *Horace*, *Consuelo* bien sûr, *Jeanne*, (un roman "sublime" selon Balzac), *Le Meunier d'Angibault* ou *Le Pêché de Monsieur Antoine*¹⁰⁸. Là où cette influence - à côté de celle, bien entendu, de Lamennais -, se manifeste avec le plus de force et, pour ainsi dire, avec toute sa première intensité, c'est dans *Spiridion*, dédié du reste à celui que Sand appelle l'"ami et frère par les années, père et maître par la vertu et la science". La rédaction du roman a été commencée, dit J.-P. Lacassagne, dans "l'ivresse" de la découverte de cette philosophie qui promettait une possibilité de redéfinir des valeurs en vue de la synthèse tant espérée par toute l'époque. On trouve en effet tout Leroux dans cet ouvrage - pensée humanitaire, sociale et philosophique, et mystique révolutionnaire -, un message tout pareil à celui de la seconde *Lélia*, mais exprimé avec plus de vigueur, plus d'énergie et de puissance. Sans entrer dans l'analyse de ce roman, à bien des égards unique dans l'oeuvre sandienne, un seul aspect de la quête métaphysique nous retiendra ici, cet aspect étant en quelque sorte mis en figure dans l'intrigue romanesque et revêtant parfois la forme du fantastique, ce qui annonce encore *Consuelo*¹⁰⁹.

L'idée du progrès continu constitue le fil conducteur du roman, en général, et celui de l'itinéraire spirituel du père Alexis, en particulier, dont les études et les découvertes successives correspondent à la révélation progressive de la vérité. Avidé de savoir, il veut tout comprendre, "et Pythagore et Zoroastre, Confucius, Epicure, Platon, Epictète, en un mot, tous ceux qui s'étaient tourmentés grandement de l'origine et de la destinée humaine avant la venue de Jésus-Christ" (p. 118). Il trouve les philosophes et les savants aussi "inspirés" que les saints, et Socrate ne lui semble pas "moins digne de racheter les fautes du genre humain que Jésus de Nazareth" (p. 119); il ne voit donc pas plus de

108. Le début de l'amitié de Sand avec Pierre Leroux date de décembre 1836. Voir *Corr.*, t. V, pp. 623-624. Sur les relations de Sand avec Leroux, Jean-Pierre Lacassagne: *Histoire d'une amitié*, Klincksieck, 1973.

109. Pour *Spiridion*, voir tout particulièrement Jean Pommier: *George Sand et le rêve monastique*, Nizet, 1966, 122 p; Jacques Vier: *Considérations sur Spiridion, roman de l'Évangile éternel*, La Pensée catholique, janv.-févr. 1982, pp. 93-101.

raisons pour qu'il "fût le fils de Dieu plus que Pythagore, et pour que les disciples de celui-ci ne fussent pas les apôtres de la foi aussi bien que les disciples de Jésus" (p. 120). Puis, c'est le tour des modernes, savants et philosophes, et le moine finit par se dire que tous les saints, prophètes, héros, demi-dieux et philosophes des générations successives sont autant de "pères" et "docteurs de l'humanité" dans la quête de la vérité, la certitude ne pouvant venir que du "témoignage de l'humanité tout entière" (p. 243). Le père Alexis, après bien des tâtonnements et bien des erreurs comprend aussi que, sans la foi et l'amour, le savoir reste stérile. Il découvre la nécessité de l'action et glorifie jusqu'à la Révolution française dont les bourreaux, croit-il, remplissent une mission purificatrice et sacrée¹¹⁰.

A la question de son disciple - "Mais où irons-nous, mon père?" -, Alexis répond par des paroles d'espoir, celles mêmes de l'époque: "Nous irons vers l'avenir, nous irons, pleins du passé et remplissant nos jours présents par l'étude, la méditation et un continuel effort vers la perfection. Avec du courage et de l'humilité, en puisant dans la contemplation de l'idéal, la volonté et la force, en cherchant dans la prière l'enthousiasme et la confiance, nous obtiendrons que Dieu nous éclaire et nous aide à instruire les hommes, chacun de nous selon ses forces..." (pp. 244-245).

Toute cette féconde continuité des générations est représentée dans le roman comme une succession ininterrompue de maîtres et de disciples, comme en témoigne le début du récit du père Alexis: "Je suis l'héritier spirituel du père Fulgence, comme tu seras le mien, Angel. Le père Fulgence était un moine de ce couvent; il avait, dans sa jeunesse, connu le fondateur, notre vénéré maître Hébronius, ou, comme on l'appelle ici, l'abbé Spiridion. Il était alors pour lui ce que tu es pour moi, mon fils; il était jeune et bon, inexpérimenté et timide comme toi; son maître l'aimait comme je t'aime, et il lui apprit, avec une partie de ses secrets, l'histoire de sa vie. C'est donc de l'héritier même du maître que je tiens les choses que je vais te redire" (p. 64).

Si la fin du roman peut produire un effet cathartique, c'est que le père Alexis, avant d'être tué par les soldats de la Révolution, réussit encore à transmettre son "héritage" à son disciple Angel qui, par là, devient à son tour, comme son nom l'indique, un nouveau messenger de Dieu. Alexis meurt donc dans la sérénité, dans l'espoir de voir son sang, qui a inondé la tombe de Spiridion, "fécondé" et sa tâche reprise par son disciple. "Je sais que je ne tomberai pas de l'arbre comme un fruit stérile - dit-il à Angel. La semence de la 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" (p. 246). Comme le fait remarquer Jacques Vier, *Spiridion* est le "roman du Disciple"¹¹¹, celui, bien sûr, d'Angel aidé dans sa quête à la fois

110. Il va sans dire que le père Alexis, comme tant d'autres savants sandiens, est pour une science ouverte et tolérante qui ne saurait exclure le surnaturel, car le progrès scientifique est aussi infini. Cf. pp. 237-239.

111. *Op. cit.*, p. 95.

par un maître *présent* et par des maîtres du passé, mais c'est aussi le roman de tous les disciples, ou si l'on veut, selon l'esprit sandien, celui de tous les hommes à la recherche de la perfection. Dans le présent de l'histoire, il y a un seul rapport de maître à disciple, mais à travers le récit du père Alexis, qui embrasse au moins cent ans et occupe les deux tiers du roman, il en apparaît d'autres, et cette continuité, qui fait des générations humaines toute une chaîne ininterrompue, est comme visualisée par les apparitions successives de Spiridion devant ses disciples même lointains. L'héritage spirituel que le parfait "famulus" Angel reçoit des mains du père Alexis, provient en fin de compte de Spiridion. Si cependant le texte même du testament de Spiridion finit par être retrouvé, c'est aussi grâce au Disciple qui a le courage de descendre dans le caveau et d'ouvrir le cercueil du Maître. La quête de la vérité apparaît ainsi dans ce roman comme une *entreprise commune* dans laquelle chaque génération prend sa part.

Ce que Alexis et Angel peuvent finalement lire dans le manuscrit, c'est d'abord un passage recopié de l'Évangile de saint Jean, une glorification de l'homme qu'Alexis interprète en ces termes: "Nous sommes tous des dieux, nous sommes tous les enfants de Dieu, dans le sens où saint Jean l'entendait en exposant le dogme au début de son Évangile. «A tous ceux qui ont reçu la parole (le *logos* divin) il a donné le droit d'être faits enfants de Dieu». [...] l'homme est Dieu aussi, en ce sens qu'il est le fils de Dieu, et une manifestation de la Divinité [...]" (p. 253). Après ce premier puis un deuxième manuscrit, Alexis et Angel - disciples tous les deux du même maître - trouvent enfin l'oeuvre de Spiridion qui est à la fois une prophétie, une exhortation et un résumé de l'essence de l'homme, rédigé dans l'esprit de Pierre Leroux. Il s'agit de l'activité, de l'amour et de la science, ces "trois principes divers que *reçoit chaque homme venant dans le monde*, à titre de *fils de Dieu*. Et plus nous arriverons à nous manifester simultanément sous ces trois faces de notre humanité, plus nous approcherons de la perfection divine. Hommes de l'avenir, c'est à vous qu'il est réservé de réaliser cette prophétie, si Dieu est en vous. Ce sera l'oeuvre d'une nouvelle révélation, d'une nouvelle religion, d'une nouvelle société, d'une nouvelle humanité" (p. 259).

Ce message destiné en principe aux générations futures, c'est-à-dire post-révolutionnaires, trouvera pourtant son plus éclatant retentissement dans l'histoire de Consuelo, antérieure, sur le plan de la pure chronologie historique, à sa découverte. Ce n'est pas qu'on attache en elle-même de l'importance à cette chronologie historique, mais il n'est peut-être pas l'effet du hasard si George Sand a préféré finalement remonter dans le temps jusqu'au siècle des Lumières que devait parachever cette Révolution présentée dans *Spiridion* comme la possibilité d'une véritable régénération de l'humanité¹¹².

112. On sait par ailleurs que George Sand avait de profondes et multiples affinités avec l'esprit du 18^e siècle. Ne peut-on lire, par exemple, dans le chapitre précédant l'*Épilogue de Consuelo*, ces propos du narrateur: "si notre siècle arrive à se résumer lui-même, il résumera aussi la vie de son père le dix-huitième siècle, ce logogriphe immense, cette brillante nébuleuse", ce "laboratoire effrayant, où tant de formes hétérogènes ont été jetées dans le creuset, qu'elles ont vomî, dans leur monstrueuse ébullition, un torrent de fumée où nous marchons encore enveloppés de ténèbres et d'images confuses" (III, p. 401).

IV. Le cas de Consuelo

Une synthèse de l'individuel et du social

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'Anzoletto, 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: "A 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 [...]. Anzoletto 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 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".

A 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 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 passions, 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" (t. I, p. 171).

Cette vision bien romantique de la solitude fatale de l'artiste n'est pas sans antécédent dans l'oeuvre romanesque. Comme on l'a déjà vu, le thème en a été effleuré à travers des figures aussi différentes que Laurence, Nello ou Amaury¹. Dans ce roman, cependant, cette prédiction sera radicalement 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 coeur avant de l'être par le cerveau" (t. III, p. 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" (t. I, p. 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" (t. I, p. 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 ses 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

1. *La Fille d'Albano, La Dernière Aldini, Le Compagnon du Tour de France*. Quelques figures d'artiste élitiste réapparaissent encore après *Consuelo*, présentés 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*.

affronte et qui trouvera encore son expression à la fin du roman, dans l'antique formule de "connais-toi toi-même" (t. III, p. 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 de s'appartenir tout d'abord à elle-même: "La sollicitude qu'elle avait vouée au comte Albert lui pesait comme une chaîne" (t. I, p. 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 nouvelle 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 violente et mutilée" (t. III, p. 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 divisé, 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" (t. III, p. 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 Amant 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 ses moments 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" (t. III, p. 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 conjuguées 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 18^e siècle - Lumières et occultisme - sont si magistralement mêlés à tout ce qui constitue l'essence même de l'esprit romantique, a été maintes fois analysée sous ses divers aspects, y compris les affinités indiscutables de l'oeuvre 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. George 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"². Ce que Gérard Genette appelle la "détermination finaliste" fonctionne trop bien dans ce roman pour qu'on puisse supposer l'absence totale de quelque ligne directrice. Et c'est pareil pour ce qui est du "gouvernement" du personnel romanesque exceptionnellement nombreux - au moins quatre-vingts personnages - dont les principaux représentants ont pour rôle de 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 y discerner le bien et le mal. La plupart des personnages ont aussi un rôle référentiel à jouer. George Sand aime mettre en scène plusieurs personnages pour représenter telle ou telle catégorie socio-professionnelle ou autre; il en résulte alors tout un éventail, par exemple, de musiciens (interprètes, compositeurs) ou d'amateurs de musique, comme Consuelo, Albert, Anzoletto, la Corilla, la Clorinda, Porpora, Porporino, Benda, Haydn, Zustiniani, Hoditz, le Chanoine, Zdenko; de "sorciers", comme le comte Saint-Germain, Cagliostro, Trimégiste-Albert; d'extatiques comme Albert, Zdenko, Gottlieb, sans parler de la vieille noblesse représentée par les Rudolstadt, des courtisans de toutes sortes comme Holzbaüer, sa femme, Kaunitz, Poelnitz ou la comtesse de Kleist, ou encore des conspirateurs, ces Invisibles formant tout un groupe d'anonymes dont plusieurs sont néanmoins personnifiés: Albert, Frédéric de Trenck, Wanda, Marcus, Supervielle, Matteus ou les deux illuminés dans la lettre à Martinowicz, Spartacus et Philon. Si la nature des rapports qui relient tous ces personnages à l'héroïne est extrêmement variée et surtout pleine de dynamisme, c'est que l'héroïne elle-même est 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 dans les autres, 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 que leur mesquinerie empêche de concevoir la grandeur de Consuelo; aussi ne voient-ils en elle qu'une dangereuse rivale. 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 sympa-

2. L. Cellier - L. Guichard: *Introduction pour Consuelo*, Classiques Garnier, 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, Ed. de l'Aurore, 1983, pp. 5-35; *La Porporina, Entretiens sur Consuelo*, 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*, Champ Vallon, 1984, pp. 53-70.

thie, voire l'amitié de tous ceux et de toutes celles qu'elle rencontre sur son chemin et même de ses adversaires qui finissent presque toujours par rendre les armes devant sa bonté 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 (t. I, p. 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!" (t. I, p. 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" (t. I, p. 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'oeuvre 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 bien sûr d'autres personnages de l'univers romanesque, tout particulièrement Pierre Huguenin, déterminé lui aussi par le dévouement à sa propre classe et le renoncement aux attributs de la classe dominante (fortune, gloire, pouvoir, 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, nous l'avons vu, 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 "positifs".

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 communique 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" (t. I, pp. 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 tréteau, du sublime au ridicule [...]?" (t. I, p. 49). L'idée du sacré est du reste à son tour spatialisée: 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" (t. I, p. 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" (t. I, pp. 99-100).

Dès la première phrase du roman, la supériorité de Consuelo sur les élèves de sa classe est énoncée. A 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 capables la Clorinda, la Corilla et jusqu'à son amoureux, Anzoletto. La gloire de Consuelo reste cependant intacte. Après avoir conquis et séduit Zustiniani et le public de son théâtre³, elle repousse les offres et les caresses du jeune et beau patricien,

3. "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" (t. I, p. 150).

rompt définitivement avec Anzoleto, son premier amant qui l'a si lâchement bafouée 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 n'arrêtent pas d'intriguer contre elle. Sur ce point, elle ne variera pas: chaque fois que la Corilla réapparaît sur son chemin, Consuelo se saisit pour ainsi dire de l'occasion pour pouvoir affirmer une fois de plus sa grandeur d'âme⁴. La Corilla, désarmée par sa pureté, finit, comme malgré elle, par l'admirer et la respecter (t. II, p. 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 retrouve avec joie cette empreinte sacrée qui est comme le sceau de la main divine" (t. II, p. 307), c'est que, tout en restant la même, elle ne cesse d'évoluer, 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 la figure de l'héroïne 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" (*ibid.*).

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. A 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 personnelle⁵. Si ces artistes n'atteignent pas aux performances de Consuelo, c'est que, dans l'esprit qui anime ce roman, ils sont moralement imparfaits. Anzoleto comprend vite la supériorité de Consuelo: la "domination de cet être qui l'écraie] 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" (t. I, p. 164). Anzoleto ne disparaîtra pas de la vie de l'héroïne, mais à la différence de tous les autres personnages importants, il reste imperméable à sa bonté. La passion de l'ambition et son désir farouche de se venger des dédains de Consuelo ne le quittent plus, mais ses calomnies, toutes ses méchancetés n'arrivent pas à ébranler le calme et la dignité de l'héroïne⁶.

4. Voir l'accouchement de la Corilla, assistée par Consuelo déguisée (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.)

5. T. I, p. 61. On retrouve le même défaut dans d'autres figures d'artiste, comme Bozza, le Corinthien ou Joset.

6. Voir l'épisode de la réapparition d'Anzoleto à Riesenbourg (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).

Mireille Bossis, à la recherche d'une structure significative du roman, a fini par démontrer que la logique et la cohésion de l'oeuvre résident essentiellement dans l'agencement des situations dramatiques, telles que des scènes de combat (avec un juge-arbitre, une vedette et un public plus ou moins élargi), de séduction et de corps à corps, dans lesquelles l'accent se trouve mis sur le résultat⁷. Tous ces combats - que l'adversaire soit son maître, le public, le séducteur ou elle-même - sont autant de victoires sur la voie de son ascension à la fois professionnelle et humaine.

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 prison, commencent les épreuves initiatiques proprement dites. [...] Dès lors l'ascension de Consuelo est continue et bouleversante"⁸.

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'angoisses, celui de Riesenbourg 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" (t. I, p. 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, de l'autre, liés respectivement à la figure de Porpora et à celle d'Anzoletto -, va découvrir la musique slave à travers les airs populaires de Zdenko et les improvisations diaboliques d'Albert⁹. Ce premier changement de lieu, dans l'action romanesque, coïncide avec un changement de structure spatiale, hautement symbolique. C'est que, 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

7. Répétition des situations dramatiques dans *Consuelo*, in *La Porporina*, pp. 101-117.

8. L. Cellier - L. Guichard, *op. cit.* pp. XX-XXI.

9. Cf. Béatrice Didier: *Problèmes de sémiotique musicale dans Consuelo*, in *La Porporina*, pp. 131-139.

point central”¹⁰.

Ainsi, de Venise à Riesenbourg, 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-elle; que l’humilité me rende du moins quelques amis” (t. I, p. 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” (t. I, p. 193). Dès l’arrivée de Consuelo, en se réveillant d’un sommeil léthargique, il s’adresse ainsi à son père: “Quelle chose de grand s’est accompli dans ma destinée, et la paix du ciel est descendue sur notre maison” (t. I, p. 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, à la vue de Consuelo “un bien-être moral” dont la “douceur les remplit comme une vie nouvelle” (t. I, p. 243).

On sait que cette idylle ne dure guère: l’héroïne aura de sérieuses leçons à prendre en traversant des épreuves dont elle sortira du reste plus forte et plus grande qu’elle ne l’était à Venise. 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. Je n’ai 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 Riesenbourg. 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

10. Jean Sgard: *Effets de labyrinthe*, in *La Porporina*, pp. 77-83. Les huit labyrinthes distingués par Sgard: le château, le puits et la grotte de Riesenbourg; 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 de l’étude souligne aussi le schéma initiatique qui organise ces huit labyrinthes 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.

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, lui dit-elle; 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" (t. I, p. 331).

A 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 démente 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 - "prêtresse, sybille et initiatrice" (t. I, p. 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'oeuvre¹¹ - 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 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'Albert lui avait montré comme une grande idée méconnue et que son imagination d'artiste reconstruisait comme une belle figure pâle et douloureuse, soeur de celle du Christ, et doucement penchée vers elle, la fille du peuple et l'enfant proscrit de la famille universelle" (t. I, p. 415). 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" (t. I, p. 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

11. Cf. B. Tomachevski: *Thématique*, in *Théorie de la littérature*, p. 266.

plus complète et la plus profonde, et de la pauvre Bohême, et du pauvre Albert" (t. I, p. 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" (t. I, p. 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" (t. I, p. 419). Elle s'élançait vers lui, "en fléchissant les genoux" et lui disant: "A toi! à toi! ange de douleur; à toi et à Dieu pour toujours!" (t. I, p. 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!" (t. I, p. 420)¹².

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'Anzoletto, 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 spirituelle¹³. Il est non moins significatif que son sentiment de l'amour ne devient de plus en plus fort qu'à mesure qu'elle s'éloigne de Riesenbourg, c'est-à-dire de la présence *physique* d'Albert¹⁴. Le plus

12. Les deux autres mouvements d'extase: 1) Consuelo, après avoir fait remonter Albert de la grotte, tombe gravement malade. Au moment où Albert entre dans sa chambre, elle se calme subitement, puis se met à genoux sur son lit et commence à chanter le Te Deum de Haendel, pour s'écrier, avec une "joie divine sur son visage": "Je suis sauvée!" (t. I, pp. 364-365). 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, gravement malade. Supervielle fait enterrer Albert vivant. Les deux médecins capables de rendre la vie aux malades - Marcus et Albert - sont des "Invisibles". 2) A la fin de son initiation, Consuelo sait déjà Albert vivant et présent, mais elle ne sait pas encore 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!" (t. III, p. 397). - La fusion de l'amour, de l'art et de la foi est une fois de plus évidente ici.

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

14. 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.)

révéléateur, 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 (t. III, p. 219). Si Consuelo refuse plus tard de s'enfuir avec Liverani, c'est qu'elle ne veut pas céder à un "enivrement aveugle" (t. III, p. 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 à juste titre qu'une grande partie du pouvoir de Consuelo réside dans la domination des "instincts sexuels dont les autres sont esclaves et qu'elle maîtrise"¹⁵. 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 des «frères»"¹⁶. 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 (t. III, p. 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: le secret du mariage reste d'abord caché devant le "monde hypocrite et licencieux" (t. III, p. 420).

15. *Répétition des situations dramatiques...*, p. 107. 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 passions: comme cela, tu n'auras pas d'embarras, pas d'orages; tu agiras librement sans tromper personne. A 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 soicies 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!" (t. II, pp. 291-292).

16. S. Vierende - R. Bourgeois: *Présentation de Consuelo*, p. 34. C'est ici qu'il convient de rappeler l'étude de Simone Vierende, *Le Mythe de la femme dans Consuelo*, in *La Porporina*, 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.

Dans l'épisode de Riesenbourg, 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 chanoinesse 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 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" (t. I, p. 450). Si Consuelo refuse le mariage, c'est, d'une part, parce qu'elle a, comme elle le dit au vieux 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 amour¹⁷. En quittant Riesenbourg, 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 me dispense d'en dresser l'inventaire dans toute l'oeuvre. 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 (t. II, p. 36). Avant d'arriver à Vienne, elle exercera encore sa miséricorde, en aidant la Corilla à accoucher de l'enfant d'Anzoletto. Mais elle trouvera aussi une sorte de père affectueux et dévoué en la personne du Chanoine, dont le 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. A Vienne, elle va enfin conquérir toute la ville, l'emporter sur l'impératrice elle-même, comme elle l'emportera sur Frédéric II, à Berlin¹⁸.

17. Voir sa lettre à Albert (t. I, pp. 472-473).

18. 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.

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 fait 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 sélective - celle de la romancière elle-même - où l'être humain apparaît foncièrement bon, puisque aucun personnage important ne s'y trouve 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 Karl¹⁹. Mais la prison est aussi un lieu de nouvelles expériences. Consuelo, séparée de ses amis, privée de tout moyen de communication, est amenée à y 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 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 et son imagination d'artiste, mais aussi cette "robuste mémoire" dont elle est douée (t. III, p. 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" (t. III, p. 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" (t. III, p. 311).

A 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'androgynie Wanda et finalement tous les Invisibles en qui Consuelo découvre plus d'une personne distinguée qu'elle avait connue lors de ses pérégrinations²⁰.

19. 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, éduqué par le coeur, et initié à de saines 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.

20. Le personnage de Wanda, "sybille inspirée" et femme en quelque sorte rédemptrice, échappée 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*.

On connaît la suite de l'ultime conquête: ces "législateurs d'exception", ces "constructeurs cachés d'une société nouvelle" (t. III, p. 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 (t. III, p. 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 livrés au noble plaisir de contempler ce beau couple, si pur devant Dieu, si chastement heureux devant les hommes" (t. III, p. 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 cérémonial, à tout ce qui est axiologiquement pertinent²¹. 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 *Consuelo* 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!" (t. III, p. 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'*Epilogue* où l'on voit le personnage retourner en quelque sorte à ses origines, on la retrouve tout aussi grande, tout aussi sublime. Comme on ne sait rien de précis sur sa naissance ou sur 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" (t. III, p. 438), la vie d'artiste telle qu'ils l'entendaient, en répandant les divins bienfaits de la musique au "peuple-poète" qui "offre humblement les dons de l'hospitalité au virtuose sublime", alors que les "hommes aveuglés par leur froide raison" ne voient en Trimégiste qu'un "rapsode vagabonde" et fou (t. III, p. 445).

21. *Texte et idéologie*, p. 203.

Dans les romans sandiens, parmi les séquences de clôture à caractère ouvert, une place privilégiée revient à *Consuelo*. 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 et toutes les espérances sont 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" (t. III, p. 467). 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 spatiale d'une pensée, une "route ouverte à l'infini comme le progrès"²².

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 le souvenir 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, "ce philosophe à la fois métaphysicien et organisateur" dont il espère obtenir "le fil d'Ariane" lui permettant de "retrouver l'issue du labyrinthe des idées et des choses passées" (t. III, p. 440). Il finit par le rejoindre et avec lui *Consuelo* dont il subit à son tour l'irrésistible ascendant: "Cette femme pourrait être ma mère, sans doute; eh bien, je ne sais quel charme émane d'elle encore - confie-t-il à son correspondant. [...] 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!" (t. III, p. 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.

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.

S'il existe dans l'oeuvre romanesque d'autres tentatives de ce genre, aucune d'entre elles n'atteint la plénitude de *Consuelo*. Jeanne, dans le roman qui porte son nom (1844), malgré sa perfection mythique et son statut de déesse primitive, n'est pas à la mesure de son temps: elle n'est douée que d'intuition. Comme le fait remarquer Simone Vierre, cette pureté entièrement et intégralement conser-

22. T. III, p. 467. Voir à ce propos la *Préface* de Marie-Claire Bancquart pour *Les Maîtres sonneurs*, Folio, p. 28.

vée lui devient *fatale*. Elle ne peut donc témoigner que par le martyre²³. Teverino (1845), ce vagabond génial et grand "prestidigitateur", annonçant la figure de Cristiano Waldo, malgré l'idéal qu'il personnifie, reste à son tour une pure figure de fantaisie. Quant à Karol, dans *Lucrezia Floriani* (1846), Joset dans *Les Maîtres sonneurs* (1853), ils ne représentent qu'un visage plutôt blême et mortel des mirages de l'absolu.

Si dans *Laura* (1864), roman d'apprentissage fantastique, où l'irrationnel finit par trouver une explication rationnelle aussi complète que dans *Consuelo*, les charmes de l'imaginaire voire de la folie et de la quête métaphysique sont loin d'être condamnés, l'accent ne s'y trouve pas moins mis sur le *retour à la raison*, avec pour toile de fond une réalité assez prosaïque: les protagonistes du roman, Hartz et Laura, malgré leur éventuel statut de "maîtres", des maîtres lucides et heureux, à la fois du cristal magique et de l'humble verre", restent en fait des descendants assez pâles de Consuelo²⁴.

Ces personnages, comme tous ceux qui succèdent dans l'oeuvre romanesque à la "Déesse de la pauvreté", ne peuvent qu'admirer de loin les cimes que celle-ci a si glorieusement conquises.

23. Cf. *Introduction pour Jeanne*, p. 21.

24. Cf. *Introduction de Gérard Schaeffer, Laura*, p. 12.

Conclusion

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 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, compétence - incompétence, beauté - laideur, etc.)¹. 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"². 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 comme on l'a vu, 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 romanesque 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.

1. Consuelo est, en outre, intérieurement dédoublée et souvent déchirée par deux tendances contradictoires.

2. *Texte et idéologie*, p. 33.

C'est précisément 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 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'oeuvre romanesque doit s'organiser autour du couple *sujet-objet*, couple de base de tout système actantiel dans la mesure où, 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. Dans le chapitre consacré à la quête de l'amour, nous avons vu comment toute 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 à l'origine de la dépréciation critique des romans tardifs.

Une telle hypothèse n'a rien d'original, elle est même banale quand on sait que les romans de Sand, dans leur écrasante majorité, sont aussi, sinon avant tout, des histoires d'amour³. 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 extraordinairement 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"⁴. En ce sens, le roman sentimental, toujours selon Barbéris, 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 coeur qui deviennent les droits de l'homme, et les droits de la société, non plus inacceptable pression externe, mais exigence du coeur lui-même et couronnement de ses aspirations. C'est l'équilibre du contrat

3. 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*, *Spiridion* 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, elle est toujours là dans sa fonction de principale force agissante.

4. Pierre Barbéris: *Aux sources du réalisme: aristocrates et bourgeois*, UGE, 1978, p. 361.

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'amour⁵. Cette symbiose des désirs individuel et social est tout à fait manifeste dès *Indiana*, *Valentine* ou *Jacques*, très explicite dans les romans "socialistes" comme, de façon un peu différente, dans les romans champêtres, ou dans *Consuelo*, qui est de ce point de vue-là encore, le sommet de l'oeuvre, ou encore dans les quelques romans plus ou moins utopiques de la période d'après 1850, comme *La Ville Noire* (1861), *Cadio* (1867) 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 "douloureuses", la symbiose des désirs n'y remplissant plus un rôle fonctionnel, mais se bornant essentiellement à alimenter le discours des personnages⁶.

On a également vu comment les personnages sont répartis selon leur appartenance sociale dans les diverses périodes et dans les principales fonctions actantielles de l'oeuvre, quelle est l'orientation globale de ce "mouvement" référentiel de l'univers romanesque et le sens qu'on peut attribuer à cette distribution. 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 paradigmatique⁷, est aussi très souvent le représentant des *opprimés* et/ou des *dépossédés* de toutes sortes. Des femmes-esclaves, de "pauvres opprimées", victimes à des titres divers de la condition féminine, comme *Indiana*, *Lélia*, la *Marquise*, *Gabrielle*, *Metella*, *Mattea*, *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, toujours privés de perspectives et/ou de culture, souffrant du despotisme notamment paternel qui les entrave et qu'ils rejettent; des prisonniers du mimétisme social et des chimères de toutes sortes ou prisonniers du corps - tous sont des déshérités, tels que *Bénédict*, *André*, *Simon*, *Nello*, *Pierre Huguenin*, *Horace*, *Consuelo*, *Jeanne*, le *Grand Louis*, *Emile Cardonnet*, *Germain*, *Karol*, *Michel-Ange Lavoratori*, *François le Champi*, *Joset*, *Jean de la Roche*, *Tonine*, *Francis*, *Pierre Sorède*, *Cadio*, *Francia* ou *Nanon*⁸. On se rappel-

5. *Ibid.*, p. 343 et 345.

6. *L'Homme de neige*, *Le Marquis de Villemer*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Mademoiselle Merquem*, *Monsieur Sylvestre*, *Malgré tout*, *La Tour de Percemont*.

7. Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 132-133.

8. Le désir amoureux de *Nello* dans *La Dernière Aldini*, finit par s'éclipser devant son souci d'éviter un bonheur qui menacerait la destinée de l'Autre. Si, par ce sacrifice, il sauve à la fois sa liberté d'artiste et la paix de sa conscience, c'est en se condamnant à la solitude qui est toujours, dans l'univers sandien, un défaut de l'être, presque synonyme de malheur. (Voir aussi *Laurence* dans *La Fille d'Albano* ou *Lavinia*: leur cas est au fond pareil.) Quoi qu'il en soit, le bonheur est inconcevable dans ce système s'il n'est pas proprement personnel, c'est-à-dire relevant de la sphère privée.

lera également ces prêtres persécutés par un clergé corrompu, comme le père Alexis. Tous ces personnages aspirent à la même chose: le bonheur, l'élévation morale et sociale, le libre épanouissement de l'individu et de la communauté humaine. Si le programme de chacun d'eux 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'oeuvre 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 direction⁹.

On a vu aussi, comment le vouloir et le choix de certaines catégories de personnages, manipulés le plus souvent par un destinataire collectif (milieu rétrograde, préjugés de classe, opinion publique), se trouvent dévalorisés dans l'oeuvre: les vaniteux, les ambitieux, 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 négative¹⁰. 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. Tous ceux, en revanche, qui, comme Lélia ou Jacques, refusent de partager la condition humaine jusque dans ses misères et ses faiblesses et qui se montrent par conséquent incapables de *communion*, sont, même si c'est à des degrés divers, frappés de discrédit.

Le pouvoir du personnage - sa réussite ou son échec - est la plupart du temps fortement conditionné par ses compétences d'ordre intellectuel, moral ou autre, le *savoir* étant la plus importante modalité du système, très souvent mis en scène dans le roman sandien en tant 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 et partagé par les protagonistes¹¹. Depuis *Valentine* (1832)

9. Edmée, Narcisse, Constance Verrier, le marquis de Villemer, Valvèdre, Monsieur Sylvestre ou Sarah Owen. Plus d'un roman de Sand, où la situation des protagonistes est différente, peut être encore considéré comme une étude plus ou moins approfondie sur le difficile art d'être heureux. Voir *Mont-Revêche*, *La Filleule*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Monsieur Sylvestre*, *Le Dernier amour*, *Mademoiselle Merquem* et, dans une certaine mesure, *La Tour de Percemont* aussi.

10. Leone Leoni, L'Uscoque, Pauline, Horace (avant sa conversion finale), Karol ou Césarine Dietrich.

11. On a vu à quel point l'ignorance et/ou l'incapacité professionnelle sont mises en relief chez les opposants (Raoul ou Isidor dans *Le Compagnon du Tour de France*, Galuchet dans *Le Péché de Monsieur Antoine*). Ceux d'entre eux qui ne sont pas absolument ignorants, n'ont qu'un savoir partiel, en ce qui concerne par exemple les usages du monde, ou encore un savoir inutile ou stérile que ces personnages moralement dépréciés ne peuvent ou ne veulent mettre en pratique. En règle générale, il s'agit dans tous les cas d'un savoir mal utilisé, comme chez le marquis de Vernes ou le comte de Villepreux.

jusqu'à *Nanon* (1872), 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 du savoir est tout d'abord un élan spontané du coeur, ce qui explique qu'on y voit davantage d'"autodidactes", venus la plupart du temps et pour des raisons évidentes, du peuple. A partir cependant de *Mont-Revêche* (1852) et plus encore de *La Filleule* (1853), les personnages sont plutôt présentés d'emblée comme suffisamment cultivés, voire savants, comme Stéphane, le marquis de Villemer, Valvèdre, les Lemontier ou Célie Merquem. D'autres, en revanche, tels que Jean de la Roche, Francis, Abel ou Marie de Nives, obéissent davantage aux conseils d'un mentor ou d'un(e) ami(e) qu'à leurs propres pulsions intérieures.

Le savoir est à *acquérir* dans les premiers romans, alors que, plus tard, il apparaît davantage comme déjà acquis, et en plus, mieux partagé¹². Mais ce savoir acquis n'en ouvre pas pour autant des 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 et 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'oeuvre 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, de l'autre, la perfectibilité de l'être collectif dépend de facteurs beaucoup plus complexes

12. Cela dit, il existe un type de savoir toujours désastreux pour le personnage, c'est le savoir mal digéré et étranger à la vie. On a affaire alors à un destinataire "sémiotique" (différents auteurs et textes) qui prive pour ainsi dire le personnage de son propre vouloir et le pousse à rechercher un objet dont l'acquisition se révèle impossible ou néfaste, l'objet étant inadéquat à sa nature, comme à sa condition. Voir surtout Georges dans *Cora*, André ou Horace.

et moins maîtrisables, étant par définition plus incertaine, et surtout plus lointaine. Cette même lucidité de la vision sociale, toute relative qu'elle soit, 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 hypothétiques, lointains et comme placés dans l'infini qu'on trouve dans *Mauprat*, *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Pêché de Monsieur Antoine* ou après ceux, idylliques et étrangers dans une certaine mesure à toute réalité socio-historique, des romans champêtres, la romancière ne cesse par la suite de soigneusement installer ses personnages heureux dans une habitation isolée d'une contrée plus ou moins perdue, loin en tous cas des tapages du monde et de ce qu'on entend habituellement par civilisation. 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 reproche si souvent 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 bonheur¹³. 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 un peu plus qu'une "phase de dessert" pour le lecteur, avec "distribution finale de prix, pensions, mariages, bébés, millions, paragraphes annexes et remarques réconfortantes"¹⁴. 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 l'homme et le sacré. L'univers multiple des passions se décompose et retourne à la simplicité."¹⁵. Avec leurs

13. Cf. Armine Kotin Mortimer: *La Clôture narrative*, José Corti, 1985, pp. 110-135.

14. Klincksieck, 1978, p. 21.

15. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 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 "grégoires" conquérant la solitude. Les deux aspects de cette "conversion" finale ne sont pas pour autant purement antithétiques: tous les deux sont présents, même s'ils ne sont pas également développés. George Sand, tout comme Dostoïevski, insiste davantage sur l'aspect intersubjectif. (*Ibid.*, pp. 330-331.)

évidentes faiblesses et leur 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 cependant 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 soeur du rêve. Les grandeurs sont désormais dissipées et les différences nivelées. Il n'est plus de héros, puisque, comme le fait remarquer Pierre Barbéris, "seuls la douleur et le désespoir peuvent vraiment isoler les caractères"¹⁶. 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, du même coup, l'équilibre précaire du système. Ce qui précisément 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.

16. *Op. cit.*, p. 367.

Bibliographie

Oeuvres de George Sand

Les textes narratifs de George Sand sont répartis en deux groupes et donnés dans l'ordre chronologique de leur parution, la date après le titre étant celle de la première édition. Toutes nos références se rapportent aux éditions de texte de cette bibliographie.

Oeuvres romanesques

- Indiana* (1832), Prés. de Georges Lubin, Ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1976. ("Les Introuvables").
- Valentine* (1832), Prés. d'Aline Alquier, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1988.
- Lélia* (1833), Prés. de Pierre Reboul, Garnier Frères, Paris, 1960. (Classiques Garnier).
- Lélia* (1839), Prés. de Béatrice Didier, I-II, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987.
- Leone Leoni* (1834), Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
- Le Secrétaire intime* (1834), Calmann Lévy, Paris, 1884.
- Jacques* (1834), Michel Lévy Frères / Jules Hetzel, Paris, 1857.
- André* (1835), Prés. de Huguette Burine et Michel Gilot, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987.
- Simon* (1836), Calmann Lévy, Paris, 1884.
- Mauprat* (1837), Prés. de Claude Sicard, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.
- Les Maîtres mosaïstes* (1837), Michel Lévy Frères, Paris, 1861.
- La Dernière Aldini* (1837), Félix Bonnaire, Paris, 1838.
- L'Uscoque* (1838), Félix Bonnaire, Paris, 1838.
- Spiridion* (1838), Prés. de Georges Lubin, Ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1976. ("Les Introuvables").
- Gabriel* (1839), Prés. de Janis Glasgow, Des Femmes, Paris, 1988.
- Le Compagnon du Tour de France* (1841), Prés. de René Bourgeois, Presses Universitaires de Grenoble, 1979.
- Horace* (1841), Prés. de Nicole Courrier et de Thierry Bodin, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1982.

- Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844), I-III, Prés. de Simone Vierne et René Bourgeois, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1983.
- Jeanne* (1844), Prés. de Simone Vierne, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1986.
- Le Meunier d'Angibault* (1845), Nouvelles Editions Marabout, Verviers, 1977. (Bibl. Marabout).
- Isidora* (1845), Michel Lévy, Paris, 1861.
- Teverino* (1845), Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
- Le Péché de Monsieur Antoine* (1845), Prés. de Georges Lubin, I-II, Ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1976. ("Les Introuvables").
- La Mare au Diable* (1846), Ed. de Pierre Salomon et Jean Mallion, Ed. Garnier Frères, Paris, 1981. (Classiques Garnier).
- Lucrezia Floriani* (1846), Ed. de la Sphère, Paris, 1981.
- Le Piccinino* (1847), *Oeuvres Illustrées de George Sand*, t. 6, Hetzel, Paris, 1854.
- François le Champi* (1847), Ed. de Pierre Salomon et Jean Mallion, Ed. Garnier Frères, Paris, 1981. (Classiques Garnier).
- La Petite Fadette* (1848), Ed. de Pierre Salomon et Jean Mallion, Ed. Garnier Frères, Paris, 1981. (Classiques Garnier).
- Le Château des Désertes* (1851), Prés. de Joseph-Marc Bailbé, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1985.
- Mont-Revêche* (1852), Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
- Les Maîtres sonneurs* (1853), Prés. de Marie-Claire Bancquart, Gallimard, Paris, 1979. (Folio).
- La Filleule* (1853), Prés. de Marie-Paule Rambeau, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1989.
- Adriani* (1854), Calmann-Lévy, Paris, 1894.
- Le Diable aux champs* (1855), Calmann-Lévy, Paris, 1897.
- La Daniella* (1857), Prés. de Simone Balayé, I-II, Slatkine, Genève, 1979. (Ressource).
- Les Dames vertes* (1857), Michel Lévy Frères, Paris, 1873.
- Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1857), Albin Michel, Paris, 1976.
- L'Homme de neige* (1858), Paris/Naumbourg, 1858.
- Narcisse* (1858), Calmann Lévy, Paris, 1884.
- Elle et lui* (1859), Calmann-Lévy, Paris, s. d.
- Flavie* (1859), A. Durr, libraire-éditeur, Leipzig, s. d. (Coll. Hetzel).
- Jean de la Roche* (1859), Prés. de Claude Tricotel, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1988.
- Constance Verrier* (1859), Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
- La Ville Noire* (1860), Prés. de Jean Courrier, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- Le Marquis de Villemer* (1860), Michel Lévy Frères, Paris, 1864.
- Valvèdre* (1861), Calmann Lévy, Paris, 1884.
- La Famille de Germandre* (1861), Michel Lévy Frères, Paris, 1861.
- Tamaris* (1862), Prés. de Georges Lubin, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1984.
- Antonia* (1862), G. Paetz, Paris/Naumbourg, 1863.

- Mademoiselle La Quintinie* (1863), Calmann-Lévy, Paris, s. d.
Laura (1864), Introduction par Gérald Schaeffer, Nizet, Paris, 1977.
La Confession d'une jeune fille (1864), Paetz, Paris/Naumbourg, 1865. (La Bibl. choisie).
Monsieur Sylvestre (1865), Prés. par Simone Vierne, Slatkine, Genève, 1980. (Ressource).
Le Dernier amour (1865), Michel Lévy Frères, Paris, 1867.
Cadio (1867), Michel Lévy Frères, Paris, 1868.
Mademoiselle Merquem (1868), Prés. de Raymond Rheault, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1981.
Pierre qui roule (1869), Michel Lévy, Paris, 1870.
Le beau Laurence (1869), Michel Lévy, Paris, 1870.
Malgré tout (1870), Préf. d'André Maurois, Avant-propos de Christophe Ryelandt, Ed. de la Société des Ecrivains Ardennais, France-Belgique-Luxembourg, 1953.
Césarine Dietrich (1870), I-III, G. Paetz, Paris/Naumbourg s/s, 1871.
Francia (1871), Michel Lévy Frères, Paris, 1872.
Nanon (1872), Prés. de Nicole Mozet, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987.
Ma Soeur Jeanne (1874), Michel Lévy Frères, Paris, 1874.
Flamarande (1875), Calmann Lévy, Paris, s. d.
Les deux Frères (1875), Michel Lévy Frères, Paris, 1875.
Marianne Chevreuse (1876), Calmann Lévy, Paris, 1877.
La Tour de Percemont (1876), Calmann Lévy, Paris, 1877.

Nouvelles, récits

- La Fille d'Albano* (1831), in *Les Sept Cordes de la Lyre*, Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
La Marquise (1832), in *Nouvelles*, Ed. d'Eve Sourian, Des Femmes, Paris, 1986.
Cora (1833), *Oeuvres Illustrées* de George Sand, t. IV, Hetzel, Paris, 1853.
Lavinia (1833), in *Nouvelles*, Ed. d'Eve Sourian, Des Femmes, Paris, 1986.
Metella (1833), in *Nouvelles*, Ed. d'Eve Sourian, Des Femmes, Paris, 1986.
Aldo le Rimeur (1833), *Oeuvres Illustrées* de George Sand, t. V, Hetzel, Paris, 1853.
Mattea (1835), in *Nouvelles*, Ed. d'Eve Sourian, Des Femmes, Paris, 1986.
Pauline (1839), in *Nouvelles*, Ed. d'Eve Sourian, Des Femmes, Paris, 1986.
Carl (1843), in *Les Sept Cordes de la Lyre*, Michel Lévy Frères, Paris, 1869.
Les Sept Cordes de la Lyre (1839), Introduction par René Bourgeois, Flammarion, Paris, 1973. (Nouvelle Bibl. Romantique).

Oeuvres autobiographiques

Histoire de ma vie, in *Oeuvres autobiographiques*, éd. de Georges Lubin, I-II, Paris, Gallimard, 1970-1971. (Bibliothèque de la Pléiade).

Lettres d'un voyageur, éd. d'Henri Bonnet, Garnier-Flammarion, Paris, 1971.

Correspondance

Correspondance de George Sand, éd. de Georges Lubin, I-XXIV, Classiques Garnier, Paris, 1964-1990.

Correspondance Flaubert - George Sand, éd. d'Alphonse Jacobs, Flammarion, Paris, 1981.

Essais, articles, préfaces

Oeuvres Illustrées de George Sand, Préfaces et notices nouvelles par l'auteur, I-IX, Ed. J. Hetzel, Paris, 1852-1856.

Souvenirs et impressions littéraires, Hetzel, Paris, 1862.

Impressions et souvenirs, Michel Lévy Frères, Paris, 1873.

Questions d'art et de littérature, Calmann Lévy, Paris, 1882.

Ouvrages critiques

- ALQUIER, Aline: *Introduction à Valentine*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1988, pp. 5-27.
- BAILBÉ, Joseph-Marc : "*Jacques*" ou *l'illusion romanesque*, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 28, mai 1976, pp. 315-330.
- BAKHTINE, Mikhaïl: *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
- BALAYÉ, Simone: *Consuelo: de la mendicante à la déesse de la pauvreté*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, juillet-août 1976, pp. 614-625.
- BANCQUART, Marie-Claire: *Préface pour Les Maîtres sonneurs*, Gallimard, Paris 1979, (Folio), pp. 5-54.
- BARBÉRIS, Pierre: *Aux sources du réalisme: aristocrates et bourgeois*, UGE, Paris, 1978.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina: *Narrer pour convaincre: un aspect de la vision du monde des romans sociaux de George Sand*, in *La Pensée sociale dans la littérature française*, Univ. Slaski, Katowice, 1981, pp. 64-75.
- BOSSIS, Mireille: *Répétition des situations dramatiques dans Consuelo*, in *La Porporina*, pp. 101-117.
- *L'homme-dieu ou l'idole brisée dans les romans de George Sand*, in *George Sand*, Coll. de Cerisy, Sedes, Paris, 1983, pp. 179-187.
 - *Manon Lescaut - Leone Leoni: la passion au masculin et/ou au féminin?* in *Le récit amoureux*, Coll. de Cerisy, sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra, Champ Vallon, 1984.
 - *La notion de personnage dans les romans de George Sand*, in *Le personnage en question*, Actes du IV^e colloque du S.E.L., Travaux de l'Univ. de Toulouse - Le Mirail, Série A, t. 29, Univ. de Toulouse - Le Mirail, 1984, pp. 301-310.
 - *La tentation du roman populaire chez George Sand*, in *Richesses du roman populaire*, éd. par René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer, Nancy, 1986, pp. 315-333.
- BOURGEOIS, René: *Introduction aux Sept cordes de la Lyre*, Flammarion, Paris, 1973, (Nouvelle Bibliothèque Romantique), pp. 6-39.
- *Introduction pour Le Compagnon du Tour de France*, Ed. de PUG, Grenoble, 1979, pp. 5-27.
- BOWMAN, Frank Paul: *Le Christ romantique*, Droz, Genève, 1973.
- *Le Christ des barricades 1789-1848*, Les Ed. du Cerf, Paris, 1987. (Coll. "Jésus depuis Jésus").
- BREMOND, Claude: *Logique du récit*, Seuil, 1973. (Coll. Poétique).
- CELLIER, Léon - Guichard, Léon: *Introduction pour Consuelo*, Éd. Garnier Frères, Paris, 1959, (Classiques Garnier), pp. I-LXXVIII.

- CHASTAGNARET, Yves: *Jeanne, roman de la révolution manquée*, Les Amis de George Sand, nouv. série n° 9, 1988, pp. 12-24.
- *George Sand et la Révolution française*, Dix-Huitième Siècle, n° 20, 1988, pp. 431-448.
- CZYBA, Lucette: *La femme et le prolétaire dans Le Compagnon du Tour de France*, in *George Sand*, Coll. de Cerisy, Sedes, Paris, 1983, pp. 21-29.
- DIDIER, Béatrice: *Ophélie dans les chaînes*, in *Hommage à George Sand*, Univ. de Grenoble, Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines, PUF, 1969.
- *Problèmes de sémiotique musicale dans Consuelo*, in *La Porporina*, pp. 131-139.
 - *La Comtesse de Rudolstadt ou la prise de conscience politique*, Europe, mars 1978, pp. 35-40.
 - *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981.
 - *Le Corps féminin dans Lélia*, in *Lélia*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987, t. II, pp. 195-203.
 - *George Sand et les structures du conte populaire*, in *George Sand*, Colloque de Cerisy, Sedes, Paris, 1983, pp. 101-114.
 - *Un grand texte romantique*, préface pour *Un hiver à Majorque*, LGF, Paris, 1984, pp. 5-23.
 - *Introduction pour Lélia*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987, t. I. pp. 5-50.
- DORMOY-SAVAGE, Nadine: *Identité et mimétisme dans quelques romans de George Sand*, in *George Sand*, Coll. de Cerisy, Sedes, Paris, 1983, pp. 159-169.
- DUCHATELET, Bernard (sous la dir. de): *Titrologie romanesque*, Cahiers du CERF XX, n° 4, Univ. de Bretagne Occidentale, 1988.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne: *Code romantique et résurgences du féminin dans La Comtesse de Rudolstadt*, in *Le Récit amoureux*, Coll. de Cerisy, Champ Vallon, 1984, pp. 53-70.
- GENETTE, Gérard: *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, pp. 71-99.
- *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
 - *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- GIRARD, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.
- GOLDIN, Jeanne: *George Sand et l'homme fatal romantique*, Les Amis de George Sand, nouv. série, n° 11, 1990, pp. 3-9.
- GREEN, Tatiana: *Préface à Lavinia*, in *Nouvelles de George Sand*, Des Femmes, 1986, Paris, pp. 95-102.
- GRIMM, Reinhold R.: *Les romans champêtres de George Sand: l'échec du renouvellement d'un genre littéraire*, Romantisme, 1977, n° 16, pp. 64-70.
- GRIVEL, Charles: *La production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris, 1973.

- HECQUET, Michèle: *Bakhtine Dostoïevski Sand*, Revue des Sciences Humaines, 1989/3, pp. 129-142.
- *Contrats et symboles, Essai sur l'idéalisme de George Sand*, in *George Sand: une oeuvre multiforme*, Recherches Nouvelles 2, CRIN 24, Amsterdam-Atlanta GA, 1991, pp. 29-41.
- HAMON, Philippe: *Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, pp. 115-180.
- *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.
 - *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984.
- IKELAAR-DESCAMPS, Bea: *Les Préfaces de George Sand, Fonctions et évolution*, in *Recherches Nouvelles*, sous la dir. de Fr. van Rossum-Guyon, CRIN, 6-7, Groningue, 1983, pp. 194-220.
- JUIN, Hubert: *Lectures du XIX^e siècle*, I-II, UGE, Paris, 1976. (10/18).
- KARÉNINE, Wladimir: *George Sand, sa vie et ses oeuvres, 1804-1876*, I-IV, Ollendorff, Paris, 1899.
- KEMPF, Roger: *Sur le corps romanesque*, Seuil, Paris, 1968.
- KOTIN MORTIMER, Armine: *La Clôture narrative*, José Corti, Paris, 1985.
- LACASSAGNE, Jean-Pierre: *Histoire d'une amitié, Pierre Leroux et George Sand, d'après une correspondance inédite 1836-1866*, Klincksieck, Paris, 1973.
- *George Sand et la "vérité sociale"*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, juillet-août 1976, pp. 541-552.
- L'HOPITAL, Madeleine: *La notion d'artiste chez George Sand*, Boivin, Paris, 1946.
- LUBIN, Georges: *Présentation de Tamaris*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1984, pp. 5-20.
- MALLET, Francine: *George Sand*, Grasset, Paris, 1976.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise: *L'espace du féminin dans La Marquise*, George Sand Studies, vol. X, n° 1-2, 1990-1991, pp. 28-33.
- MAUPASSANT, Guy de: *George Sand d'après ses lettres*, in *Chronique 2*, UGE, Paris, 1980, (10/18), pp. 55-60.
- MICHEL, Arlette: *Structures romanesques et problème du mariage d'Indiana à La Comtesse de Rudolstadt*, Romantisme, n° 16, 1977, pp. 34-45.
- MILNER, Max: *Le Romantisme I, 1820-1843*, in *Littérature française*, t. XII, Paris, Arthaud, 1973.
- MITTERAND, Henri: *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
- *L'espace du corps dans le roman réaliste*, in *Au bonheur des mots*, Presses Univ. de Nancy, 1984, pp. 341-355.
 - *Le roman et ses territoires*, in *Le regard et le signe*, PUF, Paris, 1987, pp. 137-157.
- MORTAGNE, Camille: *Indiana ou la langue cette reine prostituée, Rapports sociaux et maîtrise des significations*, in *George Sand, Recherches nouvelles*, CRIN, 6-7, Groningue, 1983, pp. 36-59.

- MOZET, Nicole: *Introduction pour Nanon*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1987, pp. 5-28.
- *Mariage et révolution dans Nanon*, Les Amis de George Sand, 1988, nouv. série n° 9, pp. 25-28.
- MYTHES et représentation de la femme au dix-neuvième siècle, Dix-huit études pluridisciplinaires du numéro spécial de Romantisme, Champion, Paris, 1976.
- NAGINSKI, Isabelle: *Préface pour La Marquise*, in Nouvelles de George Sand, Des Femmes, Paris, 1986, pp. 35-44.
- PICHOIS, Claude: *Notes sur le roman bourgeois du Second Empire*, Romantisme, nos 17-18, 1977, pp. 156-161.
- *Le Romantisme II, 1843-1869*, in *Littérature française*, t. XIII, Arthaud, Paris, 1979.
- POMMIER, Jean: *George Sand et le rêve monastique*, Nizet, Paris, 1966.
- PORPORINA (LA), *Entretiens sur Consuelo*, Actes du Colloque de Grenoble, 4-5 oct. 1974, prés. par Léon Cellier, PUG, 1976.
- POULET, Georges: *La Pensée indéterminée*, t. II, *Du romantisme au XX^e siècle*, PUF, Paris, 1987. (Écriture).
- RAMBEAU, Marie-Paule: *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*, Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- *Présentation de La Filleule*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1989, pp. 5-31.
- REBOUL, Pierre: *Introduction pour Lélia*, Garnier Frères, Paris, 1960, pp. I-LXV.
- *Avez-vous lu Isidora?* in *Errements littéraires et historiques*, Presses Universitaires de Lille, 1979, pp. 105-109.
 - *Intrigue et socialisme dans le Compagnon du Tour de France*, *ibid.*, pp. 25-30.
- RHEAULT, Raymond: *Introduction pour l'éd. critique de Mademoiselle Merquem*, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1981, pp. 9-54.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van: *A propos d'Indiana: la préface de 1832, Problèmes du métadiscours*, in *George Sand*, Sedes, Paris, 1983, pp. 71-83.
- *Les enjeux d'Indiana I, Métadiscours et réception critique*, in *George Sand, Recherches nouvelles*, C.R.I.N. 6-7 1983, Groningue, pp. 1-31.
 - *La marque de l'auteur; l'exemple balzacien d'Illusions perdues*, in *Degré*, n° 49-50, 1987, pp. c/1-c/19.
 - *Le manuscrit du Meunier d'Angibault, Découpages et réécritures*, in *George Sand, Écritures du romantisme II*, sous la dir. de Béatrice Didier et Jacques Neef, P.U.V., Saint-Denis, 1989.
- RUTTEN, Frans: *Pour une théorie de la perception du personnage*, in *Recherches sur le roman II*, CRIN, Groningue, 1984, pp. 80-95.
- SALOMON, Pierre: *George Sand*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1984.
- SCHAEFFER, Gérald: *Introduction pour Laura*, Nizet, Paris, 1977, pp. 11-49.
- SCHOR, Naomi: *Idealism in the Novel: Recanonizing Sand*, Yale French Studies, n° 75, 1989, pp. 56-73.

- SEILLIÈRE, Erneste: *George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art*, Félix Alcan, Paris, 1920.
- SGARD, Jean: *Effets de labyrinthe*, in *La Porporina*, pp. 77-83.
- SLAMA, Béatrice: *Femmes écrivains*, in *Misérable et glorieuse, La femme au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 1980.
- SOURIAN, Eve: *Préface pour les Nouvelles de George Sand*, Ed. des Femmes, Paris, 1986, pp. 7-28.
- *Préface pour Isidora*, Ed. des Femmes, Paris, 1990, pp. 7-32.
- STÖLTING, Cécile: *Aspects de la critique sociale dans l'oeuvre romanesque de George Sand*, Erlangen, 1979.
- SULLEROT, Evelyne: *Histoire et mythologie de l'amour, Huit siècles d'écrits féminins*, Hachette, Paris, 1974.
- SZABÓ, Anna: *La figure du savant dans les romans de George Sand*, in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Studia Romanica, Debrecen, 1986, pp. 105-112.
- *La Révolution à la lumière d'une autre: Nanon de George Sand*, in *Révolution française et Romantismes européens*, Istituto per gli Studi Filosofici, Napoli, 1989, pp. 291-303.
 - *Les nobles bourgeois de George Sand*, Acta Litteraria, 1990/1, pp. 47-54.
 - *Espaces finals: une approche de typologie locative des séquences de clôture dans les romans de George Sand*, Les Amis de George Sand, Nouvelle série, n° 11, 1990, pp. 36-40.
- SZÖGYI, Alex: *High Analytical Romanticism. The Narrative Voice in George Sand's Lucrezia Floriani*, in *George Sand Papers*, n° 1, Hofstra University, Hempstead, Ams Press, INC New York, 1980, pp. 189-198.
- TAINÉ, Hippolyte: *George Sand*, in *Derniers essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1909, pp. 229-236.
- TAUVERON, Chatherine: *Le nom propre des personnages*, in *Le personnage dans les récits*, sous la dir. de Yves Reuter, C.R.D.P., Clermont-Ferrand, 1988, pp. 53-81.
- TOMACHEVSKI, B.: *Thématique*, in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, pp. 263-307.
- TORGOVNICK, Marianna: *Closure in the Novel*, Princeton University Press, Pinceton, 1981.
- UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre*, Les Ed. Sociales, Paris, 1977.
- VANNIER, Bernard: *L'inscription du corps, Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, Paris, 1972.
- VIER, Jacques: *Considérations sur Spiridion, roman de l'Évangile éternel*, La Pensée catholique, janv.-Févr. 1982, pp. 93-101.
- VIERNE, Simone: *Le Mythe de la femme dans Consuelo*, in *La Porporina*, pp. 41-50.
- *Présentation de Monsieur Sylvestre*, Paris-Genève, Slatkine, 1980. (Ressource).

- et René Bourgeois: *Présentation de Consuelo*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1983, pp. 5-35.
 - *Introduction pour Jeanne*, Ed. de l'Aurore, Meylan, 1986, pp. 5-26.
- WALLING, J. J.: *L'Histoire naturelle dans l'oeuvre de George Sand*, Travaux de linguistique et de littérature, Strasbourg, 1967, V/2, pp. 79-117.
- WATT, Ian: *Réalisme et forme romanesque*, in *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, pp. 11-46.

Divers

- DOSTOÏEVSKI: *La mort de George Sand*, in *Journal d'un écrivain*, Gallimard, Paris, 1972, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 563-566.
- *Quelques mots sur George Sand*, in *Journal d'un écrivain*, pp. 566-574.
- JAMES, Henry: *Art de la fiction*, Klincksieck, Paris, 1978.
- LAVATER: *Essai sur la physiognomonie*, La Haye, Première Partie, s. d., Seconde Partie, 1783, Troisième Partie, 1786, Quatrième Partie, 1803.
- MICHELET, Jules: *Journal*, t. I, Gallimard, Paris, 1959-1960.
- RENAN, Ernest: *Lettre au directeur du Temps*, du 11 juin 1876, in *Feuilles détachées*, Calmann Lévy, Paris, 1883.
- ZOLA, Emile: *George Sand*, in *Documents littéraire, Etudes et portraits*, G. Charpentier, Paris, 1881, pp. 195-240

Titres parus

Series Litteraria

1. T. *Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. *Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. T. *Kardos*: Studi et ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. *Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun (1969)
5. A. *Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. *Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. K. *Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. F. *Skutta*: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)
9. Roger Martin du Gard (1983)
10. Jean-Richard Bloch (1984)
11. Analyses de romans (1985)
12. Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle (1986)
13. G. *Tegyey*: Analyse structurale du récit chez Colette (1988)
14. T. *Gorilovics*: Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond (1989)
15. L. *Szakács*: Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Emile Zola (1990)

Series Linguistica

1. L. *Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. S. *Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Etudes contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. S. *Kiss*: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1982)
5. S. *Kiss* – F. *Skutta*: Analyse grammaticale – analyse narrative (1987)