PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Béatrice Didier

George Sand : écrivain

«Un grand fleuve d'Amérique»

024149376

820

GEORGE SAND ÉCRIVAIN

« UN GRAND FLEUVE D'AMÉRIQUE »

T93

04
1999
34258

ÉCRIVAINS

COLLECTION DIRIGÉE PAR

BÉATRICE DIDIER

DL-07 12 1998 51362

GEORGE SAND ÉCRIVAIN

« UN GRAND FLEUVE D'AMÉRIQUE »

Béatrice Didier

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE



Presses Universitaires de France

DU MÊME AUTEUR

L'imaginaire chez Senancour, Corti, 1966, 2 vol., in 8°.
Le XVIII^e siècle, III, 1778-1820. Histoire de la littérature, Arthaud, 1976.
Sade, essai, Denoël, 1976.
Un dialogue à distance : Gide et Du Bos, Desclée de Brouwer, 1976.
Le journal intime, PUF, 1976, rééd. 1991.
L'écriture-femme, PUF, 1981, rééd. 1991.
Stendhal autobiographe, PUF, 1983.
La musique des Lumières, PUF, 1985.
Senancour romancier, SEDES, 1986.
La voix de Marianne, essai sur Marivaux, Corti, 1987.
Le monde des Lumières, éd. M. A. (diff. Gallimard), 1987.
La littérature de la Révolution française, « Que sais-je ? », 1988.
Écrire la Révolution, 1789-1799, essai, PUF, 1989.
Littérature du XVIII^e siècle, Nathan, 1992.
La littérature française sous le Consulat et l'Empire, « Que sais-je ? », PUF, 1992.
Beaumarchais ou la passion du drame, PUF, 1994.
Dictionnaire universel des littératures, sous la direction de B. Didier, 3 vol., PUF, 1994.
Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle, PUF, 1996.
Jacques le Fataliste et son maître, Gallimard, « Foliothèque », 1998.
Précis de littérature européenne, sous la direction de B. Didier, PUF, 1998.

ISBN 2 13 049325 4

Dépôt légal — 1re édition : 1998, novembre

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

A Annarosa Poli

DU MÊME AUTEUR

L'imagination chez Sainmore, Corti, 1966, 2 vol., in 8°.
Le XVIII[e] siècle. III. 1778-1820. Histoire de la littérature, Arthaud, 1976.
Sade, savoir, Denoël, 1976.
Un dialogue à distance : Gide et Du Bos, Desclée de Brouwer, 1976.
Le pastiche satirique, PUF, 1976, réédit. 1991.
L'écrivain français, PUF, 1981, réédit. 1991.
Stendhal autobiographe, PUF, 1983.
La musique des Lumières, PUF, 1985.
Sentimental romances, SEDES, 1986.
La voix de Marivaux, *essai sur Marivaux*, Corti, 1987.
Le monde des Lumières, éd. M. A. (diff. Gallimard), 1987.
La littérature de la Révolution française, « Que sais-je ? », 1988.
Écrire la Révolution, 1789-1799, essai, PUF, 1989.
Littérature du XVIII[e] siècle, Nathan, 1992.
La littérature française sous le Consulat et l'Empire, « Que sais-je ? », PUF, 1992.
Reconnaître un texte littéraire, PUF, 1994.
Dictionnaire universel des littératures, sous la direction de B. Didier, 3 vol., PUF, 1994.
Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII[e] siècle, PUF, 1996.
Jacques le Fataliste et ses maîtres, Gallimard, « Foliothèque », 1998.
Précis de littérature européenne, sous la direction de B. Didier, PUF, 1998.

ISBN 2 13 049585 4

Dépôt légal — 1re édition : 1998, novembre

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Introduction

Une écriture continue

Il est dans la littérature des inconnus, des écrivains qui restent à découvrir, tel était le cas du premier auteur dont je me suis occupée autrefois : Senancour. Mais il en est aussi d'autres dont on a trop parlé, ce qui a été aussi un moyen de les méconnaître, tant le discours porté sur eux est déformant. Tel est, je crois, le cas de George Sand. Je voudrais rapidement énumérer les écrans que l'on a pu placer pour empêcher de la voir, en la voyant trop. Et d'abord ceci : qu'elle était femme et que là déjà résidait le scandale, une femme qui écrit. Cependant nous voici amenés à préciser une spécificité de G. Sand : elle n'était certes pas la première femme qui écrivait, ni la première femme qui avait des amants. Alors pourquoi tout ce scandale ? Parce que nous sommes à l'époque de la Restauration, époque puritaine, mais aussi époque où commencent à fonctionner les médias. Les journaux après la Révolution atteignent des tirages qui n'ont rien à voir avec ceux, modestes, des gazettes et périodiques de l'Ancien Régime. D'autre part, beaucoup des amants de George Sand étaient des artistes, des écrivains, des hommes déjà célèbres. D'où finalement ce résultat qui aboutit à cacher l'écrivain chez George Sand, en parlant d'elle comme étant la maîtresse de Musset, et ce sont les flots d'encre déversés sur l'aventure vénitienne ; comme étant la maîtresse de Chopin, et de nouveau, flots d'encre sur le

voyage à Majorque, si bien que l'on en est venu parfois à oublier que George Sand est un grand écrivain tout autant que Musset, et une artiste comparable à Chopin. Songe-t-on à étudier Flaubert comme amant de Louise Colet ? Ramène-t-on l'œuvre de Balzac à l'histoire de ses aventures amoureuses ?

D'autres écrans encore ont empêché d'accéder à l'œuvre : son abondance. Si un écrivain écrit trop, c'est un bon prétexte pour ne pas le lire. Plus de 90 romans, 25 volumes de correspondance, des textes autobiographiques, une œuvre énorme de journaliste presque inexplorée, une activité théâtrale méconnue et méprisée : voilà qui est vraiment trop pour un public moyen. Cependant, là encore on retrouve combien diffère le traitement du masculin et du féminin. Parce qu'enfin ni Balzac, ni Zola ne sont des romanciers du roman unique. On ne néglige pas pour autant leur œuvre. Mais pour celle de George Sand, on entend dire encore de nos jours, par des gens qui d'ailleurs la connaissent bien mal, qu'elle écrit trop vite, que « ça coule », que c'est une logorrhée, qu'elle tombe dans la fameuse « facilité féminine ». Elle a beaucoup écrit, certes ; mais pourquoi ne pas reconnaître qu'elle possédait une capacité de travail extraordinaire, qu'elle pouvait pendant des semaines, des mois, des années, écrire toutes les nuits, et se contenter de quelques heures de sommeil le matin. Aussi curieux qu'il puisse paraître, on n'avait jamais fait de travail systématique sur les manuscrits de George Sand (il y avait eu certes des éditions critiques de tel ou tel texte, mais jamais d'études d'ensemble). Nous avons été les premiers à le faire, Jacques Neefs et moi-même, en organisant à Paris VIII en 1986 un colloque consacré aux manuscrits de George Sand, dont les actes ont paru aux PUV ; nous avons découvert qu'elle travaillait d'une façon étonnante ; que ses manuscrits comportaient d'importantes ratures, des traces de relectures, de retouches, de bouleversements parfois. Certes, ce ne sont pas les manuscrits de Flaubert. Lui-

même ne la reconnaissait-il pas pourtant comme un grand « maître », n'a-t-il pas admirablement défini son génie en parlant d'un « grand fleuve d'Amérique », ce qui reprend certes l'image de l'écoulement, mais en lui reconnaissant une puissance, une force tout épique.

Venons-en à d'autres déformations subies par l'image de George Sand et qui faussent ou limitent sa réception. Supposons donc admis, comme c'est enfin le cas en général maintenant, que George Sand n'est pas seulement la maîtresse de Musset, qu'elle est un écrivain, et même un écrivain de valeur. Puisque la richesse et la diversité de son œuvre embarrasse, on risque de la réduire à une seule image ; on lui met une étiquette. En voici quelques exemples. La romancière de la femme fatale, et de la femme insatisfaite : alors on se limite aux premières œuvres, à *Indiana* et à *Lélia* dont on donne en général une interprétation bien limitative ; ce serait la confession d'une femme frigide alors qu'il y a toute une dimension politique et métaphysique de l'œuvre, sur laquelle j'ai essayé d'attirer l'attention en donnant la version de 1839 aux Éditions de l'Aurore.

Autre image tronquée : George Sand auteur de romans champêtres. C'est alors un portrait tout différent, édifiant, rassurant ; on fait lire *La Petite Fadette* dans les écoles, on fait des dictées à partir d'extraits de *François le Champi*, etc. A vrai dire, pour que l'image soit tout à fait lénifiante, mieux vaut en rester à des morceaux choisis. Cela permet de contourner bien des aspects de ces romans dits champêtres, il serait plus exact de dire paysans. Il n'est pas vrai que George Sand a systématiquement dérivé vers l'idylle champêtre ; certes elle a tendance à idéaliser les héros, mais ils se détachent sur un fond fortement réaliste. Ainsi dans *Le Meunier d'Angibault* où il n'est que de lire le texte intégral, pour voir un tableau vigoureux de la dureté de la vie dans les campagnes, et de l'alcoolisme paysan. *François le Champi* apporte bien des précisions sur cette passion de la terre

qui pousse le paysan à s'endetter. Mais il y a aussi d'autres aspects de *François le Champi* que négligent les interprétations lénifiantes de George Sand. Marcel Proust cependant avait bien senti dans ce roman apparemment si limpide le récit d'un inceste, et tout un inconscient du texte qui donne à l'œuvre sa densité symbolique.

Autres interprétations limitatives, et qui ont peut-être le mérite d'être plus polémiques : George Sand socialiste ? George Sand féministe ? C'est un champ de bataille : on trouve tantôt qu'elle est trop socialiste, trop féministe, tantôt, au contraire, qu'elle ne l'est pas assez, qu'elle ne l'est pas du tout. Essayons rapidement de faire le point : George Sand a vécu 72 ans. Elle a connu par ouï-dire la Révolution de 1789, elle a vu celles de 1830, de 1848, elle a vu la Commune ; elle a eu le temps, aussi bien par sa propre réflexion que par les événements historiques dont elle a été le témoin, de changer, ou du moins d'évoluer. Élevée dans le château de Nohant, mais lisant les Philosophes avec avidité, elle prolonge l'esprit des Lumières, en plein romantisme. Elle a toujours célébré 1789 comme un grand moment de l'histoire de l'esprit humain, toujours déploré les atrocités de la Terreur. Sur ce point, le beau roman de *Nanon* nous laisse une image admirable d'équité de la Révolution dans les campagnes. *Lélia* exprime le découragement des intellectuels déçus par l'avortement de la Révolution de 1830. L'attitude de G. Sand en 1848 est complexe, mais d'abord active, enthousiaste puis déçue ; on lui a reproché de n'avoir pas compris la Commune. Une femme de 70 ans pouvait difficilement quitter sa campagne où elle vivait assez retirée et souvent mal informée pour aller se battre sur les barricades. La période où elle aura été le plus révolutionnaire est celle de la deuxième version de *Lélia* (1839), de son amitié pour Pierre Leroux ; elle sera amenée non pas à un reniement, mais, devant une certaine incohérence de Leroux et de son groupe, à considérer – non sans regret ni nostalgie – qu'il y avait dans ce courant de pensée socialiste, du

moins au moment où il se situe, une part d'utopie. D'où le paradoxe de *Consuelo* qui projette l'avènement de la justice et de l'égalité, dans un futur déjà passé pour G. Sand, puisque l'action du roman se situe avant 1789. Elle sait bien que dans la réalité « Égalité et Fraternité » n'ont jamais eu le même statut que « Liberté » et qu'ils sont dans la fameuse devise trinitaire demeurés prudemment sur le registre du rêve ou de la parole.

George Sand féministe? Voilà encore une pierre d'achoppement. George Sand n'est pas, ne peut pas être féministe comme on le sera en 1970. On lui fait un mauvais procès lorsqu'on lui reproche d'avoir conservé l'institution du mariage, d'insister, peut-être aux dépens des femmes, sur la différence des sexes. C'est oublier qu'elle a dénoncé, et avec une extrême violence, l'aliénation que constituaient certaines formes du pouvoir marital – ainsi dans *Indiana* qui fit scandale pour cette raison. Elle a lutté pour l'égalité des femmes et des hommes. Mais, et c'est la faute de son temps, elle ne conçoit pas clairement que les femmes puissent avoir un pouvoir directement politique, ce que pourtant avaient réclamé en 1789 les femmes telles qu'Olympe de Gouges, ou Etta Palm, mais on était alors en pleine effervescence et elles furent durement réprimées par les révolutionnaires. Finalement, si George Sand a beaucoup fait pour la cause des femmes, ce n'est peut-être pas tant par ses textes théoriques – on trouve plus d'audace chez Flora Tristan – que par son exemple : elle a vécu la vie d'une femme libre, et surtout elle a prouvé, surabondamment prouvé, que les femmes peuvent être créatrices. La plus belle action féministe de George Sand, c'est justement cette grosse centaine de volumes que j'évoquais tout à l'heure, et la qualité de cette écriture si puissamment féconde.

On en arrive alors à cette dernière image : George Sand, la « bonne dame de Nohant », image particulièrement perverse derrière son aspect conciliateur. Cela revient à dire : voilà, maintenant George Sand est enfin vieille, elle a dû, contrainte et forcée par l'âge, renoncer à ses erreurs de jeu-

nesse. Elle bêtifie un peu dans le personnage de la grand'mère. Elle joue aux marionnettes, elle écrit des *Contes*. Mais ce théâtre de marionnettes auquel elle s'est intéressée bien avant d'être grand'mère ne vaut-il pas mieux l'explorer dans des perspectives vraies, c'est-à-dire qui restituent à ce type de théâtre sa pleine valeur, capitale dans l'histoire de la tradition théâtrale ? Et ces *Contes d'une grand'mère*, injustement méprisés, « adaptés » pour les enfants, tronqués de façon inadmissible[1], en a-t-on vu toute l'importance, le lien qui s'y établit entre littérature orale et littérature écrite, la reconnaissance, là aussi, par George Sand durant toute sa vie, de la valeur de cette littérature orale qu'elle simule par son écrit. On lui reproche enfin de jouer les seigneurs bienfaisants, de n'être pas si loin de la comtesse de Ségur. Il vaudrait peut-être mieux voir de près la correspondance de ces dernières années dont nous n'avons une édition, grâce à Georges Lubin, que depuis peu, avant de s'indigner de façon un peu facile sur la contradiction qui existerait entre George Sand châtelaine et George Sand socialiste.

Mais depuis une vingtaine d'années les travaux sur George Sand se sont multipliés, cet injuste mépris a été remplacé par une adoration parfois fanatique. L'ignorance de la critique universitaire a fait place à une surabondance d'études, en France et en Amérique du Nord, en particulier. Des centres de recherche se sont consacrés entièrement à cet écrivain[2]. Des revues, des numéros spéciaux, des colloques se sont multipliés. Cette surabondance, comme celle de l'œuvre même de George Sand, on ne peut que s'en réjouir, certes : mais elle risque aussi de devenir à son tour un écran. Comment saisir George Sand derrière une telle multiplicité d'interprétations ? D'autre part, ces ouvrages,

1. Et même chez l'édition Des Femmes ! Voir l'énergique protestation de Mireille Parise, *Présence de G. Sand*, 1978, n° 1.
2. Cf. *infra* « George Sand écrivain ».

si excellents que soient un certain nombre d'entre eux, souffrent d'une difficulté d'appréhension de l'œuvre, que j'éprouve moi-même fortement et qui pendant des années m'a retenue d'écrire ce livre. Devant un auteur qui a tant produit et si diversement, on a le sentiment de ne jamais parvenir à donner une image équilibrée et véridique ; ou bien on suit l'œuvre pas à pas, et l'on risque alors d'écrire tant de volumes qu'aucun éditeur, qu'aucun lecteur ne suivra cette entreprise ; ou bien on s'efforce à une synthèse, au risque de laisser dans l'ombre ces œuvres longtemps ignorées et qui pourtant nous semblent importantes. On en vient à donner de simples coups de sondes dans ce « grand fleuve ». Et c'est dommage.

Je me trouvais moi-même devant une difficulté un peu dérisoire, j'en conviens. J'ai beaucoup écrit sur George Sand, des articles, des préfaces, tout cela est épars. J'éprouvais le besoin de les réunir. Mais m'apparaissait un double inconvénient : ces articles étaient justement des coups de sonde sur telle ou telle œuvre, et c'était une totalité que je voulais atteindre ; la juxtaposition d'études de détail ne donne pas une synthèse. D'autre part, l'abondance de la critique sandienne depuis quelques années amène à reconsidérer certains points de vue[1]. Le premier article que j'ai écrit était antérieur à la publication de la *Correspondance* par Georges Lubin[2] : or notre image de George Sand s'est totalement transformée grâce à cette publication. La reprise pure et simple de mes articles ou de mes préfaces me semblait impossible. J'en donne une liste à la fin de mon ouvrage mais j'ai essayé d'écrire autre chose, en m'aidant bien entendu du travail que j'avais déjà fait, mais en le remaniant parfois profondément et en ajoutant des textes inédits. Je ne suis pas parvenue pour

1. Je pense en particulier au beau livre d'Isabelle Naginski. Mais cette surabondance de la critique sandienne m'interdit d'en faire un relevé même rapide.
2. Je ne le reproduis pas ici.

autant, loin de là, à étudier tous les romans de G. Sand et j'ai privilégié des massifs : *Indiana, Lélia, Consuelo* ; mais j'ai souligné l'importance d'autres œuvres, en particulier de la maturité et de la vieillesse.

Comme mon titre l'indique, je me suis attachée exclusivement – et la tâche est déjà suffisamment ample – à George Sand écrivain. Sa biographie m'intéresse assez peu, sinon pour éclairer tel aspect de son texte, mais encore faut-il être prudent dans ce passage de la femme à l'œuvre. J'ai été amenée à parler davantage des romans, de l'autobiographie, et de la correspondance, car c'est là l'essentiel, mais j'ai voulu rappeler aussi, même brièvement, que George Sand a été également journaliste et dramaturge.

« L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est la recherche de la vérité idéale » : cette phrase de George Sand exprime le conflit dont son œuvre est le lieu, conflit qu'elle assume et qu'elle dépasse dans le mouvement même d'une création débordante. Elle explique aussi nombre de contresens qui ont été faits sur son œuvre et sur l'« idéalisme » qu'on lui a reproché. George Sand est attirée par la réalité et par le réalisme, à la fois par son expérience directe de la campagne, pas ses luttes et ses sympathies pour les prolétaires, enfin parce qu'elle suit les courants esthétiques de son époque, connaît Champfleury et surtout noue une longue amitié avec Flaubert. Cependant, comme chez les plus grands des écrivains réalistes d'ailleurs, de grands mythes circulent dans son œuvre et réapparaissent, donnant à son réalisme une dimension épique. C'est sur cette dialectique entre la représentation de la réalité et la présence des mythes que nous voudrions attirer l'attention du lecteur.

George Sand a écrit continûment de 1830 à 1876 : son œuvre traverse un siècle si riche en courants idéologiques et esthétiques différents. Or, même lorsqu'elle se retire dans ses terres, elle demeure toujours à l'écoute de son temps. Elle n'est pas de ces écrivains qui se figent une fois

pour toutes dans un certain genre. Elle a considérablement évolué d'*Indiana* au *Dernier Amour* ou à *Nanon,* pour ne citer que ces trois romans. Encore doit-on avouer que si l'on essaie de distinguer des « périodes » comme on parle de « période bleue » pour un peintre, on est vite embarrassé par la coexistence chez elle, comme d'ailleurs chez beaucoup de peintres, de plusieurs styles tandis que la prédominance de l'un ou de l'autre apparaissait successive à un regard un peu rapide. Il y a certes les romans de jeunesse, de *Rose et Blanche* à *Lélia,* sans oublier *Valentine* et *Indiana,* très marqués par le romantisme des années 1830 – mais ce romantisme est lui-même multiforme –, par l'expression exacerbée du « moi », et d'un « moi » au féminin qui souffre de toutes sortes d'oppressions. Mais *Valentine* est déjà, par bien des aspects, un roman de la terre, et *Indiana* où se fait entendre fermement la voix d'un narrateur masculin ne saurait être considéré uniquement comme un roman autobiographique. On pourrait aussi distinguer un massif mystique : l'on y placerait la seconde *Lélia,* où l'héroïne est devenue abbesse des Camaldules, mais aussi *Spiridion, Les Sept Cordes de la lyre.* C'est peut-être de cet aspect d'elle-même que George Sand se détachera davantage en vieillissant, trop échaudée par les progrès du cléricalisme en son temps, et pourtant ces aspirations mystiques subsistent jusqu'à la fin, certains témoignages de la correspondance en font foi, mais elle n'écrira plus de grands romans mystiques, peut-être par peur des équivoques auxquelles donnerait lieu leur interprétation. *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* forment à eux seuls un massif d'une richesse inépuisable. Encore faut-il remarquer que ses rayons traversent toute l'œuvre. On y trouve une représentation mythique du XVIII^e^ siècle qui est une constante, un roman musical dont on lit le pendant rustique dans *Les Maîtres sonneurs,* un roman de l'artiste qui se poursuit dans *Le Château des désertes,* par exemple. Disons cependant que si cet ensemble apparaît comme unique, c'est parce que George Sand y réussit une

technique largement polyphonique, qu'elle écrit un « opéra fabuleux », dont on ne trouve guère d'équivalent ni dans son œuvre, ni dans d'autres œuvres du XIX^e siècle. On n'aura garde de négliger ce que l'on appelle « romans champêtres » ; mais, là encore, il serait abusif de les cantonner à une période de la vie de George Sand, à l'avant- et l'après-1848. La présence de la terre et du peuple est une constante, et l'on songe à *Nanon*, roman-phare des dernières années. Mais la terre de George Sand n'est pas exempte de violence, d'irrationnel ; on voudrait rendre à ces œuvres leur venin. La sorcellerie, le paganisme y sont bien présents. La campagne, pour George Sand, c'est aussi un mode de récit ; les structures du conte populaire fonctionnent à l'intérieur même de ses romans plus amples, et c'est vers ces contes qu'elle se tourne lorsqu'elle écrit sa dernière œuvre : fin qui nous apparaît comme symbolique.

La maturité de George Sand est traversée par bien d'autres courants. *La Ville noire* est un des premiers romans, sinon le premier roman en France, de la vie ouvrière. Avec *Laura*, elle pratique la science-fiction, et rivalise avec Jules Verne qu'elle précède. Elle se passionne pour le théâtre avec lequel son œuvre romanesque entretient un lien constant, qu'il s'agisse de tentatives de roman-dialogue comme déjà dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, ou d'adaptations de ses romans – celle du *Marquis de Villemer* constitua un événement politique – ou encore du roman de la représentation théâtrale comme c'est le cas du *Château des désertes*.

George Sand a vécu dans un siècle où l'Histoire et le roman historique connaissent une grande vogue. Nous verrons comment elle développe une certaine conception de l'Histoire à travers romans et autobiographie, conception essentiellement ouverte et que nous appellerions « moderne », si nous ne répugnions pas à coller cet adjectif à tout ce qui semble intéressant dans les siècles passés. Elle répugne au roman à la Walter Scott, nous verrons

pourquoi. *Les Beaux Messieurs de Bois-doré* ou *L'homme de neige* pourraient sembler des sommets dans cette production historique, si immédiatement ne nous venait à l'esprit que ce rapport à l'Histoire est en fait une constante qui traverse toute l'œuvre, que *Consuelo* auparavant et *Nanon*, bien plus tard, sont des romans historiques, eux aussi. George Sand participe de la vision romantique de l'Histoire, en quoi elle est bien la contemporaine de Michelet et de Hugo ; sa conception de l'Histoire entraîne chez elle un renouvellement des formes romanesques, dans la recherche d'un mode d'expression de cette dialectique du Moi et de l'Histoire. Ainsi, elle renouvelle le genre, et se renouvelle elle-même une fois de plus.

Pendant longtemps on a ignoré l'œuvre de la vieillesse ; c'est peut-être là pourtant que nous trouverons la plus grande maîtrise, et comme une synthèse de tant de « styles » qu'elle avait tentés durant toute sa carrière, dans le recours à une grande diversité de formes et de techniques, dans la multiplicité des thèmes.

Comment séparer l'œuvre romanesque des écritures du moi ? Non pas que nous voulions, comme on ne l'a que trop fait, voir dans tous les romans des confessions de la romancière, mais parce que œuvres autobiographiques et œuvres de fiction correspondent au même mouvement de création. Il est certes nécessaire, pour des raisons aussi bien théoriques que pratiques, de distinguer les deux niveaux d'écriture, mais pour dire que George Sand les a pratiqués parallèlement toute sa vie et qu'il y a une riche et permanente communication entre ces deux registres d'écriture. George Sand a pratiqué relativement peu le journal ; peut-être parce qu'elle a beaucoup pratiqué d'autres modes d'écriture ; il y a cependant des journaux par périodes, des journaux de voyage, ces agendas, enfin publiés. Mais souvent le « je » fictif et le « je » autobiographique interfèrent jusqu'à devenir indistincts, ainsi dans ces récits que sont les *Lettres d'un voyageur* ou *Un hiver à Majorque*. D'autre part, les écritures du moi ne se bornent

pas au journal et à l'autobiographie ; un article de journal ou de revue, qu'il s'agisse d'engagement politique ou de critique littéraire, sont aussi des modes d'expression du moi. Nous nous plongerons avec délices dans l'*Histoire de ma vie,* qui pourtant a tellement dérouté les contemporains, en raison même de l'originalité de l'entreprise qui n'a rien d'une « confession », ou si peu. Pourtant, après le travail colossal et auquel on ne rendra jamais assez hommage, de Georges Lubin, la grande écriture du moi chez George Sand et peut-être même le sommet de son écriture, c'est dans la *Correspondance* que nous le trouvons. Ce « je » de l'épistolière se modèle certes suivant ses destinataires, et c'est là la règle du jeu, mais cette diversité des correspondants ne lui permet finalement que de mieux exprimer la diversité de son moi. Par ce monument – que l'on serait tenté de dire incomparable, si immédiatement ne venait à l'esprit la correspondance de Voltaire et de quelques autres – George Sand prouve amplement qu'une correspondance n'est pas seulement une source de renseignements, mais une œuvre à part entière, et peut-être, dans son cas, sa plus grande œuvre.

PREMIÈRE PARTIE

Des sources au fleuve

Être femme et écrire en 1830

L'*Histoire de ma vie* nous livre, bien des années après, un témoignage sur les débuts littéraires de George Sand. Certes, cette autobiographie nous apporte beaucoup plus d'éléments sur les conditions de l'écriture que sur son fonctionnement. L'écrivain peut difficilement dire comment il écrit. Il peut nous dire s'il est dans une mansarde ou dans un salon, entouré d'admirateurs ou d'ennemis, mais nous dire ce qui se passe en lui est presque impossible ; on se heurte à une sorte d'interdit, de non-dit essentiel ; ou plutôt l'œuvre achevée se substitue à sa genèse, le papillon sorti de sa chrysalide la laisse dépérir.

Un autre phénomène joue aussi, et qui est probablement lié au processus même de la mémoire et de sa remontée dans l'autobiographie. Chez George Sand, comme chez Rousseau, les premières années tiennent une place privilégiée. Ensuite, pour les événements plus proches du moment où écrit l'autobiographe, il y a un phénomène d'accélération, et la magie est en partie détruite. D'autre part, la création romanesque prend le relais : ce

n'est pas la peine de raconter dans l'autobiographie ce qu'on a exprimé ailleurs. Que l'on compare par exemple ce que George Sand nous dit de *Corambé*, le roman de son enfance, et ce qu'elle nous dit de *Lélia* (qui pourtant occupe dans l'autobiographie une place privilégiée, par rapport aux ouvrages qui suivront). C'est que *Lélia* est publié, le lecteur n'a qu'à s'y reporter, tandis que *Corambé* est dans le domaine de l'imaginaire pur, et perdu à jamais si l'*Histoire de ma vie* n'en donne une idée, n'en laisse une trace.

Je crois que nous sommes là devant un phénomène général de l'écriture autobiographique, disons pourtant que ce phénomène est peut-être plus visible dans les autobiographies de femmes : parce que les conditions de l'écriture sont souvent plus hasardeuses pour elles, elles ont davantage à raconter de luttes. Pittoresques ou pathétiques, et souvent à la fois pittoresques et pathétiques, ces combats peuvent fournir des chapitres entiers, tandis que pour expliquer le mécanisme de la création en elles, elles sont peut-être encore plus inhibées que les hommes, retenues par une sorte d'humilité ancestrale, peut-être aussi par une peur devant l'inconnu et l'interdit.

En lisant l'*Histoire de ma vie*, on a le sentiment que George Sand diffère le moment de raconter sa naissance à l'écriture – comme au début de son texte, elle a différé, à un point rare, le récit de sa naissance. Des formules telles que celles-ci sont révélatrices : « Mais avant de raconter ces choses littéraires, j'ai encore à résumer diverses circonstances qui les ont précédées. »[1] Or, en général, ce que l'on remet à plus tard, dans l'autobiographie, c'est le plus important, ce qui fait vraiment problème. Le rythme de l'écriture se ralentit, embourbé en quelque sorte dans tous ces préalables, auxquels George Sand s'attarde. Je sais bien que rien n'est inutile, qu'il n'est pas indifférent pour

1. G. Sand, *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, Pléiade, 1970-1971, t. II, p. 140.

l'écriture que s'établisse un *modus vivendi* où le baron Dudevant est tenu à distance. Et pourtant le lecteur pourrait s'impatienter : c'est George Sand qui l'intéresse, beaucoup plus que la baronne Dudevant.

Il pourra sembler intéressant de s'attacher plus particulièrement à ses débuts de George Sand, ou plus exactement à la représentation de ses débuts dans l'autobiographie. Là aussi le lecteur pourra se sentir frustré, en ce sens qu'il trouve vraiment peu de choses sur la composition d'*Indiana* ou de *Lélia*, sur le travail de l'écrivain, mais, en revanche, George Sand lui montre assez clairement les difficultés qu'elle rencontre et en particulier à quel point le fait d'être femme est alors considéré comme un handicap. « En méditant Montaigne dans le jardin d'Ormesson, je m'étais souvent sentie humiliée d'être femme, et j'avoue que dans toute lecture d'enseignement philosophique, même dans les livres saints, cette infériorité morale attribuée à la femme a révolté mon jeune orgueil. »[1] Ce passage du chapitre XIII de la quatrième partie est complexe parce que la question en elle-même est délicate, mais aussi parce que se rencontrent sur ce point plusieurs niveaux qui correspondent à des étapes différentes de la pensée et de l'expérience de George Sand. Il y a eu la révolte juvénile ; il y a eu son état d'esprit de 1830 : « J'avais dans l'âme l'enthousiasme du beau, la soif du vrai et pourtant j'étais bien une femme comme toutes les autres, souffreteuse, nerveuse, dominée par l'imagination, puérilement accessible aux attendrissements et aux inquiétudes de la maternité. »[2] Puis il y aura la période socialiste, beaucoup plus radicale, et qui rejoint par certains aspects la violence juvénile ; les propos que se prête George Sand jeune fille ressemblent beaucoup à ce qu'elle écrit dans ses lettres à Lamennais. Il y a enfin l'état d'esprit de l'autobiographe, au moment où elle écrit, lors d'une maturité

1. *Ibid.*, p. 126. Voir note de Georges Lubin, p. 1334.
2. *Ibid.*, p. 127.

qui arrive à un équilibre, à une synthèse entre les diverses étapes qu'elle a connues. Elle affirme alors : « Que la femme soit différente de l'homme, que le cœur et l'esprit aient un sexe, je n'en doute pas. Le contraire fera toujours exception ; même en supposant que notre éducation fasse les progrès nécessaires (je ne la voudrais pas semblable à celle des hommes), la femme sera toujours plus artiste et plus poète dans sa vie, l'homme le sera toujours plus dans son œuvre. »[1] Poétique affirmation d'une spécificité qui, tout en refusant d'attribuer à la société et à l'éducation l'origine de la différence, espère cependant un progrès possible et un recul des préjugés.

Arrivée à ce point de son récit, George Sand va donc se complaire à multiplier les anecdotes qui montrent ces préjugés de la société. Qu'il s'agisse de l'amusant embarras de son cabaretier, des propos dignes et stupides de sa belle-mère, ou bien de l'inénarrable visite à Kératry qui lui aurait dit : « En deux mots, je serai franc, une femme ne doit pas écrire » ; et enfin : « Croyez-moi, me dit-il gravement comme j'ouvrais la dernière porte de son sanctuaire, ne faites pas de livres, faites des enfants. »[2] En fait le récit a probablement été embelli, à la fois par la distance et le souvenir, et par le récit qu'en a donné Latouche, dans *Le Figaro* du 1er mars 1831[3]. Tout l'art de l'autobiographie est là : isoler un épisode, lui donner une forme piquante et en faire un symbole : ici, de l'obscurantisme bonhomme et paternaliste.

George Sand n'entend pas noircir la situation, ni se poser en victime tragique. Elle raconte ses débuts avec une ironie, une allégresse aussi dans le récit qui exclut la revendication trop âpre. Elle équilibre les épisodes, et place, précisément juste après la visite comique chez Kératry, l'entrevue avec Delatouche : il « mit toute la

1. *Ibid.*, p. 127.
2. *Ibid.*, p. 150.
3. Voir la mise au point de Georges Lubin, *ibid.*, p. 1339.

coquetterie de son esprit, qui était d'une trempe exquise et d'un brillant remarquable, à soutenir la thèse contraire »[1]. Pourtant si allègre que soit le ton de George Sand, l'autobiographe arrivée à ce point n'en marque pas moins la nécessité d'une rupture, rupture avec son mari et sa famille, avec ses amies, Jane et Aimée, qu'elle va voir une dernière fois. C'est un peu comme si elle avait décidé de se retirer du monde : « Je voulus pourtant revoir une dernière fois mes plus chères amies de Paris. »[2]

Cette rupture avec la société n'est pas agressive, elle est silencieuse, elle répond à une prise de conscience d'une « destinée de liberté morale et d'isolement poétique, dans une société à laquelle je ne demandais, dit-elle, que de m'oublier en me laissant gagner sans esclavage le pain quotidien »[3]. L'anonymat de Paris favorise cette rupture : « On ne me connaissait pas, on ne me regardait pas, on ne me reprenait pas ; j'étais un atome perdu dans cette immense foule. » Elle gagne, à cette indifférence et à sa mise vestimentaire, une étrange androgynie : « Je n'étais plus une *dame,* je n'étais pas non plus un *monsieur.* »[4] Si elle garde son sexe, elle perd une sorte d'image sociale de ce sexe, image aliénante ; il fallait aller jusque-là dans l'anonymat, jusqu'à parvenir à cet état d'indétermination, à être « neutre », aux yeux de la foule.

Il ne suffit pas de rompre avec le monde, encore faut-il se créer une place dans l'univers des artistes ; l'*Histoire de ma vie* raconte assez longuement les mésaventures qu'entraîne la recherche d'un « patron » qui semble alors indispensable. George Sand précise ce qu'elle entend par là : « Si j'avais besoin d'un patron littéraire, c'était bien plus comme conseil que comme appui. Je désirais savoir, avant tout, si j'avais quelque talent, et je craignais de

1. *Ibid.*, p. 151.
2. *Ibid.*, p. 134.
3. *Ibid.*, p. 133-134.
4. *Ibid.*, p. 135.

prendre un goût pour une faculté. »[1] La situation serait la même pour un jeune écrivain de sexe masculin. Il n'en reste pas moins que les diverses personnalités qui vont être amenées à recevoir Aurore Dudevant ne la considèrent pas comme un être asexué. Laissons Kératry. On a mis Delatouche sur la liste des amants de George Sand. Que ce soit vrai ou non, ce qui nous importe, c'est de voir comment dans le texte même l'écrivain écarte ce soupçon : « Quand j'ai cherché plus tard la cause de sa soudaine aversion, on m'a dit qu'il avait été amoureux de moi, jaloux sans en convenir, et blessé de n'avoir jamais été deviné. Cela n'est pas. »[2] Ce que George Sand aime dans Delatouche ou du moins ce qu'elle dit aimer dans l'*Histoire de ma vie*, c'est précisément que son attitude envers ses disciples est la même pour tous « sans acception d'âge ni de sexe ». Intervient alors une référence littéraire, avec tout ce jeu de l'intertextualité qui est si important dans l'autobiographie, et que nous voudrions étudier plus longuement ultérieurement : l'autobiographe institue un système de références avec ses propres œuvres, puisque, en général, l'autobiographie est écrite au moment de la maturité et que l'écrivain a derrière lui une quantité importante de romans ou d'autres œuvres. C'est à sa chère Consuelo que fait alors allusion George Sand, et pour établir (comme il arrive souvent dans l'autobiographie) un rapport de similitude avec les personnages : « C'était un ami, et surtout un maître jaloux par nature, comme le vieux Porpora que j'ai dépeint dans un de mes romans. Quand il avait couvé une intelligence, développé un talent, il ne voulait plus souffrir qu'une autre inspiration ou qu'une autre assistance que la sienne osât en approcher. »[3]

1. *Ibid.*, p. 148.
2. *Ibid.*, p. 153.
3. *Ibid.*, p. 154. On se reportera à la magistrale introduction de G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

Il y a chez George Sand, en rupture de famille, une nostalgie de reconstituer une autre famille, une famille d'élection, une famille d'artistes. Ce mythe de la famille d'artiste circule un peu partout dans son œuvre. On le retrouve aussi dans *Consuelo*, à la fois au début et à la fin, c'est-à-dire dans la description initiale de l'école de Porpora, et dans *La Comtesse de Rudolstadt*, lorsque Consuelo prêche la bonne parole de la Déesse mère de village en village. Dans l'*Histoire de ma vie* de même lorsqu'elle raconte l'histoire de Marie Dorval, on retrouve cette même thématique qui d'ailleurs est double puisqu'elle amène à la fois à exalter la famille naturelle des artistes, l'intensité de leurs affections, et aussi, quand on provient d'un autre milieu d'origine, à rechercher une famille purement spirituelle, une famille d'élection. Delatouche ne va pas remplir ce rôle de père que George Sand voudrait lui voir prendre: « Ce maître eût dû, et il eût voulu sans doute, être un lien entre nous, et nous comptions ne faire qu'une famille en Apollon, dont il eût été le père. »[1]

Faute de devoir à Latouche ce lien affectif qu'elle attendait, George Sand en retire un enseignement intellectuel dont elle lui sait gré. Il l'a détournée, ou du moins il a tenté de le faire, d'un romantisme exacerbé qui sévit dans les années 1830: « J'étais bien tentée de faire comme les autres écoliers, puisque les maîtres donnaient le mauvais exemple, et je cherchais des bizarreries que je n'eusse jamais pu exécuter. Parmi les critiques du moment qui résistaient à ce cataclysme, Delatouche avait du discernement et du goût, en ce qu'il faisait la part du beau et du bon dans les deux écoles. Il me retenait sur cette pente glissante par des moqueries comiques et des avis sérieux. »[2] On voit que dans ce texte, à défaut de la métaphore familiale, se met à fonctionner la métaphore scolaire (maîtres, écoliers). Si la sévérité de Delatouche

1. *Ibid.*, p. 147.
2. *Ibid.*, p. 159.

entraîne un certain découragement (« Je me disais qu'il avait raison, et je retournais à Nohant, décidée à faire des boîtes à thé et des tabatières de Spa »[1]), le découragement n'aura pas été durable, à voir précisément l'ardeur d'écrire que manifeste alors la jeune Aurore qui se met à *Indiana*. Delatouche lui donne un excellent conseil, c'est de fuir le pastiche et d'être elle-même.

Nous n'avons pas l'intention d'analyser ici le rôle de Delatouche, rôle que l'on a déjà étudié, mais de montrer comment fonctionne dans l'*Histoire de ma vie* une certaine représentation de la condition de l'artiste, et combien est importante pour George Sand cette conception familiale et artisanale de l'atelier, image qui rejoint un autre thème qui lui est cher : celui du compagnonnage. Il y a dans le chapitre XV de la quatrième partie de l'*Histoire de ma vie* une évocation de ce travail d'équipe pour *Le Figaro* que Delatouche venait de racheter : « J'avais ma petite table et mon petit tapis auprès de la cheminée ; mais je n'étais pas très assidue à ce travail auquel je n'entendais rien. Delatouche me prenait un peu au collet pour me faire asseoir, il me jetait un sujet et me donnait un petit bout de papier sur lequel il fallait le faire tenir. » La gaieté des compagnons, la sévérité du maître contribuent au bonheur de cette évocation : « Je barbouillais dix pages que je jetais au feu et où je n'avais pas dit un mot de ce qu'il fallait traiter. Les autres avaient de l'esprit, de la verve, de la facilité. On causait et on riait. Delatouche était étincelant de causticité. »[2] L'atelier du *Figaro* avec Delatouche fait écho à l'atelier de menuiserie du *Compagnon du tour de France* ou aux leçons de cornemuse du Grand Bûcheux. Y a-t-il illusion d'optique ? Il est bien difficile de discerner dans l'autobiographie ce qui appartient au passé des événements de ce qui relève du présent de l'écriture, sans tenir compte de ces étapes intermédiaires qu'ont pu être des créations

1. *Ibid.*, p. 160.
2. *Ibid.*, p. 152.

romanesques qui, quoique du domaine de l'imaginaire, ont modifié finalement le souvenir des événements vécus. Si George Sand travaillant sous la férule de Delatouche se met à ressembler à la fois à Consuelo à l'école de Porpora, à Tiennet à l'école du Grand Bûcheux, c'est peut-être qu'elle avait d'abord nourri ses personnages de sa propre expérience, mais aussi que, en retour, ces personnages fictifs l'ont marquée, ont infléchi l'image qu'elle pouvait avoir d'elle-même.

Ce qui apparaît aussi nettement dans ces pages où elle fait l'histoire de son apprentissage, c'est une conception (que personnellement je trouve très saine) de l'écriture comme artisanat. L'écriture s'apprend comme la menuiserie et comme la musique ; un travail d'équipe est possible, du moins dans la période de l'apprentissage ; on travaille, on jette au feu ce qui ne vaut rien, on recommence ; on s'exerce comme on fait des gammes ; on touche un salaire modique : « Au bout du mois, il me revenait douze francs cinquante centimes ou quinze francs tout au plus pour ma part de collaboration, encore était-ce trop bien payé. »[1] Il s'agit là de journalisme. Mais George Sand y voit une préparation, un apprentissage à toute forme d'écriture. Peut-être faut-il expliquer ainsi, par l'humilité de l'apprenti-artisan, la collaboration avec Sandeau, la docilité avec laquelle George accepte le nom que lui donne Delatouche : « Delatouche, consulté, trancha la question par un compromis : *Sand* resterait intact et je prendrais un autre prénom qui ne servirait qu'à moi. »[2]

Que devient alors le mythe romantique de l'inspiration ? George Sand a prévu cette question du lecteur, puisque, précisément après avoir évoqué l'atelier de Delatouche, elle en vient à aborder ce point, avec une modestie que je ne crois pas feinte : « J'ai toujours trouvé le mot *inspiration* très ambitieux et ne pouvant s'appliquer qu'aux

1. *Ibid.*, p. 152.
2. *Ibid.*, p. 138-139.

génies de premier ordre. Je n'oserais jamais m'en servir pour mon propre compte, sans protester un peu contre l'emphase d'un terme qui ne trouve sa sanction que dans un incontestable succès.»[1] Pourtant quelque chose se passe que l'on ne peut nier, «une sorte de *grâce* qui descend plus ou moins vive, plus ou moins féconde sur toutes les têtes éprises de leur art. Il n'est si humble travailleur qui n'ait son heure d'inspiration, et peut-être la liqueur céleste est-elle aussi précieuse dans le vase d'argile que dans le vase d'or: seulement, l'un la conserve pure, l'autre l'altère ou se brise»[2]. Le système même des métaphores est intéressant. Images sexuelles certes de la fécondation, du liquide et du vase qui le recueille, ou encore du champ en semence («il faut que l'âme la recueille, comme la terre le grain sacré»). Images religieuses et mystiques aussi du calice, du blé; c'est la notion théologique de la Grâce qui rend le mieux, aux yeux de George Sand, la nature de l'inspiration. La théorie est formulée avec une très grande netteté: «L'inspiration est pour les artistes ce que la grâce est pour les chrétiens.»[3] Et George Sand bénéficie, par cette équation, de toutes les subtilités d'une réflexion théologique affinée par des siècles de controverses. N'oublions pas combien le jansénisme et le molinisme ont été encore présents pendant le XVIII[e] et le XIX[e] siècle dans la pensée française. Ainsi peut s'articuler la notion de grâce-inspiration et celle de liberté. Ainsi, G. Sand peut expliquer que la Grâce-inspiration ne produise pas les mêmes effets chez tous les écrivains. Ainsi, elle justifie le romantisme contre un certain néoclassicisme stérile: «On n'a pas encore imaginé de défendre aux croyants de recevoir la grâce quand elle descend dans leurs âmes. Il y a pourtant une prétendue critique qui défendrait volontiers aux artistes de recevoir l'inspiration

1. *Ibid.*, p. 163.
2. P. 163-164.
3. P. 163.

et de lui obéir.»[1] Inversement, George Sand se refuse à une théorie de l'inspiration échevelée, folle et fatale : « La grâce des chrétiens n'agit pas seule et fatalement. Il faut que l'âme la recueille.»[2]

L'expérience de l'inspiration qu'a connue George Sand, elle l'exprime donc d'une façon très voisine de celle qu'utilisent les mystiques. Ceux qui ont ressenti cette violence de la Grâce ont dit quels pouvaient être le douloureux aiguillon, la force qui renverse Saint Paul de son cheval sur le chemin de Damas. « Je sentis en commençant à écrire *Indiana* une émotion très vive et très particulière, ne ressemblant à rien de ce que j'avais éprouvé dans mes précédents essais. Mais cette émotion fut plus pénible qu'agréable. J'écrivais tout d'un jet, sans plan, je l'ai dit, et littéralement sans savoir où j'allais.»[3]

Il ne suffit de recevoir la Grâce, il faut agir, passer aux actes, à l'exécution. « Cette sorte de combat entre l'émotion et l'exécution me soutint pendant six semaines dans un état de volonté tout nouveau pour moi.»[4] Cet exercice de la volonté repousse à tout jamais les fantômes de la virtualité et *Corambé*. Ce qui me semble particulièrement intéressant chez George Sand, c'est la façon dont elle articule une théorie de l'inspiration, don du ciel, avec une analyse du rôle de la volonté. Là encore, elle ne s'éloigne guère des schémas théologiques, puisque ce problème de l'articulation de la Grâce de Dieu et de la volonté de l'homme a toujours été un point axial de la théologie et de la pratique religieuse.

A partir du moment où elle crée des personnages qui prennent une forme définie, où elle fabrique un univers romanesque consigné par l'écrit, elle sort de la virtualité, et du même coup d'une certaine hallucination vague qui

1. P. 163.
2. P. 164.
3. P. 164.
4. P. 164-165.

était celle qu'elle avait connue, lorsqu'elle vivait dans son roman enfantin et oral, *Corambé*. « J'aurais beaucoup à raconter sur ce phénomène de demi-hallucination qui s'était produit en moi pendant toute ma vie et qui se dissipa entièrement et tout d'un coup. »[1] L'effort qu'il fallut faire pour « évoquer volontairement des êtres persistants dans « la logique d'un livre » limite les facultés d'invention, supprime l'infini de la virtualité ; du même coup les personnages gagnent en netteté et en force : « Quand j'étais dans mon armoire (le petit bureau de mon cabinet), ils me parlaient et agissaient sur mon papier blanc, bien ou mal, mais d'une façon brusque et impérieuse qui avait aussi son charme : charme moins doux, moins durable, puisque tout s'effaçait dès que je quittais la plume, mais plus énergique et plus appréciable à mon jugement. »[2]

Le personnage devient alors si lié à l'acte d'écrire, qu'il n'a plus d'existence en dehors de cet acte. Il est parfaitement, pour reprendre notre terminologie moderne, un « être de papier ». Et George Sand analyse ce curieux phénomène d'oubli qu'ont connu beaucoup d'écrivains. Le jour où ils ont été délivrés de leur personnage par l'écriture, ils n'y pensent plus : « J'eus à peine terminé mon premier manuscrit, qu'il s'effaça de ma mémoire, non pas peut-être d'une manière aussi absolue que les nombreux romans que je n'avais jamais écrits, mais au point de ne plus m'apparaître que vaguement. J'aurais cru que l'habitude de préciser les êtres, les passions et les situations fixerait peu à peu mes souvenirs. Il n'en fut rien, et cet oubli où mon cerveau enterre immédiatement les produits de son travail n'a fait que croître et embellir. »[3] George Sand se rappelle davantage les circonstances où elle a composé le livre que le contenu même du livre, plus le travail que le résultat.

1. P. 165.
2. P. 167-168.
3. P. 168.

Ces circonstances extérieures, elle les examine avec une sorte de réalisme, avec cette simplicité de bon artisan que j'aime chez elle et qui diffère tellement d'une certaine image d'un romantisme frelaté et frénétique auquel on voudrait la ramener, en particulier à ses débuts. Je sais bien qu'il faut là encore faire la part de ce que fut la femme de trente ans, de ce qu'est l'autobiographe d'âge plus mûr. Mais je croirais volontiers qu'il y a toujours eu chez George Sand au travail ce côté modeste et sérieux, ce refus d'un certain charlatanisme de l'inspiration excentrique. Elle a bien raison de se moquer des questions stupides que les curieux ont tendance à poser aux artistes. Témoin cette dame anglaise qui lui demandait : « A quoi vous pensez quand vous faites une roman ? – Dame, lui répondis-je, je tâche de penser à mon roman. »[1] Réponse honnête, qui serait celle d'un artisan berrichon à qui on demanderait à quoi il pense quand il fabrique une table. A la table, certes...

Parce qu'elle a cette conception du travail artistique George Sand se désolidarise totalement de la mode romantique des excitants. Elle détruit l'image d'un Balzac travaillant toute la nuit, dans un étrange costume, à coup de tasses de café : « Je l'ai surpris plus d'une fois, en plein jour, travaillant comme tout le monde, sans excitants, sans costume, sans aucun signe d'enfantement douloureux, riant dès l'abord, l'œil limpide et le teint fleuri. »[2] Elle n'a que méfiance à l'endroit d'une inspiration née du café, des liqueurs et de l'opium. Elle nous dit plaisamment qu'elle se contente de lait et de limonade, « ce qui ne passe pas pour byronien ». Vue très réaliste de la création, c'est-à-dire du travail littéraire : « L'inspiration peut traverser l'âme aussi bien au milieu d'une orgie que dans le silence des bois ; mais quand il s'agit de donner une forme à la pensée, que l'on soit dans la solitude du cabinet ou

1. P. 169.
2. P. 170.

sur les planches d'un théâtre, il faut avoir l'entière possession de soi-même. »[1] On trouverait une théorie de la vocation assez voisine chez le Baudelaire des *Paradis artificiels* : ce n'est pas dans le rêve de l'opium que l'artiste compose, c'est ensuite, dans la lucidité du travail. Et l'on pourrait en dire autant de la folie. Nerval a bien conscience qu'elle est à la fois son inspiratrice et sa perte, et le jour où il croit qu'elle va l'habiter continuellement, il pense qu'il ne pourra plus écrire : peut-être est-ce là une des causes de son suicide. Il y a dans le romantisme, aussi bien celui de 1830 même que celui de 1840, une théorie de la création artistique beaucoup plus réaliste qu'on ne l'a dit. Resterait à savoir pourquoi une certaine critique a eu intérêt à diffuser l'image d'un artiste romantique échevelé, travaillant à coup de stupéfiants, composant des œuvres sublimes au milieu des orgies. Peut-être était-ce un moyen subtil de déconsidérer le romantisme, de lui ôter tout impact politique. Il faut convenir aussi que certains « Jeune-France » se sont prêtés complaisamment au mythe, mais de façon assez temporaire et superficielle. George Sand, avec le recul, retient finalement du romantisme, et en particulier de son romantisme, les aspects les plus solides, les plus durables, les plus réellement créateurs.

George Sand refuse les systèmes ; on trouverait, quoi qu'elle en dise, dans l'*Histoire de ma vie* une théorie de l'art qui s'articule sur une réflexion de la situation matérielle et politique de l'artiste. « Je n'avais pas la moindre théorie quand je commençai à écrire, et je ne crois pas en avoir jamais eu quand une envie de roman m'a mis la plume à la main. Cela n'empêche pas que mes instincts ne m'aient fait, à mon insu, la théorie que je vais établir, que j'ai généralement suivie sans m'en rendre compte, et qui, à l'heure où j'écris, est encore en discussion. »[2] Pourquoi à

1. P. 170.
2. P. 161. Sur cette théorie, cf. *infra* « G. Sand écrivain réaliste ? ».

la fois cette théorisation et ce refus de la théorie exposés simultanément ? Peut-être faut-il voir là une résurgence d'une certaine mentalité féminine, un résidu culturel qui fait de la femme un être d'instinct et non d'intellect. D'ailleurs dans tout ce chapitre de l'*Histoire de ma vie* se poursuit un parallèle entre Balzac et George Sand qui englobe plusieurs niveaux : deux conceptions de l'art, deux méthodes de travail, deux univers romanesques, deux genres de vie opposés, etc., et finalement le masculin et le féminin. On ne peut pas dire que George Sand refuse les propos de Balzac ; au contraire, en les consignant dans son texte, elle les cautionne, en quelque sorte. Or Balzac lui aurait dit : « Idéalisez dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme. » Elle s'empresse d'ajouter que Balzac ne peut être suspect d'antiféminisme : « Il a trop idéalisé la femme pour qu'on puisse le soupçonner d'avoir eu jamais la théorie de M. de Kératry. »[1] A vrai dire cette idéalisation de la femme par Balzac n'est guère un argument pour prouver son absence d'antiféminisme ; ce serait plutôt une façon de renverser les choses et de montrer qu'il y a aussi idéalisation chez Balzac. Balzac aurait dit à George Sand : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est. »[2] Distinction un peu scolaire et simpliste, peut-être utile pour cette antithèse Balzac-George Sand qu'elle poursuit, antithèse qui est nécessaire à la romancière pour marquer son originalité par rapport au grand homme. Delatouche ne lui avait-il pas reproché de faire du pastiche de Balzac ? Il faut dire aussi que sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'*Histoire de ma vie* représente plusieurs couches différentes de l'expérience de George Sand : à ce moment où elle raconte des conversations avec Balzac qui auraient eu lieu du temps d'*Indiana*, elle reprend certains thèmes de ses romans champêtres, bien postérieurs. Quand elle résume

1. P. 162.
2. P. 161.

sa théorie : « Idéalisation du sentiment qui fait le sujet, en laissant à l'art du conteur le soin de placer ce sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir, si, toutefois, c'est bien un roman qu'il veut faire »[1], on songe immédiatement aux *Maîtres sonneurs*.

Cette théorie de l'idéalisation du sujet, on le voit, n'entraîne nullement chez l'artiste un refus de voir cette réalité. Bien au contraire ; dès les premiers romans de George Sand, la condition de la femme est analysée avec lucidité, les romans dits sociaux apportent une vision beaucoup plus réaliste qu'on ne l'a dit de la vie du peuple et les romans champêtres sont pleins de considérations très précises sur la situation paysanne. L'artiste est en pleine réalité, même quand il crée des formes idéales. Un des thèmes importants de ces pages de l'*Histoire de ma vie* où George Sand raconte ses débuts littéraires, est précisément ce passage à la réalité. On aurait pu croire que de la vie bourgeoise de Nohant à la vie de bohème la jeune femme serait passée de la vie tristement quotidienne vers le rêve. En fait, c'est absolument l'inverse. Dans sa mansarde, George Sand va découvrir deux aspects qu'elle ignorait à Nohant : d'abord la misère des artistes, et sa propre difficulté à vivre, ensuite les émeutes, l'existence d'un problème social et politique.

Le second chapitre de la cinquième partie, résume la situation : « Ce que je gagnai à devenir artiste » : « Je m'imaginai être arrivée au but poursuivi depuis longtemps, à l'indépendance extérieure et à la possession de ma propre existence : je venais de river à mon pied une chaîne que je n'avais pas prévue. »[2] Suit alors une description que l'on peut trouver un peu longue de tous les miséreux qui vont venir quêter à la porte du quai Malaquais, et des réflexions assez pessimistes sur l'impossibi-

1. P. 161.
2. P. 181.

lité de distinguer la vraie et la fausse misère et de venir en aide d'une façon véritablement efficace à la souffrance générale. C'est une révélation : « Qu'on se figure une personne arrivée jusqu'à l'âge de trente ans sans avoir ouvert les yeux sur la réalité, et douée pourtant de très bon yeux pour tout voir. »[1] Il y eut dans la vie de George Sand une coïncidence dont elle ne manque pas de montrer le sens par l'architecture de l'*Histoire de ma vie*, entre le moment où elle se mit à gagner elle-même sa subsistance et le moment où la misère générale éclata dans une suite d'événements qu'elle raconte précisément dans ce chapitre.

Or cela fait partie de la condition de l'artiste, et suffirait à lui mettre les pieds sur terre, s'il risquait de se perdre dans ses rêves. Pour George Sand la création littéraire, même idéalisée, n'aboutit pas à se couper de la réalité, mais au contraire à mieux la voir. Les problèmes financiers, l'homme les ressent comme la femme. Pourtant ici, ils sont la conséquence de la volonté d'être libre. A une époque où la femme dans la bourgeoisie est en général entretenue – de façon conjugale ou extra-conjugale –, choisir de gagner sa vie, avec le risque de la gagner mal, c'est choisir la liberté. Or George Sand choisit de partager la condition commune à l'artiste (homme ou femme) de son temps, à un moment où précisément cette condition de l'artiste s'est considérablement modifiée. Le mécénat, le système des pensions royales est fini, malgré quelques survivances. L'artiste est donc, et George Sand y insiste, un travailleur qui doit gagner sa vie par son art, c'est-à-dire finalement qui dépend des éditeurs (qu'il s'agisse des éditeurs de musique ou de littérature : de Beethoven ou de Balzac). D'où les luttes avec Buloz, dont la correspondance de George Sand nous laisse maintes traces, et dont l'*Histoire de ma vie* résume les péripéties : « Il a tenu dix ans les cordons de ma bourse, et, dans notre vie d'artiste, ces

1. P. 195.

cordons, qui ne se desserrent pour nous donner quelques heures de liberté qu'en échange d'autant d'heures d'esclavage, sont les fils de notre existence même. Dans cette longue association d'intérêts, j'ai bien envoyé dix mille fois mon Buloz au diable, mais je l'ai tant fait enrager que nous sommes quittes.»[1] Loin de planer dans les sphères du rêve, George Sand ne manque pas d'expliquer à son lecteur comment elle vit, et de lui montrer ses comptes, chiffres en main. «Les quatre volumes d'*Indiana* et *Valentine* vendus, je me voyais à la tête de trois mille francs qui me permettaient d'acquitter mon petit arriéré, d'avoir une servante et de me permettre un peu plus d'aisance.»[2] Son logement va s'améliorer. Quai Saint-Michel, elle avait désiré avoir un peu moins de marches à monter et un peu plus de bûches dans son feu. En s'établissant quai Malaquais, elle améliore son cadre de vie.

Dans la rédaction de l'*Histoire de ma vie*, George Sand souligne le parallélisme qu'établit le hasard, entre sa révolution personnelle et la révolution politique. «Et ce moment où j'ouvrais les yeux était solennel dans l'histoire. La République rêvée en juillet aboutissait aux massacres de Varsovie et à l'holocauste du cloître Saint-Merry. Le choléra venait de décimer le monde. Le saint-simonisme, qui avait donné aux imaginations un moment d'élan, était frappé de persécution et avortait, sans avoir tranché la grande question de l'amour, et même, selon moi, après l'avoir un peu souillée. L'art aussi avait souillé, par des aberrations déplorables, le berceau de sa réforme romantique. Le temps était à l'épouvante et à l'ironie, à la consternation et à l'impudence.»[3] C'est de ce désespoir devant le marasme général que serait née *Lélia*.

Devant le mal social, l'attitude de George Sand a

1. P. 175.
2. P. 174.
3. P. 195-196.

varié, et l'*Histoire de ma vie*, sur ce point, comme sur bien d'autres, présente une sorte de synthèse. Entre la première *Lélia* et la rédaction de l'*Histoire de ma vie*, il y a eu la rencontre de Lamennais et la seconde version de *Lélia*, la période d'admiration pour Pierre Leroux et le saint-simonisme. Il y a eu *Les Sept Cordes de la Lyre* et surtout *Consuelo*. Il y a eu toute cette effervescence, cette période d'optimisme où George Sand a pensé que le rôle de l'artiste était justement de montrer à l'humanité les voies du salut. Elle a cru que le mal pourrait sinon disparaître, du moins s'atténuer dans notre monde ; l'artiste aide l'humanité à inventer sa religion future, une fois dépassées ces étapes qu'auront été le platonisme, le christianisme, les divers doctrines humanitaires. *Consuelo* demeure exemplaire. Mais aussi *Le Compagnon du tour de France* qui par certains aspects prélude à *Consuelo*.

On sait l'influence des événements de 1848 sur la réaction de l'*Histoire de ma vie* : il faudrait souligner les conséquences de la Révolution de 1848 sur un certain nombre d'autobiographies, en particulier de George Sand et de Berlioz. Le 1er février 1848, elle écrivait à Hetzel : « C'est presque un prodige comme mes souvenirs d'enfance se réveillant à mesure que j'approche de l'époque où je vais parler de moi », ce qui nous permet de dater assez précisément à quel point de la rédaction de son ouvrage elle se trouve alors. Les passages que nous étudions ici et qui racontent ses débuts littéraires sont forcément postérieurs, et très largement. On y lit un certain découragement, fréquent chez les écrivains qui ont été déçus par 1848, et curieusement ce découragement rejoint la désespérance de Lélia, non sans pourtant infléchir un peu son ton. Le désespoir métaphysique de Lélia prend alors appui sur une expérience beaucoup plus concrète qui est celle que George Sand a acquise au cours de son action politique.

L'artiste est celui qui est capable de prendre conscience, peut-être mieux qu'un autre, de la loi de douleur univer-

selle, il voit plus loin que l'homme politique. « La politique d'actualité, si intéressante qu'elle puisse être, n'est jamais qu'un horizon. La loi de douleur qui plane sur notre monde et le cri de plainte qui s'en exhale partent des intimes convulsions de son essence même, et nulle révolution actuellement possible ne saurait ni l'étouffer ni en détruire les causes profondes. Quand on s'abîme dans cette recherche, on arrive à constater l'action du bien et du mal dans l'humanité, à saisir le mécanisme des effets et des résistances, à savoir enfin *comment* s'opère cet éternel combat. Rien de plus ! Le *pourquoi,* c'est Dieu seul qui pourrait le dire, lui qui a fait l'homme si lentement progressif, et qui eût pu le faire plus intelligent et plus puissant pour le bien que pour le mal. »[1] L'angoisse de George Sand devant ce silence de Dieu n'aboutit pas, comme chez Vigny, à l'athéisme, George Sand après 1848 ne croit plus que l'artiste puisse enseigner à l'humanité les voies infaillibles du salut, elle ne le pensait pas non plus du temps de la première *Lélia* : elle se représente alors comme très isolée, exhalant une plainte qu'elle croit solitaire. « Faisant bon marché de moi-même et de ma propre douleur, je me dis que mon livre serait peu lu et ferait plutôt rire à mes dépens, comme un ramassis de songes creux, qu'il ne ferait rêver aux durs problèmes du doute et de la croyance. Quand je vis qu'il faisait soupirer aussi quelques âmes inquiètes, je me persuadai et je me persuade encore que l'effet de ces sortes de livres est plutôt bon que mauvais. »[2] Cette conclusion prudente et sans grandiloquence, bien éloignée du messianisme romantique qu'elle avait connu elle aussi, laisse pourtant à l'artiste un rôle d'écho sonore, et en même temps de bouc émissaire : se charger de la douleur du monde, non certes en espérant pouvoir y remédier, mais simplement en l'exprimant par le canal de la douleur individuelle. Par la réception

1. P. 201.
2. P. 202.

du lecteur, le livre prendra une valeur générale et conquerra une utilité.

Il resterait à se demander si George Sand, dans ces pages, envisage la condition de la femme-artiste comme radicalement différente de celle de l'homme-artiste. Je ne le crois pas. L'*Histoire de ma vie* est un champ d'investigation particulièrement intéressant, non seulement à cause de la valeur littéraire de ce texte, mais aussi parce qu'on y voit vivre, outre George Sand elle-même, les plus grands artistes de son temps ; Balzac, Marie Dorval, Delacroix s'y côtoient, comme ils se sont côtoyés dans l'existence de George Sand, constituant une sorte de contrepoint du masculin et du féminin. Mais alors il faut nettement distinguer deux niveaux. Celui de la vie quotidienne où la condition de l'écrivain-femme est différente de celle de son camarade, par toutes sortes de contingences familiales et sociales. George Sand doit, tout en écrivant dans sa mansarde, surveiller sa fille qui est encore un bébé, réconforter son petit garçon qui s'adapte mal à la dure vie du collège. Les directeurs de journaux, les éditeurs ne se comportent pas avec elle, comme ils se comporteraient envers un homme. Nous avons vu quelques exemples pittoresques des préjugés que George Sand a dû vaincre. Dans le meilleur des cas, par exemple de la part de Delatouche, ou même de Balzac, il y a un certain paternalisme de l'homme-écrivain par rapport à la femme-écrivain. Néanmoins George Sand n'a pas le sentiment que sa féminité l'empêche de participer à la condition générale de l'artiste à l'époque romantique, à la fois à sa condition économique, sociale, politique. Elle entend bien mener le même combat que ses camarades masculins. Même si au niveau de la création et des mécanismes créateurs elle a découvert une certaine spécificité que nous avons essayé de définir ailleurs[1], pour ce qui est de la condition sociale, philoso-

1. Cf. *L'écriture-femme*, PUF, 1981 (rééd., 1991).

phique, métaphysique, si l'on peut dire, de l'artiste, elle a la conscience et la volonté d'appartenir à une seule et même famille, où hommes et femmes partagent à la fois les incertitudes d'une vie économique parfois difficile, mais aussi le bonheur de créer et d'apporter par leur création un peu de lumière à l'humanité qui souffre dans les ténèbres.

Indiana

« Indiana » (1832) et « Jacques le Fataliste » : ou la présence du narrateur

En règle générale, on reproduit le dernier texte publié du vivant de l'auteur, c'est-à-dire, dans le cas d'*Indiana*, celui de l'édition courante Calmann-Lévy. C'est ce que fit P. Salomon dans son excellente édition parue dans les Classiques Garnier en 1962 et 1983 ; c'est ce que j'ai fait moi-même dans la collection « Folio ». Non sans regret cependant. Car la première édition est pleine d'intérêt et il m'est arrivé de me demander si ce n'est pas elle qu'il faudrait prendre comme texte de base, de même que, par exemple, les éditeurs d'*Oberman* de Senancour préfèrent l'édition de 1804 à celle très corrigée et, par certains aspects, appauvrie de 1833. Certes, on n'aura pas de peine à trouver des maladresses dans la première *Indiana*, signe de jeunesse. Les amis de la romancière ne manquèrent pas, d'ailleurs, de les lui signaler, ainsi Musset qui s'amusa à supprimer systématiquement les adjectifs sur une dizaine de pages du précieux exemplaire que possède la Bibliothèque nationale[1]. Les différences sont importantes entre l'édition originale parue chez Roret et Dupuy en 1832 et l'édition Gosselin de 1833, et les corrections dépassent de beaucoup de simples retouches, peut-être nécessaires, de détail. Ce sont des passages

1. Rés. p. Y^2 1355. Les corrections portent sur les p. 17 à 27. L'édition Salomon en reproduit une page en fac-similé.

entiers qui ont été supprimés, et ces suppressions modifient assez profondément l'allure du texte. Relisons donc l'*Indiana* de 1832, nous y trouverons presque un autre roman, et une autre façon d'envisager le personnage, les rapports entre le lecteur et le narrateur, et finalement l'esthétique romanesque.

George Sand va dès la seconde édition nous priver, par exemple, de ce développement sur un personnage, certes, bien secondaire, le factotum de Delmare : « Ancien sergent du régiment de M. Delmare, le compagnon de gloire, ou, si vous l'aimez mieux, l'éternel grognard dont tout personnage militaire est désormais flanqué dans les romans et sur les théâtres ; personnage usé jusqu'à la corde, et dont le narrateur de cette histoire jure sur l'honneur de ne pas lasser la patience de son lecteur bénévole. En conséquence de quoi il s'abstiendra de décrire le susdit grognard, de raconter ses campagnes, de répéter ses lazzis, de copier religieusement ses fautes de français. Il ne l'introduira dans cette histoire que comme comparse, comme une machine à ouvrir et fermer les portes, à remettre les lettres et annoncer les visiteurs. Tout ce qu'il dira du personnel de cet individu nécessaire, c'est qu'il s'appelait Lelièvre. »[1] Et voilà qu'en annonçant qu'elle n'en parlerait pas, George donnait au personnage un relief qu'il a complètement perdu dans les versions ultérieures. Faut-il regretter ce personnage tout à fait secondaire ? Il introduisait dès les premières pages une note tout à fait différente. Le grognard d'Empire est devenu un lieu commun à l'époque romantique ? Peut-être, il n'empêche qu'il renouait avec une tradition littéraire bien antérieure à Napoléon, qui est celle du « matamore » de la comédie italienne, et, plus près de George Sand, du militaire du roman picaresque. Se profile dans le lointain, chez le lecteur attentif du moins, l'inoubliable silhouette de Jacques et de ce « capitaine » qui a été son maître antérieurement,

1. Éd. P. Salomon, Garnier, 1962, p. 368.

et dont il rappelle sans cesse le souvenir à son nouveau « maître ».

Mais peut-être l'intérêt majeur de ce bref fragment supprimé était-il d'introduire une critique du personnage romanesque ; critique que l'on va retrouver ailleurs. Le grognard est un type trop commun, un peu grossier, mais des personnages trop idéalisés ne trouvent pas grâce non plus : « Il est de mode pour le moment de vous peindre un héros de roman tellement idéal, tellement supérieur à l'espèce commune, qu'il ne fasse que bâiller là où les autres s'amusent, que philosopher quand il est séant d'être enjoué. Ces héros-là vous ennuient, j'en suis sûr, parce qu'ils ne vous ressemblent pas, et qu'à force de lever la tête pour les regarder planer, vous en avez des éblouissements. Je vous place le mien terre à terre et vivant de la même vie que vous. »[1] Il s'agit de Raymon ; et l'on pourrait voir une certaine contradiction avec cet autre passage également supprimé : « Raymon est le modèle des héros de roman ; c'est en vain que la justice céleste poursuit un tel homme ; elle ne sait où le prendre, il lui échappe sans cesse. »[2] Raymon personnage de roman ou personnage sorti de la réalité ? C'est peut-être à propos de lui que la romancière s'est posé le plus souvent la question et elle a fait de ce problème finalement le sujet essentiel du roman et le sens même du drame. Elle, la romancière, a peint un personnage bien réel, avec son égoïsme, ses intérêts, ses lâchetés ; mais elle a peint une héroïne, Indiana, qui pendant toute une partie du roman a imaginé un autre Raymon, un homme qui était sorti en effet des pages d'un roman « où l'on place sans cesse des personnages vrais dans des situations fausses, des âmes existantes dans des voies fictives ; si bien que l'esprit crédule et le cœur ardent se laissent prendre à ces chimères, et s'apprêtent toutes les déceptions de la vie réelle »[3]. Cette réflexion a une

1. *Ibid.*, p. 371.
2. *Ibid.*, p. 388.
3. *Ibid.*, p. 396.

valeur morale et psychologique, mais aussi esthétique. La morale du livre provient de cette exigence esthétique de réalisme qui se faisait jour, non seulement dans une pratique de l'écriture romanesque (où l'on jugera d'ailleurs que G. Sand ne s'est peut-être pas autant affranchie du « romanesque » qu'elle le prétend), mais dans cette réflexion sur la notion même du personnage.

Ce qui nous semble à la fois le plus intéressant et le plus proche de *Jacques le Fataliste*, c'est la façon dont la jeune romancière instaure, à la faveur de ces réflexions, un dialogue entre le narrateur-écrivain et le lecteur. La romancière invite celui-ci à être un témoin objectif: « Nous ne vous invitons point à vous prendre d'affection ou de haine pour ce personnage, pas plus que pour tel ou tel autre de cette chronique. C'est à nous de les faire passer devant vous, c'est à vous de vous prononcer sur eux et de donner raison à celui qui vous offrira le plus d'analogie avec vous-même. Vous voyez que nous sommes narrateur sans prévention, et moraliste sans pédanterie. »[1] Elle fait mine de s'excuser auprès du lecteur, si elle blesse ses opinions politiques. Ainsi, à propos de M. Delmare, de sa brutalité. « Et d'abord, pardon si je touche d'une main indiscrète et profane à quelque objet de votre culte, si j'ose sans clignoter contempler au travers de son auréole de gloire un de ces colosses que respecta le canon de Waterloo. Peintre fidèle, mais sans génie, je ne sais rien poétiser, et loin de m'éprendre de mon modèle, je le reflète sur la toile avec toutes ses taches, toutes ses incorrections de nature. »[2] Le lecteur peut même être tancé, ironiquement certes, par le romancier : « Avis à vous, cerveaux faibles, esprits étroits, qui perdez courage après un revers et qui cessez de vous estimer après une faute. »[3]

1. *Ibid.*, p. 370-371.
2. *Ibid.*, p. 379.
3. *Ibid.*, p. 387.

A partir de ce dialogue fictif avec le lecteur, s'affirme cette conviction que l'on pourrait résumer par le titre même d'une œuvre de Diderot : « Ceci n'est pas un conte » – affirmation reprise mainte fois dans *Jacques le Fataliste* : Mme de La Pommeraye ne serait pas un personnage fictif. Ainsi commence un long développement de la première édition qui précède la lettre de madame Delmare à M. de Ramière (chap. VII du t. II, actuel chap. XXXIII) : « Si vous n'avez vu jusqu'ici, dans cette véridique histoire, qu'une œuvre de caprice et d'imagination, vous allez me reprocher de n'avoir pas jeté dans cet aride récit un peu de poésie et de grâce ; car l'occasion se présente, et pourtant je la néglige. »[1] Il s'agit d'un « récit authentique »[2], leitmotiv de *Jacques le Fataliste* et dont George Sand use en maître, sachant fort bien de quelle efficacité il peut être. L'affirmation que c'est une histoire vraie donne plus d'intérêt, plus de pathétique au récit tandis que le romancier se pose comme cherchant la réalité avant tout – présupposé du réalisme qui serait d'ailleurs assez discutable, mais qui est fréquent dans les romans du XVIII[e] siècle : le roman sera plus près du réel s'il relate une histoire vraie. Il faut aussi constater que pour G. Sand, comme pour Diderot, ces moments où le romancier affirme une coïncidence entre le récit et la réalité sont aussi ceux où l'assentiment du lecteur lui est le plus important. Il ne suffit pas de la parole du romancier qui jure qu'il dit la vérité, seulement la vérité, toute la vérité ; il faut encore que ce témoin qu'est le lecteur y croie.

Comme dans *Jacques le Fataliste*, ces affirmations voisinent souvent avec un autre type d'assertions qui seraient au contraire une invite à la liberté du narrateur ou du lecteur, et que je résumerais ainsi : il ne tiendrait qu'à moi de faire faire ceci ou cela au héros, libre à vous d'imaginer telle aventure ; mais la réalité s'est déroulée ainsi et c'est

1. *Ibid.*, p. 394.
2. *Ibid.*, p. 397.

ce que j'ai entrepris de raconter. Si bien que, paradoxalement, cette exigence de réalisme aboutit à la prolifération du récit virtuel, qui relate cette non-vérité exclue par définition. Le procédé rhétorique de la prétérition permet de parler justement de ce que l'on a annoncé que l'on ne dirait pas.

Ainsi tout le développement qui se trouve à la fin de la première partie, après la mort de Noun. « Ne me reprochez pas d'avoir, contre toutes les règles, placé le dénouement du drame à la fin du premier acte. S'il y a eu par hasard drame ou roman dans les faits que je viens de vous rapporter, c'est bien malgré moi, car avec vous je ne vise point à l'effet. » « Mais il est encore temps de nous raviser l'un et l'autre, vous, en ne me demandant pas une œuvre d'imagination, moi en vous ramenant le plus vite que je pourrai à la vie positive. »[1] L'invite à la liberté du lecteur et à celle du narrateur n'est ici qu'une exhortation à retrouver la réalité, mais amène le narrateur à développer des virtualités qui avaient été exclues. Et voici l'occasion pour lui d'affirmer sa liberté : « Il ne tiendrait qu'à moi », pour reprendre le refrain de *Jacques le Fataliste*. « Je m'abstiens des richesses de mon sujet. J'ai refusé de vous faire l'autopsie d'une femme noyée, je me refuse maintenant à vous peindre la mer des Indes et les montagnes bleues de l'Ile-Bourbon, la plus belle mer, la plus belle contrée du monde sous le ciel le plus pur et le plus beau ; c'est que, voyez-vous, je n'ai pas le temps. »[2] Si le romancier se refuse à ces descriptions, il n'en laisse pas moins au lecteur la possibilité de les improviser : « La belle nature est un trésor dont je me suis interdit la jouissance avec vous. Allez-y sans moi. Imaginez ou rappelez-vous ; vos rêveries vaudront mieux que mes descriptions. Faites le tour du monde, et, si vous m'en croyez, fermez le livre. »[3] Et là

1. *Ibid.*, p. 376.
2. *Ibid.*, p. 394.
3. *Ibid.*, p. 401.

encore on assiste à un paradoxe : le maximum de liberté pour le lecteur consistait à fermer le livre, c'est-à-dire à ne plus être justement un lecteur.

Si les ressemblances avec *Jacques le Fataliste*, dans certaines expressions, mais surtout dans l'esprit de ce dialogue avec le lecteur, ne manquent pas d'être frappantes, on n'en est pas moins amené à se poser deux questions. La première d'abord : y a-t-il dans ces ressemblances une simple coïncidence – qui ne manque pas déjà d'être intéressante par elle-même, ou y a-t-il vraiment influence ? *Indiana* est l'un des textes de George Sand où sa dette envers le XVIII[e] siècle est le plus sensible : on y sent la marque de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, de Diderot. Cependant *Jacques le Fataliste*, si neuf soit-il, se rattache à une tradition picaresque, à laquelle appartiennent aussi bien d'autres textes, comme *Gil Blas*, pour n'en citer qu'un célèbre, et il serait téméraire d'attribuer à l'influence de Diderot tout ce versant d'*Indiana* si une lettre de Latouche ne nous y autorisait explicitement. On a dit en effet l'importance qu'eut ce mentor parfois bougon dans les commencements de la jeune romancière, et même au-delà de ses débuts. On sait aussi quelles scènes il fit à George Sand au moment d'*Indiana*, et avant même d'avoir pris connaissance de tout le texte : « Latouche me fait des scènes épouvantables (...) je ne sais pas encore ce qu'il pense d'*Indiana* vu qu'il ne l'a pas encore lu. »[1] Mais le jour même où George Sand écrit cette lettre à Duvernet, H. de Latouche lui envoie la célèbre lettre où il fait amende honorable : « Oubliez les niaiseries que je vous ai dites hier sur le commencement de votre livre ; votre livre est un chef-d'œuvre. J'[ai] passé la nuit à le lire et je ressens tout l'orgueil de l'amitié, hors la présence de l'auteur à travers le drame (imitation de la manière de Diderot) tout est bien, sujet, ordre des événements, poésie intime

1. Lettre à Duvernet, 21 mai 1832, *Corr.*, éd. G. Lubin, Garnier, t. II, p. 88-89.

et admirable connaissance de l'âme ; la simplicité, l'éclat et la fermeté du style vous placent, du premier bond, à la tête des écrivains contemporains. »[1] Texte doublement important parce qu'il apporte à la fois la confirmation de cette importance de Diderot qui saute aux yeux d'un lecteur de la première édition d'*Indiana*, et parce qu'il nous révèle le coupable à qui imputer l'origine des modifications des éditions suivantes.

G. Sand a dû avoir connaissance très tôt de *Jacques le Fataliste*, dès ses premières lectures d'écrivains du XVIII[e] siècle, à Nohant dans la bibliothèque de sa grand'mère, *Jacques le Fataliste* dont le texte n'était d'ailleurs pas établi avec certitude, après les publications dans la *Correspondance littéraire* et l'édition Buisson d'un manuscrit ayant appartenu à Grimm. Quoi qu'il en soit des problèmes d'établissement de texte, et si incorrect soit celui qu'a pu lire G. Sand, il n'en était pas moins suffisant pour que la jeune romancière y trouve un certain rythme de la narration, une forme d'esprit qui avaient de quoi l'enchanter[2].

On s'étonnera de la facilité avec laquelle elle a ensuite supprimé systématiquement tous les passages où la ressemblance avec Diderot était éclatante. Et on verra le signe de cette influence considérable qu'exerça Latouche, d'une docilité à ses suggestions qui, avec le recul du temps, nous semble exorbitante[3]. Docilité qui n'est pas uniquement le fait des commencements. Pour ne donner qu'un exemple parmi beaucoup d'autres possibles, elle tiendra scrupuleusement compte des critiques de détail que Latouche avait faites à propos du *Meunier d'Angibault*

1. BHVP, fonds Sand G. 4409, éd. Lubin, in *Corr.* II, p. 88, n. 1.
2. L'édition Buisson a été réimprimée à plusieurs reprises. La BN possède les éditions de l'an V, de 1797, de 1822. *Jacques le Fataliste* connut une certaine vogue à l'époque romantique dont témoigne le fait, par exemple, que le 21 mai 1832 (*Indiana* est alors terminé), on donne aux Variétés *Jacques le Fataliste*, tiré du roman de Diderot par Dumersan (cf. n. de G. Lubin, *in* G. Sand, *Corr.*, t. II, p. 87).
3. H. Ségu, *Un romantique républicain,, Henri de Latouche 1785-1851*, Les Belles Lettres, 1931, p. 441 et sq. sur *Indiana.*

lorsqu'elle le réédite[1]. Mais là il ne s'agit que de broutilles, tandis que pour *Indiana*, l'œuvre s'en trouve profondément modifiée. Il se peut d'ailleurs que l'influence de Latouche ait été renforcée par celle de l'accueil qu'*Indiana* reçut auprès de la presse et du public. *Indiana* fut lue par les contemporains comme une œuvre tragique montrant un destin pathétique, et porteur de toute une revendication sur la condition féminine, interprétation que renforce, l'année suivante, la parution de *Valentine*. Comme il arrive souvent, il se peut que le romancier soit lui-même emporté par l'image de son roman qu'il voit reflétée chez ses lecteurs, et cela aussi – outre l'influence de Latouche – contribua à cette facilité avec laquelle G. Sand renonça à tout le côté Diderot de son *Indiana*. Dès l'édition Gosselin de 1833, presque tous ces fragments où se faisait sentir la présence du narrateur sont supprimés. Mais ceux qui aiment à la fois Diderot et G. Sand sont en droit de le regretter : en tout cas, il faut constater que l'œuvre a ainsi fondamentalement changé de caractère.

Ce personnage ambigu, stimulant par conséquent, du narrateur s'efface du même coup. Il s'agit d'un personnage masculin, comme le prouve l'accord grammatical, et conformément au prénom « George » du pseudonyme que la romancière inaugure. Et ce caractère masculin, elle le souligne même, en prêtant au narrateur quelques propos assez déplaisants sur la femme « imbécile », « idiote » (au sens étymologique, certes). Ainsi campé, ce narrateur permettait d'exprimer une certaine distanciation de la romancière à l'endroit de ses personnages, à la fois envers la séduction de Raymon qui est jugé sévèrement, mais aussi envers Indiana ; on retrouvera des éléments de cette double critique ailleurs dans le roman. Pourtant, dans ces passages, elle s'exprimait de façon particulièrement évidente. Ils permettaient d'éviter cette assimilation, cette identification que les lecteurs n'ont

1. Voir l'édition du *Meunier d'Angibault* au Livre de poche et *infra*.