

# littérature

N° 134

REVUE  
TRIMESTRIELLE

JUIN 2004

## GEORGE SAND, « LE GÉNIE NARRATIF »

Martine Reid

Damien Zanone

Lucienne Frappier-Mazur

Françoise Massardier-Kenney

Anne-Emmanuelle Berger

Nicole Savy

Christine Planté

Janet Beizer

Béatrice Didier

Belinda Jack

Marie-Claire Vallois



# Romantiques ou romanesques? Situer les romans de George Sand<sup>1</sup>

«J'avais été romantique comme tout le monde; j'étais, je suis resté romanesque.» La phrase est belle, mais énigmatique: comment faut-il entendre la profession de foi de Monsieur Sylvestre, le héros-narrateur du *Dernier amour* (1865)<sup>2</sup>? «Romantique», «romanesque»: les deux termes sont posés en vis-à-vis, comme si leur distinction allait de soi. Or, en dépit du ton assertif de cet énoncé, le lecteur se trouve embarrassé pour le recevoir: en effet, sait-il spontanément comment s'opère le partage des compétences sémantiques entre deux adjectifs qui, ici, semblent mobilisés pour désigner des catégories psychologiques plutôt que littéraires? Restons cependant accrochés au domaine de la littérature: y a-t-il des critères pour reconnaître sans hésitations les qualités différenciées qui constituent tel composant d'intrigue (personnage ou situation) comme «romantique», tel autre comme «romanesque»? D'où vient, à George Sand, ce lexique stabilisé? À quel dictionnaire des codes et conventions littéraires nous renvoie-t-elle implicitement?

Un tel dictionnaire, qui serait commode mais sclérosant, n'existe pas. Entre «romantique» et «romanesque», c'est Sand qui crée la distinction au moment où elle la dit. C'est donc par son œuvre qu'il faut chercher à l'éclairer: c'est par elle qu'on verra s'il faut se laisser prendre au ton assertif et serein qu'affecte Monsieur Sylvestre pour faire valoir sa maturité. «J'avais été» / «j'étais, je suis»: pour rendre compte de l'épaisseur temporelle de son existence, le héros du *Dernier amour* conjugue différemment les qualités attributives du «romantique» et du «romanesque». Âgé d'une soixantaine d'années dans les années 1860, ce personnage est l'exact contemporain de celle qui est pour nous le personnage-écrivain: George Sand. Partage-t-elle la même expérience que lui? Le choix du vocabulaire littéraire pour dire l'état psychologique

1. Cet article a déjà fait l'objet d'une publication dans les *George Sand Studies* (n° 22). Il est reproduit ici avec l'aimable autorisation de L. Frappier-Mazur.

2. G. Sand, *Le Dernier amour*, Paris-Genève, Slatkine Reprints, «Ressources», 1980 [1865], p. 258. En confondant dans le même vocable («romantic») les deux termes que distingue cette citation du *Dernier amour* et sur lesquels va réfléchir le présent article, la langue anglaise crée les conditions d'un grand défi pour les traducteurs de Sand!

d'un personnage de fiction doit être interrogé: il semble l'indice d'un questionnement propre à l'auteur, où se mêleraient indistinctement une réflexion sur son parcours moral et sur l'évolution de sa création.

«Romantique»? «Romanesque»? L'inquiétude quant au modèle traverse en fait de part en part le corpus des romans sandiens: cette problématique qu'ils explorent indéfiniment leur est essentielle en ce qu'elle se confond avec la quête d'identité poétique de leur auteur; elle devient particulièrement vive dans la période de la maturité. C'est ce que permet d'approcher l'enquête lexicale que je vais proposer: repérer les modalités de l'usage, dans les romans de George Sand, des mots «romantique» et «romanesque». Il s'agit de voir comment l'auteur les manie, les constitue comme des étiquettes avec lesquelles elle se débat tout au long de sa carrière. La longévité de celle-ci, en effet, permet de saisir la profondeur de l'enjeu. De l'adjectif «romanesque», en particulier, Sand use — et abuse — sans presque jamais faillir: on le rencontre par exemple vingt-trois fois dans *Jacques* (1834), quatorze fois dans *Jeanne* (1844), quinze fois dans *Monsieur Sylvestre* (1864). Pourquoi tant d'occurrences dans tant de romans?

Cette insistance fait entendre, à l'arrière-plan des récits variés de tous ces romans, le même discours qui, sur une trentaine d'années, innerve le texte sandien de fiction: discours qui affleure régulièrement à l'avant des textes mais semble constamment là comme le socle théorique de la fiction; discours qui fait valoir le «romanesque» comme un objet de réflexion continue, notion théorique (et substantivée) autour de laquelle vient tourner chaque nouveau roman comme une mise à l'épreuve particulière, une tentative d'approche nouvelle. C'est ce débat poétique interne au texte, tel que le manifestent les emplois réitérés de «romanesque» — et, à un moindre degré, de «romantique» —, que j'aimerais éclairer.

L'étude s'appuiera, d'un côté, sur *Indiana* (1832), *Le Secrétaire intime* (1834), *Jacques* (1834) et *Simon* (1836); de l'autre, sur *Valvèdre* (1861), *Monsieur Sylvestre* (1864), *Le Dernier amour* (1865) et *Made-moiselle Merquem* (1868). L'enquête, même si elle a en vue de mieux entendre ce qui se dit de nouveau dans les romans des années 1860, s'arrêtera d'abord, en effet, à ce que disaient les romans des années 1830. Comme le dialogue de deux âges de la vie («j'avais été» / «j'étais, je suis»), on espère que la mise en vis-à-vis de ces deux moments du roman sandien sera parlante.

### «ROMANESQUE» DANS LES ROMANS DES ANNÉES 1830

Partons d'observations empiriques: décrivons les emplois du mot «romanesque» dans les romans des années 1830. Dans l'écrasante majorité des cas, c'est comme adjectif que le terme apparaît, en usage aussi

bien d'attribut que d'épithète. Il peut qualifier un personnage («il était bon et romanesque», «c'était le garçon le plus romanesque», «une petite personne romanesque», «sa romanesque maîtresse», «il vit Fiamma si ardente et si romanesque»<sup>3</sup>); un groupe, c'est-à-dire un personnage collectif («les femmes sont si romanesques», «les gens sont fats ou romanesques»<sup>4</sup>); un sentiment («une confiance romanesque», «une générosité romanesque», «un amour romanesque», «une passion romanesque», des «préoccupations romanesques»<sup>5</sup>); la faculté mentale qui produit ces sentiments («une tête romanesque», «une âme romanesque», «un caractère romanesque»<sup>6</sup>); une situation ou un comportement («la situation était puissante, romanesque», «à l'aide d'incidents romanesques», «une aventure romanesque», «sa conduite était étrange et romanesque», «une trinité romanesque»<sup>7</sup>); une forme abstraite enfin, qui s'apparente au récit («ceci était romanesque et bizarre», «le récit du voyageur était romanesque et invraisemblable», «un souvenir romanesque», «un rêve romanesque», «une éloquence romanesque», «les projets romanesques», «l'idée romanesque»<sup>8</sup>). Comme le montre cette énumération, le sémantisme du terme va dans deux directions, psychologique et littéraire.

La notion est d'abord psychologique en ce qu'elle s'applique à des personnages et à des sentiments. Dans cet usage, le terme est généralement employé comme s'il allait de soi; si néanmoins on ne se satisfait pas de son évidence supposée, on peut aisément préciser le sens du mot en identifiant les mises en relation lexicales dans lesquelles il se trouve pris. D'une part, il y a les autres adjectifs avec lesquels Sand le coordonne et qui semblent le moduler comme autant de synonymes: «romanesque et bizarre», «romanesque et invraisemblable», «romanesque et enivrant»,

3. G. Sand, *Le Secrétaire intime* pour la première citation, *Jacques* pour la troisième, *Indiana* pour la quatrième et *Simon* pour la dernière. Pour *Le Secrétaire intime* et *Jacques: Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1991, p. 591, 847 et 912. Pour *Indiana*: Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 205. Pour *Simon*: Paris-Genève, Éd. Slatkine, coll. Fleuron, 1996, p. 167.

4. G. Sand, *Le Secrétaire intime*, *op. cit.*, p. 631 et 662.

5. G. Sand, *Le Secrétaire intime* pour la première citation et *Jacques* pour les deux suivantes: *Romans 1830*, *op. cit.*, p. 664, 870 et 834. *Indiana* pour les deux dernières (*op. cit.*, p. 234 et 273). Pour «passion romanesque», voir aussi *Simon*, *op. cit.*, p. 48 et 186. Dans ce dernier roman, à signaler aussi: «l'ardeur romanesque» (*ibid.*, p. 130), «l'exaltation romanesque» (p. 167).

6. G. Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 108 et 224 (pour «tête»); *Jacques*, *op. cit.*, p. 916 (pour «âme»); *Simon*, *op. cit.*, p. 110 (pour «caractère»).

7. G. Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 220 et 288 pour les deux premières citations; *Jacques*, *op. cit.*, p. 912, 935 et 903 pour les trois autres. Pour la «trinité romanesque», qui dit une relation à trois, une «triple amitié», on en trouvera un écho, trente ans après *Jacques*, dans *Monsieur Sylvestre*: un personnage y rêve «un lien de fraternité romanesque entre nous trois» (G. Sand, *Monsieur Sylvestre*, Paris-Genève, Slatkine Reprints, coll. Ressources, 1980 [1864], p. 88). Le modèle en est-il vraiment romanesque? N'emprunte-t-il pas, plutôt, aux *Confessions* de Rousseau?

8. G. Sand, *Le Secrétaire intime* pour les deux premières citations, *Jacques* pour les trois suivantes: *Romans 1830*, *op. cit.*, p. 604, 657, 881, 1012 et 1019. *Indiana* pour deux occurrences avec «projet»: *op. cit.*, p. 203 et 273. *Simon* pour trois occurrences avec «idée», *op. cit.*, p. 126, 180, et 249.

«étrange et romanesque»<sup>9</sup> apparaissent comme des syntagmes redondants. C'est aussi le cas, sans coordination, pour: «un amour bien romanesque, bien idéal», «les projets romanesques, les entreprises périlleuses», «la situation était puissante, romanesque», «au milieu de ces préoccupations romanesques et de ces projets extravagants»<sup>10</sup>. D'autre part, le terme a ses antonymes: «tranquille», «monotone», «raisonnable», «sérieux», «positif», «stoïcien»<sup>11</sup>. Bref, sans surprise, on constate que ces éléments convergent pour établir un sens psychologique de «romanesque» qui autorise à placer l'adjectif dans l'environnement sémantique de «passionné», «sentimental», «idéaliste». Une seule fois, un arrêt métacritique vient commenter la notion; c'est dans *Jacques*, quand le héros évoque ce qui l'a séduit dans la jeune Fernande et l'a décidé à l'épouser:

J'ai horreur de ce tempérament de convention que la société fait aux femmes, et qui est le même pour toutes. Le bon cœur sincère et ingénu de Fernande se révolta contre ce joug, et je l'ai aimée à cause de sa haine pour la pédanterie et la fausseté de son sexe. [...] elle s'était fait un monde d'illusions, tel que se le font les femmes dont l'âme aimante veut résister au bandeau flétrissant du préjugé; elle avait ce caractère adorable, mais funeste, que l'on appelle romanesque, et qui consiste à ne voir les choses ni comme elles sont dans la société, ni comme elles sont dans la nature; elle croyait à un amour éternel, à un repos que rien ne devait troubler.<sup>12</sup>

Bonheur et malheur du mariage avec une femme romanesque... La formule problématique de *Jacques* (qui était déjà celle d'*Indiana*, dont l'héroïne au mariage désastreux est une «romanesque maîtresse» pour son amant<sup>13</sup>) pourrait s'énoncer comme suit: une femme romanesque peut-elle être vertueuse (dans la conception étroite d'une morale qui confond, pour les femmes, vertu et fidélité conjugale)? Grave question, à laquelle l'étude des romans des années 1860 nous fera revenir.

Ajoutons enfin, pour les années 1830 encore, que le terme de «romanesque» n'est pas constamment galvaudé dans l'approximation psychologique: il assume aussi la référence littéraire qu'annonce son origine. Ainsi d'un exemple frappant dans *Leone Leoni*: le beau Leoni parait son entreprise de séduction auprès de Juliette en lui faisant lire: «des

9. G. Sand, *Le Secrétaire intime* pour les deux premières citations, *Jacques* pour les deux suivantes: *Romans 1830, op. cit.*, p. 604, 657, 946 et 935.

10. G. Sand, *Jacques, op. cit.*, p. 880 pour la première citation; *Indiana, op. cit.*, p. 203, 220, 273 pour les trois autres.

11. G. Sand, *Jacques, op. cit.*, p. 847 («c'est le garçon le plus romanesque, avec cette mine tranquille que vous lui voyez»), p. 896 («Oh! qu'elle est insipide et monotone cette vie en apparence si agitée, si diverse et si romanesque») et p. 1012 pour «stoïcien». G. Sand, *Indiana, op. cit.*, p. 108: sir Ralph «était un fort beau garçon [...] et capable, sinon de faire tourner une tête romanesque, du moins de satisfaire la vanité d'une tête positive».

12. G. Sand, *Jacques, op. cit.*, p. 893.

13. G. Sand, *Indiana, op. cit.*, p. 205. Son amant se trouvera amené à «calmer sa tête romanesque» afin de «la ramener à ses devoirs» (*ibid.*, p. 224).

ouvrages qui allaient bouleverser ma tête et mon cœur [...]: *Valérie, Eugène de Rothelin, Mademoiselle de Clermont, Delphine*». Évidemment l'opération réussit, les romans de Mesdames de Krüdener, de Souza, de Genlis et de Staël montrent une pleine efficacité: «je devins romanesque, caractère le plus infortuné qu'une femme puisse avoir»<sup>14</sup>. Les acceptions psychologique et littéraire du terme se rejoignent.

De manière exemplaire, l'intrigue de *Jacques* met en conflit un personnage qui dit avoir «la passion des romans» (Octave) et un autre qui préfère la poésie tragique (Jacques)<sup>15</sup>: l'identité morale des personnages est directement empruntée aux modèles littéraires qu'ils se sont choisis. Lorsqu'il réfère directement à la littérature, l'adjectif «romanesque» apparaît souvent dans le paragraphe d'occurrences du mot «roman» et équivaut exactement au complément de nom «de roman» («phrases de roman», «héros de roman»). Le terme, alors, peut être substantivé: «le romanesque des circonstances»<sup>16</sup>. Le sémantisme est littéraire en ce qu'il renvoie à un modèle littéraire antérieur et réputé désuet: le roman à intrigue mouvementée et à situations stéréotypées. Dans *Jacques*, quand Octave se réjouit, dans une de ses lettres, de ce «romanesque des circonstances» qui a encouragé sa relation avec Fernande, il le décrit comme un ensemble d'accessoires convenus («le clair de lune, les appels du hautbois, les promenades sur la mousse, les robes blanches à travers les arbres, les billets sous la pierre du grand ormeau»<sup>17</sup>); dans le même temps, il se défend de vouloir être un nouveau Lovelace.

### LES ROMANS DES ANNÉES 1830 : AVEC OU CONTRE LE «ROMANESQUE» ?

Pourquoi nommer si souvent le romanesque ? La réponse est clairement suggérée par les exemples, surtout si on élargit l'observation à leurs contextes: le roman sandien de cette première période y trouve un intérêt à la fois narratif et discursif. Parler de «roman» et de «romanesque», cela permet de mobiliser des codes immédiatement

14. G. Sand, *Leone Leoni, Romans 1830, op. cit.*, p. 735. Dans la citation des titres que fait Sand, nous rectifions l'erreur que comporte l'édition «Omnibus» qui écrit «*Eugénie de Rothelin*». Le prénom, dans le titre de Mme de Souza, est bien masculin, comme le porte l'original sandien (voir, par exemple, l'édition donnée par G. Lubin aux Éditions d'Aujourd'hui, «Les Introuvables», 1976, p. 31; ou la réédition dans les *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine-Reprints, 1979-1980, 35 vol., vol. XXXII, p. 210).

15. Octave confie de lui-même: «j'ai la passion des romans» (*Jacques, op. cit.*, p. 972). À propos de Jacques, il dit qu'«il aime le genre héroïque» et serait prêt à prendre modèle sur Régulus (*ibid.*, p. 991-992). La première mention de Jacques dans le roman se fait sous la plume de Fernande disant qu'elle lui trouve «une manière tantôt brutale, tantôt romanesque» (*ibid.*, p. 817): ambivalence qui sert à justifier l'insertion de ce personnage tragique dans un roman où il est égaré autant que peut l'être un transfuge du théâtre cornélien dans un roman romantique.

16. *Ibid.*, p. 921.

17. *Loc. cit.*

décryptables pour les lecteurs: éléments de configuration de la fiction (typologie des personnages, des lieux, des relations) qui ont déjà fait leurs preuves pour dynamiser un récit, engendrer des situations remarquables<sup>18</sup>. Ce gain est donc narratif, mais il a aussi un prolongement discursif. L'auteur, en effet, mène une sorte de double jeu: le romanesque se trouve à la fois dans et hors de son roman. En signalant constamment le romanesque, Sand s'en approprie la vertu comme malgré elle: ce n'est pas sa faute, semble-t-il, si, en eux-mêmes et dans leurs fibres, ses personnages sont parcourus de pulsions romanesques; ce n'est pas sa faute si l'action de tel personnage — d'Octave, par exemple, qui a besoin de faire savoir, par dénégation, qu'il n'est pas un nouveau Lovelace — précipite l'intrigue dans un cours romanesque. Gardant les distances de l'ironie, l'auteur fait entrer le «romanesque» dans son roman mais prétend l'y considérer comme un objet externe, accepté là par tolérance et voué à rester fondamentalement hétérogène. Chacun de ces éléments reste marqué par l'étiquette (la présence textuelle de l'adjectif) qui est comme la marque que laisse un droit de douane acquitté<sup>19</sup>. Chacun d'eux est comme le legs d'un âge antérieur de l'invention des modèles littéraires: par exemple, de l'époque de Richardson et de Fielding, de Prévost et de Marivaux. Le jeu parfois embarrassé de la narration sandienne avec le «romanesque» est à lire comme un effort métacritique: il s'agit de donner assise à sa propre esthétique romanesque en la différenciant de celle de prédécesseurs dont le prestige est pourtant subi.

On identifie ici un symptôme de ce que Françoise van Rossum-Guyon et José-Luis Diaz ont étudié dans des articles dont les conclusions se rejoignent<sup>20</sup>: l'effort de Sand — et de Balzac à la même époque — pour fonder le roman comme un genre sérieux et non plus frivole, la volonté d'imposer, par leurs propres œuvres, de nouveaux modèles en la matière. En nommant à chaque fois le «romanesque», l'auteur le désigne

18. Faut-il, dans *Le Secrétaire intime*, motiver les actions du page Galeotto? On fait appel au grand code du passé littéraire pour constituer ce personnage en valet de comédie. Il parle de «remplir [son] rôle de page tel qu'il est tracé dans toutes les chroniques, drames, ballades et romans!» (G. Sand, *Le Secrétaire intime*, op. cit., p. 642). Inutile d'insister sur la lourde hérédité du nom de «Galeotto» (*Le Lancelot en prose*, *La Divine Comédie*) pour fixer son rôle à l'entremetteur.

19. Le roman sandien fait de même lorsqu'il incorpore tels autres éléments repris à d'autres modèles et dont la provenance est dûment signalée («poème», «poétique», «drame», «dramatique», «chevaleresque»). Une étude pourrait être faite sur l'emploi de chacun de ces termes chez Sand, dans le même esprit que celle que nous menons sur «romanesque». Notons par exemple que l'abondance des termes «poème», «poésie» et «poétique» dans *Jeanne* (1844) signale l'effort de Sand pour essayer, avec ce roman, quelque chose de nouveau dans son œuvre et qui, empruntant au modèle de la pastorale, va l'amener aux romans qui sont communément dits «champêtres».

20. Ces articles sont recueillis dans *George Sand et l'écriture du roman, actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand réunis par J. Goldin*, Montréal, Université de Montréal, coll. Paragraphe, 1996: F. van Rossum-Guyon, «Sand, Balzac et le roman», p. 7-20 et J.-L. Diaz, «Balzac, Sand: devenir romancier», p. 23-37.

comme le résidu frivole qui, dans un roman sérieux (dans *Jacques*, par exemple), demeure d'une époque antérieure<sup>21</sup>. Vis-à-vis de ce modèle ancien, l'attitude du «nouveau roman» sandien est cependant bien ambiguë: il est moqué, mais employé; mis à distance parodique, mais non pas expulsé. Que sont ces romans nouvelle manière, «sérieux», qui ingèrent certains ingrédients du vieux «romanesque» mais sans vraiment les assimiler, sans non plus les recracher? À quoi ces éléments, dans ces romans, s'opposent-ils? De quoi sont-ils le faire-valoir, l'altérité?

La réponse s'entend en creux, à travers ce discours ambigu sur le «romanesque»: ces romans sont romantiques. Le romantisme est le point de vue d'où ils parlent, c'est leur situation d'énonciation. Textuellement, le terme «romantique» affleure rarement (quatre fois dans *Jacques*, une fois dans *Indiana*, absent dans *Le Secrétaire intime* et dans *Simon*) et presque toujours limité à son acception première et déjà bien archaïque dans les années 1830: réservé pour qualifier des sites ou des paysages tourmentés («ce romantique hameau», un paysage «sauvage et romantique», «la plus romantique vallée du monde», «une contrée romantique»<sup>22</sup>). Si, en dehors de ces quelques emplois, le terme est tu, c'est que le modèle d'expression littéraire qu'il désigne se cherche encore, en particulier pour le roman<sup>23</sup>. L'itération (presque ressassante dans *Jacques*) du terme «romanesque» dit bien une difficulté: ne pas s'exposer au reproche de faire du neuf avec de l'ancien et même d'être une faiseuse de romans à l'ancienne. Or le danger est réel, qui doit être conjuré: poétiquement, il y a en effet une collusion possible, très tentante même, entre le «romanesque» de certaines situations d'intrigue et le «romantisme» de leur cadre d'accomplissement. Écoutons comment Octave, le passionné de romans dans *Jacques*, le dit pour son propre compte: «ces aventures m'amuse et m'occupent; j'ai vingt-quatre ans, cela m'est bien permis. Le beau temps, le clair de lune, cette vallée sauvage et

21. Étudiant le métadiscours dans le roman balzacien, F. van Rossum-Guyon a remarqué de manière parallèle: «la référence au code «romanesque» est en effet très fréquente lorsqu'il s'agit de caractériser une action ou un des personnages qui, contrairement à celle ou à ceux de Balzac, sont effectivement romanesques» (F. van Rossum-Guyon, *Balzac: la littérature réflexive. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Université de Montréal, coll. Paragraphes, 2002, p. 7).

22. G. Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 861, 869, 913 et 1008. L'exception se trouve dans *Indiana*, insérée avec mise à distance ironique: «un dandy romantique» (*Indiana*, *op. cit.*, p. 81).

23. Signalons la page où, dans *Le Secrétaire intime* (*op. cit.*, p. 616-619), le héros raconte sa vie à ceux qui le pressent de le faire. Il commence par se faire prier en disant qu'un tel récit n'aurait rien pour plaire («il vaudrait mieux m'ordonner de vous lire un conte des *Mille et une nuits* ou un des romanesques épisodes de Cervantès; ce serait plus amusant») et finit par s'exécuter en produisant un récit de jeunesse archétypal par sa conformité aux codes romantiques (ceux qu'accompliront, quelques années plus tard, les premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand): «obscurcs souffrances» dans un château esseulé en Normandie, en la triste compagnie de «parents nobles, mais ruinés par la révolution du siècle dernier» et qui ne communiquent pas: «je me retirai en moi-même; je devins mélancolique». Des deux esthétiques narratives opposées (romanesque / romantique), l'une est déniée (ouvertement), l'autre assumée (implicitement); seule la première est nommément désignée.

pittoresque, ces grand bois plein d'ombre et de mystère; ce château à mine vénérable [...]: tout cela ressemble à un rêve, et je voudrais ne pas m'éveiller»<sup>24</sup>. Bien difficile de dire si ce «rêve» est, en termes sandiens des années 1830, romanesque ou romantique... Octave a des lectures, mais pour ses aventures, il a trouvé un lieu que les romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle n'eussent pas su leur donner.

### «ROMANESQUE» ET «ROMANTIQUE» DANS LES ROMANS DES ANNÉES 1860

Interroger la récurrence des termes «romanesque» et «romantique» dans les romans de George Sand se révèle donc un moyen efficace pour mettre au jour certaines fondations de l'énonciation romanesque de l'auteur. Prêter attention à la permanence et aux variations sémantiques de ces emplois lexicaux, c'est se mettre à l'écoute d'un discours méta-critique qui accompagne, en basse continue, la création sandienne de fictions. Où en est ce discours dans les années 1860? Dans le cadre d'une dramaturgie interne à la création sandienne, on dira que ce moment est celui d'un «trente ans après». Approcher ce moment en conservant la même clé lexicale employée pour les romans des années 1830, ce sera donc interroger les principes énonciatifs du roman sandien sous deux aspects: dans la synchronie d'une période littéraire (les années 1860 du roman sandien) et dans la continuité d'un parcours de création (années 1830 / années 1860).

Dans les deux romans qui, en 1864 et 1865, prolongent le même récit (*Monsieur Sylvestre* et *Le Dernier amour*), Sand a l'audace de poser au premier plan la figure d'un de ses propres lecteurs. Monsieur Sylvestre a été, dans ses jeunes années, un lecteur de *Jacques* (thématisation du motif des «trente ans après») et, profondément, il a été modelé moralement par un long compagnonnage avec les romans de «Madame Sand»<sup>25</sup>. Il est constitué, de ce fait, comme un contemporain exemplaire de l'auteur et apparaît comme son porte-parole potentiel (geste courageux

24. *Ibid.*, p. 917.

25. S'expliquant sur sa réaction quand il se découvre victime d'un adultère, le narrateur du *Dernier amour* confie: «J'avais dépassé mon demi-siècle. Le temps n'était plus où je me plaisais à la lecture d'un roman intitulé *Jacques*, qui a fait quelque bruit et qui m'a ému dans ma jeunesse. C'était une œuvre de pur sentiment que l'auteur a refaite plusieurs fois sous d'autres titres, et avec des réflexions, on pourrait dire des acquisitions nouvelles qui ont dérouter les critiques inattentifs. J'avais assez bien compris l'ensemble de son œuvre et suivi la marche de ses idées. Donc, l'opinion de madame Sand, ou, pour mieux dire, ses aperçus et ses recherches n'étaient pas sans importance pour moi. Mes instincts se rapportaient assez aux siens» (G. Sand, *Le Dernier amour*, *op. cit.*, p. 257). Un peu plus loin, Monsieur Sylvestre confirme être resté un lecteur fidèle à Sand, puisqu'il cite *Valvèdre*, roman paru quatre ans plus tôt... («Un autre personnage de l'auteur de *Jacques* eût pu venir, plus tard ou plus tôt, m'influencer quelque peu. *Valvèdre* ne recommence pas *Jacques*. [...] Ma situation n'était point la même, tant s'en faut», *ibid.*, p. 259).

de la part de cet auteur, puisque l'intrigue du *Dernier amour*, roman dont Monsieur Sylvestre est le narrateur, laisse percer une certaine ambiguïté morale chez ce personnage). Inévitablement, la tentation est grande d'attribuer à Sand la déclaration un peu solennelle de son personnage, celle dont est partie notre réflexion et que nous réputions obscure: «j'avais été romantique comme tout le monde; j'étais, je suis resté romanesque». Est-ce Sand qui nous parle d'elle-même? Moralement? Littérairement? Que veut-elle dire?

Pour répondre à ces questions, *Monsieur Sylvestre*, roman épistolaire qui présente quinze occurrences de «romanesque» et deux de «romantique» paraît un bon observatoire. La compétence de l'adjectif «romantique» n'y est plus limitée à la seule description de paysage, le terme étant employé les deux fois pour référer directement au mouvement littéraire de la première moitié du siècle: c'est Pierre Sorède qui révèle à son confident Philippe qu'Aldine Aubry se prénomme en vérité «*Esmeralda* [...], nom romantique»; c'est le même qui estime que «la littérature romantique nous a gâté les femmes»<sup>26</sup>. Pour «romanesque», on constate la reconduction de l'acception qui, dès les romans des années 1830, se fondait sur une perméabilité des modèles psychologique et littéraire: le sémantisme du terme continue à se situer dans les parages de «sentimental», «passionné», «enivrant», «étrange», «imprévu»... Comme précédemment, l'adjectif s'applique aussi bien à un individu qu'à une situation<sup>27</sup>; mais le discours implicite qu'il porte a évolué. Être «romanesque», dans les romans des années 1860, est plus ouvertement valorisé. Les «tendances romanesques» de tel ou tel personnage font presque sa dignité, elles invitent au respect moral pour lui plutôt qu'elles ne mettent en doute la stabilité de ses principes. C'est qu'en effet, la signification du terme a dû se préciser en vis-à-vis d'un nouvel antonyme: non plus raisonnable ou sage, mais «positif» ou, pour mieux dire, positiviste. Une phrase d'un personnage de *Monsieur Sylvestre* peut être isolée pour sa valeur emblématique, tant l'auteur semble formuler une sentence qui la concerne: «pour être romancier, il faut être romanesque»<sup>28</sup>. Et la suite du texte de préciser: il ne faut pas s'enfermer dans «le sens positif de toutes choses», mais au contraire y échapper, «chercher le côté idéal de la vie». Plus aucune mise à distance ironique: «être romanesque» est valorisé et devient même une marque d'élection! Sollicitons encore un peu la notion: de manière détournée, «romanesque» semble désormais dire... «romantique».

26. G. Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 56 et 89.

27. *Ibid.*: «il faut être romanesque» (p. 17), «la situation romanesque» (p. 196), «les tendances romanesques» (p. 291), «une rencontre romanesque» (p. 297), «une surprise romanesque» (p. 300), «cette préoccupation romanesque» (p. 321).

28. G. Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 17.

Cette hypothèse se confirme si l'on s'arrête un instant au cas de quelques romans parus dans l'entre-deux (entre les années 1830 et les années 1860) pour y opérer notre sondage lexical. Le glissement sémantique, entériné au moment du *Dernier amour*, est en cours, en effet, dans *Horace* (1841), dans *Jeanne* (1844) ou dans *La Daniella* (1857). Dès *Horace*, roman dont l'action se passe dix ans avant sa publication, au plus fort de « l'époque romantique »<sup>29</sup>, l'adjectif « romantique » abandonne sa spécialisation paysagiste pour référer le plus souvent au mouvement littéraire des années 1830 (comme événement et comme atmosphère morale)<sup>30</sup>. Le romantisme ne peut se dire, semble-t-il, que sur le mode rétrospectif : quand il devient passible d'un regard ironique ou nostalgique. Ce moment est donc advenu, déjà, en 1841, puisque dans *Horace*, Sand commence à faire jouer entre eux — à faire tourner l'un autour de l'autre — les deux termes de « romantique » et de « romanesque ». Écoutons cet énoncé exemplaire, qui sort de la bouche de la vieille comtesse de Chailly commentant la rencontre entre sa belle-fille la vicomtesse et Horace : « il est fort bien de sa personne et il me paraît fort romantique. Heureusement Léonie n'est pas romanesque »<sup>31</sup>. Parole sibylline ! C'est déjà ce langage codé que le lecteur sandien va devoir être de plus en plus habile à démêler ! On apprendra plus tard ce qu'est cette Léonie, à défaut d'être romanesque : « Léonie était romantique (au point de déclarer que lord Byron, qu'elle n'avait jamais vu, était le seul homme qu'elle eût aimé) »<sup>32</sup>. L'emploi du terme, ici, confond le psychologique et le littéraire ; la valeur du romantisme est cotée par le snobisme plutôt qu'inscrite dans l'idéal. En fait, quoique distingués, les deux termes ont entamé déjà, dans ce roman de 1841, le rapprochement remarquable qui les rendra presque synonymes.

29. G. Sand, *Horace in Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1992, p. 527.

30. Dans *Horace*, où il y a six occurrences de « romantique » contre cinq de « romanesque » (compte non tenu des emplois de « romantisme »), relevons par exemple : « ses auteurs romantiques » (*ibid.*, p. 386), « les chroniques romantiques d'Alexandre Dumas » (*ibid.*, p. 425), « la fureur romantique qu'elle trouvait dans les livres » (*ibid.*, p. 510). Dans *Jeanne*, roman avec quatorze « romanesque » et dont l'action se situe sous la Restauration, les quatre emplois de « romantique » sont les suivants : « un site romantique » (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1978, p. 61) ; « la romantique Marie », personnage du roman dont l'imaginaire inflammable (elle est romanesque) est doublé d'une grande valeur morale (elle est idéaliste) (*ibid.*, p. 143) ; « le christianisme romantique de l'époque » (*ibid.*, p. 80) ; Guillaume de Boussac, plein de « bons principes de morale » et de « nobles instincts », se faisait « de sa destinée une sorte d'idéal romantique propre à le maintenir dans le respect, même peut-être un peu exagéré, de soi-même » (*ibid.*, p. 46). En 1857, dans *La Daniella* (roman avec cinq « romanesque »), l'une des trois occurrences de « romantique » persiste à s'occuper du paysage (Meylan, Éditions de l'Aurore, 1992, 2 vol., vol. I, p. 180) ; les deux autres qualifient une mode littéraire (le goût des ruines) et un personnage (*ibid.*, vol. I, p. 66 et 95).

31. G. Sand, *Horace*, *op. cit.*, p. 387.

32. *Ibid.*, p. 487.

## ENJEU THÉORIQUE ET INVENTION FICTIONNELLE: LES CONFLITS DU «ROMANESQUE»

Le discours sur le romanesque, dans les romans tardifs, peut s'entendre comme une défense et illustration du romantisme. Défense et illustration qui viennent dans un âge où, la roue de l'histoire littéraire ayant tourné, le romantisme se trouve relégué déjà au rang de modèle usé, comme pouvait l'être trente ans plus tôt le modèle romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le roman sandien des années 1860, ce discours de sauvegarde du romantisme est thématé à travers la mise en scène de conflits.

Au plan narratif, il y a conflit entre deux groupes de personnages répartis selon le modèle d'une distribution binaire très efficace: il y a d'un côté ceux qui sont «romanesques»; de l'autre, ceux qui ne le sont pas (et qui sont donc «positifs») <sup>33</sup>. Cette ligne de partage se précise dans des affrontements exemplaires: le conflit des sexes et le conflit des générations. Le premier faisait la matière privilégiée du roman sandien des origines. Rappelons que l'héroïne de *Leone Leoni* (1834) devenait «romanesque» après la lecture de romans «écrits par des femmes sur des histoires de femmes» <sup>34</sup>. La clé du problème était donnée dans *Jacques*, par le propos misogyne de tel personnage secondaire qui faisait jouer spontanément la polysémie du mot «genre»: «je te répète les paroles dont ma femme, qui n'est pas mal romanesque non plus dans son genre, s'est servie en me racontant le fait» <sup>35</sup>. Par ces propos rapportés, Monsieur Borel informait Jacques de l'adultère de Fernande: *Jacques* était vraiment le roman des hommes mal mariés, des époux de femmes romanesques... La femme romanesque faisait donc l'amante idéale (Indiana, Juliette dans *Leone Leoni*) mais la mauvaise épouse (Indiana encore, Fernande dans *Jacques*). Dans les années 1860, le second conflit, celui des générations, prend le pas sur celui des sexes: l'altérité majeure que se connaît Sand, désormais, est plutôt celle des jeunes gens que celle des hommes. Dans les romans dont l'action se passe à l'époque contemporaine de leur publication, Sand se plaît à renverser les conventions qui s'attachent à la caractérisation des âges de la vie: avoir vingt-ans dans les années 1850 et 1860 (après 1848...), c'est souvent avoir l'esprit positif, montrer des instincts matérialistes et ne pas croire à

33. *Antonia*, roman de 1863 dont l'action se passe dans les années 1780, distribue, conformément à un modèle théâtral (celui de Musset qui, dans *On ne badine pas avec l'amour*, met aux prises les héros avec des «grotesques»), les personnages en «romanesques» et en «positifs». Mais le roman ne les oppose pas de manière systématique. Il y a des «bons» et des «méchants» dans les deux camps: Marcel Thierry est un «bon positif», Antoine Thierry apparaît à certains moments comme un «méchant romanesque» (cette dernière espèce, dans le champ du roman sandien, est aussi rare et remarquable que les plantes cultivées par ce passionné d'horticulture!)

34. G. Sand, *Leone Leoni*, op. cit., p. 735.

35. G. Sand, *Jacques*, op. cit., p. 974.

l'amour-passion<sup>36</sup>. Le culte du sentiment et la quête de l'idéal ont trouvé refuge, heureusement, chez les parents ou les grands-parents. Cette inversion des rôles prescrits aux générations semble vraiment un thème cher à la maturité de l'auteur: dans *Monsieur Sylvestre*, le personnage éponyme et Pierre Sorède s'amuse à s'appeler « mon père » et « mon fils » dans le sens qui n'est pas conforme à leur âge respectif<sup>37</sup>; dans *Valvèdre*, le narrateur (âgé d'une quarantaine d'années) oppose les pères d'autrefois, qui se plaignaient de la « maladie du romantisme » frappant la jeunesse, à ceux d'aujourd'hui, qui en viennent à en regretter l'absence pour leurs enfants<sup>38</sup>; dans *Mademoiselle Merquem*, Madame du Blossay est effrayée de la manière purement pragmatique dont sa fille Erneste, qui veut être sûre de sa domination dans le couple qu'elle formera, envisage le choix d'un mari (« les événements, qui sont essentiellement positifs, la plupart du temps, donnèrent raison au positivisme de la fille du siècle; c'est ainsi que Mme du Blossay, dans ses jours d'effroi et de tristesse, appelait sa fille »<sup>39</sup>).

La question du mariage est centrale en ce qu'elle se trouve au croisement exact de celle de l'opposition des sexes et des générations: le mariage est l'événement ou l'état qui révèle à chacun qui est romanesque et qui ne l'est pas. Dans cette économie des valeurs, la notion de romanesque est essentielle pour penser la situation de la jeune fille puis de la femme vis-à-vis du mariage: doit-elle être romanesque avant la célébration? Peut-elle le demeurer ensuite, dans la durée du quotidien et du positif? On a vu que tel était déjà l'enjeu problématique de *Jacques*:

36. Le héros du roman de 1857, *La Daniella*, définit d'emblée son identité par ce statut problématique: avoir vingt-ans après 1848 (*La Daniella, op. cit.*, vol. I, p. 31). Dans cette période où les jeunes ont du mal à être « jeunes », les romans ont du mal à être des « romans » (« les romans présents, qui disent l'ambition matérielle », *ibid.*, vol. II, p. 176).

37. Pierre Sorède raconte: « L'autre jour, il [M. Sylvestre] a décidé qu'étant le moins mûr de nous deux, il m'appellerait *son papa*, et que c'était à moi de l'appeler *mon petit* » (*Monsieur Sylvestre, op. cit.*, p. 87). Ailleurs: « J'étais tout de même inquiet de *mon fils* de soixante-treize ans » (*ibid.*, p. 95).

38. Évoquant sa jeunesse, ce narrateur écrit: « j'étais un peu atteint par ce que l'on a nommé la *maladie du siècle*, l'ennui, le doute, l'orgueil. [...] Peut-être valait-elle mieux [cette maladie] que la réaction qui l'a suivie, que cette soif d'argent, de plaisirs sans idéal et d'ambitions sans frein, qui ne me paraît hors contexte, être tenu pour la formule paradigmatique de cette nouvelle jeunesse: « je veux me marier, et surtout me marier sans amour, uniquement pour avoir une position sociale et m'étourdir dans le monde » (G. Sand, *La Daniella, op. cit.*, vol. II, p. 78). Mais en l'occurrence, la situation d'énonciation est très particulière: celle qui parle ainsi est Médora, « romantique beauté » au dire du héros (*ibid.*, vol. I, p. 95), et elle le fait par défi provocateur à l'adresse de celui qu'elle aime et qui ne le lui rend pas.

39. G. Sand, *Mademoiselle Merquem*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 1996 [1868], p. 307. Un autre passage fait entendre directement cet effroi maternel en lui donnant la parole: « Mais c'est affreux ce que tu me dis là! tu m'ôtes mes dernières illusions! Nous tournons au mariage américain; bientôt on jouera l'amour conjugal à pile ou face! Je ne pourrai pas donner mon cœur de cinquante ans à ma fille, qui en a dix-sept! Elle le trouvera trop jeune et trop vivant pour elle! » (*ibid.*, p. 139-140). Une des protagonistes du roman de 1857 (*La Daniella*) énonce ce qui pourrait, hors contexte, être tenu pour la formule paradigmatique de cette nouvelle jeunesse: « je veux me marier, et surtout me marier sans amour, uniquement pour avoir une position sociale et m'étourdir dans le monde » (G. Sand, *La Daniella, op. cit.*, vol. II, p. 78). Mais en l'occurrence, la situation d'énonciation est très particulière: celle qui parle ainsi est Médora, « romantique beauté » au dire du héros (*ibid.*, vol. I, p. 95), et elle le fait par défi provocateur à l'adresse de celui qu'elle aime et qui ne le lui rend pas.

Fernande, épousée parce que «romanesque», se révélait inapte au mariage pour cette même raison (la démonstration était menée contre le mariage plutôt que contre l'héroïne). Dans les années 1860, Sand revisite la question: particulièrement dans *Valvèdre* et dans *Le Dernier amour* (dont nous avons vu que le narrateur, lecteur sandien, rouvrait *Jacques* et *Valvèdre* comme autant de dossiers<sup>40</sup>). Elle le fait après qu'un autre auteur — un homme: Flaubert, le dédicataire du *Dernier amour* —, a apporté sa réponse dans *Madame Bovary* et redonné au débat son actualité littéraire. Dans le roman sandien d'alors, le «romanesque» devient presque une catégorie aliénante imposée aux femmes pour penser leur identité: on le voit par exemple quand l'héroïne du *Marquis de Villemer* (1860), en butte à un interrogatoire masculin qui la somme de dire qui elle est, ne peut qu'esquiver: «—Alors vous êtes donc très raisonnable? / — Je m'en pique. / — Positive peut-être? / — Non. / — Romanesque alors? / — Non plus. / — Quoi donc? / — Rien»<sup>41</sup>. On peut entendre en écho à cet échange une scène du roman que les frères Goncourt publient en 1864, *Renée Mauperin*: lorsque l'héroïne s'interroge sur les attentes qu'elle met dans l'existence, elle est amenée à affronter l'adjectif «romanesque» comme une catégorie inévitable du discours masculin pour penser l'identité féminine. La jeune Renée entre en rébellion contre le terme appliqué à ses semblables par le discours commun (discours des hommes sans doute, mais auquel George Sand, par la bouche de ses personnages masculins, n'aura pas peu contribué). Écoutons la:

À un mois de là, dans le petit atelier, Renée disait à Denoisiel: «Est-ce que vraiment je suis romanesque, moi, trouvez-vous?  
 — Romanesque, romanesque... D'abord qu'est-ce que vous entendez par romanesque?  
 — Oh! vous savez bien ce que je veux dire... c'est avoir des idées... pas comme tout le monde... c'est penser un tas de choses qui ne peuvent pas arriver. Tenez! une jeune personne est romanesque, quand ça lui coûte de se marier comme on se marie, avec un monsieur comme les autres, un homme qui n'a rien d'extraordinaire, qui entre simplement par la porte, qui vous est présenté par papa et maman, et qui ne vous a pas seulement sauvé la vie, à première vue, en arrêtant votre cheval emporté ou en vous retirant du fond de l'eau... Vous ne me croyez pas de cette pâte-là, j'espère?»<sup>42</sup>

C'est comme si les frères Goncourt, lassés de rencontrer trop souvent le mot sous la plume de leur consœur, lançaient contre elle un brusque

40. Voir plus haut la note 24.

41. G. Sand, *Le Marquis de Villemer*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988 [1860], p. 55-56.

42. E. et J. de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1990 [1864], p. 178. Renée Mauperin poursuit d'une manière qui précise encore: «c'est peut-être parce que je n'ai pas d'imagination, mais ça m'a toujours paru si drôle d'avoir un idéal, de rêver un monsieur! C'est comme les héros de roman: jamais ils ne m'ont toquée. Je les trouve trop bien élevés, trop beaux, trop pourris de talents d'agrément... Ils sont écœurants, à la fin...». Auparavant, le personnage s'était exprimé sur l'amour avec défiance: n'en trouvant trace que dans les romans, elle le suspectait de n'être qu'«une imagination d'auteur» (*ibid.*, p. 118).

assaut critique avec mise à plat de la notion: on peut admirer leur effort de définition, là où Sand reste le plus souvent dans l'implicite.

## LE «ROMANESQUE», DÉFENSE ET ILLUSTRATION DU ROMANTISME

Que le point de friction entre la George Sand de la maturité et les «Jeunes-Turcs» de la nouvelle génération littéraire se fixe sur l'usage du mot «romanesque» est révélateur: dans les années 1860, la longévité créatrice de Sand la rend contemporaine de fait de ceux qui ne sont pas ses contemporains d'esprit, de ceux dont l'exercice romanesque a puissamment contribué à rendre caduque l'esthétique romantique. Ils se nomment Flaubert et Champfleury (deux correspondants privilégiés de Sand), Duranty et les Goncourt<sup>43</sup>, ils ont vingt ou trente ans de moins qu'elle. Sand perçoit avec lucidité ce renouvellement du contexte littéraire, comme le montrent les hésitations de son écriture: faut-il s'accorder à ce nouveau contexte ou bien lui résister? Quand on est «romantique», peut-on être contre la jeunesse? Mais pour être avec cette jeunesse d'après 1848, faut-il renier le romantisme? Cet embarras moral et esthétique est aigu, c'est lui que formule, dans les romans de cette période, la mise en intrigue insistante de conflits de générations à fronts renversés (jeunes matérialistes / vieillards «romanesques»). Ces conflits sont lisibles comme un affrontement entre la permanence de l'auteur et le nouveau cours de l'esprit du temps.

Sand éprouve directement, dans son expérience particulière d'invention littéraire, le tournant qui polarise son siècle dans un antagonisme idéologique (idéalisme / positivisme) et esthétique (romantisme / réalisme)<sup>44</sup>. Elle est aux prises avec un débat intérieur sur les nécessités d'un *aggiornamento* de son écriture: la spontanéité de sa plume (lyrique) est contestée par une nouvelle exigence (analytique)<sup>45</sup>. C'est pourquoi elle est amenée à instaurer un dialogue critique avec la période de sa

43. Les désaccords esthétiques n'empêchent pas la proximité des constats moraux. Les auteurs de *Renée Mauperin* peuvent ainsi reprendre à leur compte, mais d'un autre point de vue, l'antienne sandienne de la maturité. À propos d'un de leurs personnages, frère de l'héroïne du roman, ils écrivent: «Henri Mauperin avait, comme beaucoup de jeunes gens du temps présent, non l'âge de sa vie, mais l'âge de son temps. La froideur de la jeunesse, ce grand signe de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, marquait toute sa personne, il paraissait sérieux et on le sentait glacé» (*ibid.*, p. 103).

44. C'est par souci de clarté dans l'exposition qu'on distingue ici entre les aspects idéologiques et esthétiques de cet antagonisme. Le clivage est *un*, bien entendu, comme l'a montré l'essai de Naomi Schor, *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press, coll. Gender and Culture, 1993.

45. *Mademoiselle Merquem* en est un bon exemple. Le roman ressuscite un certain nombre de motifs chers à l'imaginaire romantique, mais montre une distance critique vis-à-vis d'eux, les désignant comme tels au moment même de leur emploi: le personnage du marquis de Rio-Negro, par exemple, est dénoncé comme un archétype littéraire («c'est une espèce de corsaire à la Byron, un Lara, un de ces détestables héros de roman qui font rêver les jeunes filles» (*Mademoiselle Merquem*, *op. cit.*, p. 186)). L'auteur persiste à faire jouer les vieilles conventions; mais le jeu semble contraint de se faire ironique.

jeunesse littéraire. Comme toujours depuis ses premiers romans (et même, mythiquement, depuis Corambé), sa réflexion se formule à travers la fiction: Sand expose sur la scène narrative la confrontation entre ses années 1830 et ses années 1860. Les héros-narrateurs de *Valvèdre* et du *Dernier amour* exemplifient ce geste du retour critique: le second, M. Sylvestre, allant même jusqu'à exprimer des réserves vis-à-vis d'un de ses lointains prédécesseurs en héroïsme sandien, Jacques. La fiction, à travers ces personnages, pense et argumente avec sincérité: de la part de l'auteur, ce retour sur ses années 1830, sur ce qu'elle en a fait esthétiquement quand ces années étaient sa situation d'énonciation, c'est un retour sur le lyrisme, c'est un retour sur soi. Le regard rétrospectif est indulgent, nostalgique même. Il dégage une unité profonde dans le temps plutôt qu'une rupture: Valvèdre le dit assez ouvertement; M. Sylvestre de façon plus détournée, en faisant mine de délaisser le romantisme («j'avais été») <sup>46</sup>... pour mieux s'accrocher au «romanesque» («j'étais, je suis»), c'est-à-dire à l'idéalisme, nom que prend le romantisme quand il n'est plus attaché à une période historique <sup>47</sup>. C'est peut-être la première fois qu'un personnage sandien — masculin qui plus est, mais il est vrai que cela dégage son discours de toute ambiguïté — se vante d'être «romanesque», plutôt qu'il n'en subit la qualification: mais c'est que le terme porte désormais les valeurs positives du romantisme.

Sand sait que pour illustrer le meilleur de ce qu'elle est (comme créatrice de valeurs et de formes), il lui faut retrouver et défendre ce qu'elle fut: sauver le noyau irréductible du romantisme, le faire briller encore. Il est temps, dans cette dernière période où les influences sont contraires, de neutraliser le clivage entre «romanesque» et «romantique»: le meilleur de ce qui peut être sauvé du romantisme le sera sous le pavillon du «romanesque». Cette dernière notion a le mérite d'exister librement dans le temps. Elle ne lie pas son destin à telle époque particulière, elle peut donc durer: elle aide George Sand dans sa traversée littéraire des années 1860 — mélancolie des «trente ans après» — en lui servant d'argument pour actualiser le romantisme, pour le défendre et l'illustrer. Sans doute est-il désormais question de «*dernier amour*»: mais la littérature sandienne peut ainsi continuer à parler d'amour.

46. On conviendra certes, en se reportant au contexte de la citation dans *Le Dernier amour*, que s'y exprime une réelle autocritique à l'encontre d'un aspect du modèle romantique: celui de l'héroïsme solitaire, de la mélancolie complaisante, du «byronisme». Le texte fait la liste des «types des meurtris, des désespérés ou des fatigués de la vie» (René, Lara, Werther, Obermann, Childe Harold, Rolla) pour les répudier (*op. cit.*, p. 257). Mais sentiment et sensibilité restent, dans le présent de l'énonciation du *Dernier amour*, les valeurs supérieures.

47. Dans *Monsieur Sylvestre*, le personnage éponyme tient un long discours qui invite à dépasser la polarité factice des valeurs: «Ah! vous croyez que, parce que je suis spiritualiste je nie et méprise la matière? [...] La vie est bonne [...] C'est une fête à laquelle un hôte inconnu, mais libéral, nous convie. Elle se compose d'idéal et de réalité, de choses qu'on voit, qu'on touche, qu'on mange, qu'on respire et qu'on possède, et aussi de choses que l'on pressent, que l'on devine, que l'on espère et que l'on attend» (*Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 74-75).

Parce qu'elle s'étend sur une quarantaine d'années et que jamais ne tarit son abondance, la longévité créatrice de Sand prend l'aspect d'une geste héroïque. Les emplois récurrents des termes «romanesque» et «romantique» sont lisibles comme les indices d'un effort métacritique jamais en repos, toujours latent sous l'énoncé de la fiction: signes du défi que se donne une invention constamment soucieuse de légitimer ses choix formels et thématiques pour fonder une esthétique propre au roman. L'évolution de ces emplois — celui de «romanesque» surtout — constitue ce discours de l'exigence littéraire en véritable aventure: l'aventure créatrice d'un auteur, mais aussi d'une époque; l'aventure d'invention d'un genre.

La redistribution sémantique, au fil des années, est remarquable: «romanesque» a commencé par désigner l'altérité du roman sandien et il finit par en dire l'identité; c'en serait l'essence, quand «romantique» n'en aurait été que la circonstance initiale. Ce qui demeure, sous l'instabilité de ce lexique, c'est la conception de l'acte littéraire comme effort continu vers un idéal, éthique et esthétique. Dans l'après 1848, quand la cote du romantisme est trop attaquée (par un discours sans pitié sur la vacuité de ses promesses morales et politiques et sur l'inanité de ses formes), George Sand cherche et trouve peu à peu le moyen de le défendre: à travers la promotion du «romanesque» qu'elle réinvente comme valeur pour capter le meilleur du romantisme.

C'est hors roman, dans l'autobiographie, qu'il faut chercher, en 1855, le moment charnière dans ce réaménagement du discours sandien. Le huitième chapitre de la troisième partie d'*Histoire de ma vie*, celui de l'avènement de Corambé, redéfinit à la hausse le «penchant romanesque» comme «un appétit du beau idéal»<sup>48</sup>: il est alors confondu avec le principe même du romantisme. Celui-ci apparaît comme la réalisation historique particulière, parfois maladroite<sup>49</sup>, de ce dont le «penchant romanesque» est la valeur durable.

Un personnage sandien a beau dire (par exemple M. Sylvestre, le contemporain de son auteur), peut-il cesser d'être «romantique»? Sand elle-même peut-elle cesser de l'être? Celle qui entra dans la carrière littéraire comme «romancière romantique» trouve sans doute le débat sur

48. G. Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971, 2 vol., vol. I, p. 810. Il ne faut pas se laisser abuser, à cette occasion, par le paradoxe que met en avant l'auteur: «j'ai dit que les esprits les plus romanesques étaient les plus positifs» (idée déjà émise à la fin du sixième chapitre de la troisième partie, vol. I, p. 775). Le souci de l'auteur est ici polémique: il s'agit d'arracher aux seuls «esprits positifs» (au sens dont on a vu l'emploi dans les romans de la maturité) le privilège d'être des «esprits logiciens», rigoureux dans leur ambition par rapport au monde. Dans la quête de l'idéal, affirme Sand, les «esprits romanesques» sont eux aussi «positifs» parce qu'ils ont «leur logique [...] rigoureuse, absolue».

49. «L'art est [...] un effort plus ou moins heureux»: le romantisme a eu parfois la naïveté de croire pouvoir tout exprimer en s'en remettant, selon les cas, à «une grêle d'épithètes», à «un déluge de notes», à «un incendie de couleurs» (*ibid.*, vol. I, p. 807).

les étiquettes bien fastidieux. Mais elle sait qu'il faut en passer par là car c'est toute son identité littéraire qui est en jeu, vis-à-vis d'elle-même comme de la postérité: est-elle avant tout un auteur romantique ou un auteur de romans? Pour répondre, Sand prend le risque d'un geste exceptionnel, rendu possible par la rare durée de sa carrière littéraire: mettre en regard des écrits sortis de sa plume à trente ans d'écart, faire dialoguer ses années 1860 avec ses années 1830. Alors que, jeune romancière, elle avait créé son esthétique romanesque en vis-à-vis du legs de modèles antérieurs, elle en vient, dans la maturité, à percevoir sa propre pratique passée comme le legs et la tradition par rapport auxquels elle doit désormais créer. Elle découvre comme une expérience personnelle l'historicité de la littérature. Aux yeux des autres et aux siens propres, elle est désormais un auteur de référence dans l'histoire littéraire: mais elle veut être aussi, dans le même temps, un auteur contemporain. Pour tenir à la fois les deux rôles, elle trouve cette solution: faire, de la difficile adéquation de son art poétique avec l'évolution des temps, sa matière romanesque présente. Et établir, en profondeur, la continuité de sa création: engager un combat contre le temps, pour l'idéal d'une valeur littéraire détachée de toute inscription temporelle.