

Histoire de ma vie, de George Sand : histoire d'une romancière ou autobiographie de tout le monde ? / Christine Planté. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 7 (2001), pp. 293-311.

I. Romancières françaises — France. II. Sand, George, 1804-1876 — Critique et interprétation. III. Autobiographie.

PER L1037 / FL92602P

HISTOIRE DE MA VIE, DE GEORGE SAND: HISTOIRE D'UNE ROMANCIÈRE OU AUTOBIOGRAPHIE DE TOUT LE MONDE?

Christine PLANTÉ
LIRE CNRS - Lyon 2

*Est-ce que nous ne sommes pas tous des exceptions
par rapport aux autres dans le détail infini de nos
organisations?*

*Je raconte ici une histoire intime. L'humanité a son
histoire intime en chaque homme.¹*

Quand George Sand entreprend d'écrire *Histoire de ma vie*, elle est une romancière en pleine célébrité et maturité, et une figure engagée du combat démocratique². Le projet autobiographique, chez elle ancien³, dont témoignent divers fragments, n'a pris forme qu'en 1847, et les soucis d'argent comme l'incitation de l'éditeur Hetzel⁴ ont visiblement beaucoup joué dans son passage à l'écriture, lors d'une année éprouvante qui voit sa séparation d'avec Chopin, et les violents conflits provoqués dans son proche entourage par le mariage de sa fille Solange avec le sculpteur Clesinger. Interrompue par la Révolution de

(1) George Sand, *Lucrezia Floriani* (1846), *Vies d'artistes*, Omnibus, 1992, p. 752; et *Histoire de ma vie*, *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», éd. Georges Lubin, 2 volumes, t. I., p. 308. Toutes nos références à *Histoire de ma vie* seront désormais à cette édition, désignée OA.

(2) Sur l'engagement politique de George Sand, voir Michèle Hecquet, «Le socialisme», *George Sand Une correspondance*, textes réunis par Nicole Mozet, Christine Pirot éditeur, 1994, p. 192-206.

(3) Voir la préface de George Lubin aux *Œuvres autobiographiques*.

(4) Voir Béatrice Didier, *George Sand écrivain «Un grand fleuve d'Amérique»*, Puf, 1998, p. 379 et sq.

1848, dans laquelle elle joue un rôle politique important⁵, la rédaction est reprise après l'échec de celle-ci, quand Sand retourne à Nohant avec d'amères désillusions, qui inscrivent leur césure dans le texte⁶, où elle coïncide symboliquement avec le récit de sa naissance:

Tout ce qui précède a été écrit sous la monarchie de Louis-Philippe. Je reprends ce travail le 1er juin 1848 [...]

J'ai beaucoup appris, beaucoup vécu, beaucoup vieilli durant ce court inter-valle, et mon appréciation actuelle de toutes les idées qui ont rempli le cours de ma vie se ressentira peut-être de cette tardive et rapide expérience de la vie générale. Je n'en serai pas moins sincère envers moi-même; mais Dieu sait si j'aurai la même foi naïve, la même ardeur confiante qui me soutenaient intérieurement!⁷

Le manuscrit avance à un rythme soutenu, mais la publication est retardée jusqu'en 1854, où l'autobiographie paraît en feuilleton dans *La Presse*, avec succès, quoique critiques et public se montrent à la fois déçus par l'absence de révélations sentimentales scandaleuses, et désagréablement surpris par l'importance qu'occupent dans cette autobiographie l'histoire et les lettres du père de George Sand⁸.

Surprenant, ce texte l'est encore aujourd'hui, et de l'autobiographie au sens moderne, telle que la tradition est en train de s'en forger en France, il se distingue pour plusieurs raisons. Certaines le rendent peut-être plus proche de notre sensibilité contemporaine, mais d'autres font au contraire l'étrangeté du projet sandien pour un lecteur d'aujourd'hui. Il faut dire d'abord qu'il s'agit d'un texte de femme, écrit à un moment où il peut paraître très problématique pour une femme, qui n'est pas plein sujet de droit, d'assumer la parole individuelle dont l'autobiographie rousseauiste propose le modèle, et plus encore de postuler sa visée à l'universel. Différente de la tradition des mémoires aristocratiques, on ne peut guère lui proposer pour précédent que les *Mémoires* de Madame Roland, qu'on

(5) George Sand, *Politique et polémiques*, présenté par Michelle Perrot, Imprimerie Nationale, «Acteurs de l'Histoire», 1997. voir en particulier les *Bulletins de la République*.

(6) Sur ce passage, son interprétation et les conséquences de 1848 sur le texte. voir Damien Zanone, «Le Pacte solidaire – Histoire de ma vie de George Sand», 1848, *une révolution du discours*, Corinne Saminadayar Perrin, Hélène Millot éd.s., Saint-Étienne, Gutenberg on line, 2001.

(7) OA, I, p. 465.

(8) Il faut rappeler qu'elles occupent plus de cinq cents pages dans l'édition de la Pléiade.

ne connaît alors que dans une version mutilée et remaniée⁹, et Sand forge en fait un nouveau modèle, qui va par la suite constituer une référence pour d'autres femmes¹⁰. C'est aussi un texte qui fait une très large place à la petite enfance, évoquée dans son expérience sensible et dans son imaginaire, avec un luxe de détails qui nous touchent de façon familière aujourd'hui, mais qui relevaient largement du puéril pour un lecteur de l'époque. Situant l'individu dans et par sa filiation¹¹, le livre, on l'a dit, fait au père et aux ascendants une place textuelle inusitée. C'est enfin un texte qui, tout en retraçant une vie individuelle, se donne pour l'autobiographie d'une génération¹², j'irais jusqu'à dire pour *l'autobiographie de tout le monde*, et en cela réside certainement sa plus forte originalité. Originalité consciente et revendiquée, dans un pacte¹³ par lequel George Sand se situe précisément, en particulier pas rapport aux grands modèles du genre.

Ni Rousseau, ni Chateaubriand

Sans entrer dans une analyse de détail, il faut rappeler les principaux éléments de ce pacte, très développé au début du premier livre, puis réénoncé, reprécisé en de nombreux moments de l'autobiographie, et qu'on pourrait grossièrement résumer ainsi: ni Rousseau, ni Chateaubriand.

Sand ne jure pas de dire *toute la vérité*. Jean-Jacques, qu'elle admire, a eu tort à ses yeux d'entraîner d'autres vies dans son entreprise d'auto-dévoilement, et de salir la mémoire de Madame de Warens. De ses propres amours, elle ne parlera donc pas, et l'éviction de sa relation avec Musset — un des épisodes attendus par les amateurs d'anecdotes scandaleuses —

(9) Voir l'introduction de Paul de Roux aux Mémoires de Madame Roland, Mercure de France, «le Temps retrouvé», 1986, p. 29.

(10) Lucienne Frappier-Mazur, «La référence "George Sand" dans quelques textes autobiographiques de femmes», *Autobiography, Historiography, Rhetoric, A Festschrift in Honor of Frank Paul Bowman*, Rodopi, 1994.

(11) Isabelle Pannier, *Histoire de ma vie de George Sand: une écriture de la filiation*, Thèse de doctorat, Université de Paris 7, 2000.

(12) Voir Damien Zanone, «Histoire de ma vie: Mémoires démocratiques et autobiographie d'une génération», *George Sand - Au delà de l'identique. XIIIe colloque international George Sand, textes réunis par G. Seybert et G. Schlientz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2000, pp. 151-162.

(13) Selon la notion forgée par Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1974.

tient du tour de passe-passe. Les contemporains virent cependant dans l'affirmation de ce principe (ne pas tout dire pour ne pas salir les autres), une hypocrisie, ou une contradiction, puisque Sand reconnaissait publiquement les «fautes» de sa mère. Ce n'est pas *toute sa vie*¹⁴ qu'elle révèle, et ce qu'elle entreprend se rattacherait donc plutôt à une autobiographie intellectuelle — ou spirituelle: «raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel (OA, I, p. 9)» —, commandée par le maître mot de *solidarité*. Le livre vise à dépasser l'individu singulier, appuyé sur la conviction de sa triple détermination, héréditaire, historique, et anthropologique. Détermination héréditaire: le titre de la première partie, *Histoire d'une famille, de Fontenoy à Marengo* annonce celui que Zola donnera au cycle des Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. C'est par l'incitation à suivre la démarche d'investigation qu'a observée l'autobiographe, qui devrait conduire chacun(e) à la recherche de ses racines et de son passé, que s'effectue ici l'universalisation de l'expérience, car «nous avons tous des ancêtres, grands et petits, plébéiens et patriciens (OA, I, 23)». Tout lecteur n'est certes pas un descendant d'Auguste II, roi de Pologne, mais tout lecteur doit, pour se situer, s'accepter comme *filz de ses ancêtres* autant que *filz de ses œuvres* (OA, I, 25). Détermination historique ensuite, par le sentiment d'appartenance à une génération, d'autant plus quand cette génération est celle née de l'héritage des Lumières, et de la Révolution, avec les bouleversements qui en résultent — c'est le côté *enfant du siècle* très marqué du livre, et son caractère politique, républicain *quand même*. Détermination anthropologique enfin, car Sand croit à une communauté de la *race humaine*¹⁵. Quand il s'agit de *se rendre compte*, de *se rendre raison* de son existence¹⁶, à un certain niveau toutes les expériences humaines se ressemblent, et peuvent valoir comme leçon les unes pour les autres: «Écoutez: ma vie, c'est la vôtre (27)». «Le récit

(14) Lettre à Poncy du 14 décembre 1847, *Correspondance*, t. VIII, Classiques Garnier, 1971, p. 185.

(15) On trouve de nombreuses occurrences du mot *race* employé en ce sens, par exemple: «La race humaine n'est plus une cohue d'êtres isolées allant au hasard» OA, I, p. 26.

(16) Expressions qui lui sont chères: «Beaucoup d'être humains vivent sans se rendre un compte sérieux de leur existence», OA, I, p. 8; «Vous avez cherché, comme moi, à vous rendre raison de votre existence», OA, I, p. 28.

des souffrances et des luttes de la vie de chaque homme est donc l'enseignement de tous (10)». Et plus qu'à «l'admirable livre (13)» des *Confessions* de Rousseau, cependant récusé pour cause d'indiscrétion, d'inutilité et de *puérité* (10-12) — mais dont le lecteur rencontrera dans le livre des échos infiniment nombreux et vivants —, c'est donc à celles de Saint-Augustin que se réfèrent comme modèle les premières pages. Non que l'autobiographie sandienne se structure comme un récit de conversion (encore que la fin de la troisième partie propose une réécriture du *Tolle, lege* augustinien, on y reviendra), mais parce qu'elle partage le *but sublime* d'Augustin: «ce serait le salut de tous si chacun savait juger ce qui l'a fait souffrir et connaître ce qui l'a sauvé (10)».

Pour atteindre un tel but, George Sand revendique très haut l'absence d'art et de romanesque, car la «forme emporterait le fond (13)». Le refus de la forme est étroitement solidaire de la visée d'utilité, pour laquelle il faut se communiquer à ses semblables «sans symbole, sans auréole et sans piédestal», et s'éclaire mieux encore quand on lit ses réactions à la lecture des *Mémoires d'Outre-Tombe*, qui commencent à paraître dans *La Presse* alors qu'elle rédige *Histoire de ma vie*. Lisez-vous les *Mémoires* de Chateaubriand, demande-t-elle à Hetzel, ils «me sont bien utiles pour m'enseigner *comment il ne faut pas se poser*. Certes je ne ferai jamais rien d'aussi beau, mais je ne ferai rien d'aussi froid et d'aussi guindé. C'est une grande et belle nature de gentilhomme, mais une nature d'homme qui n'a rien de sympathique, rien d'humain pour ainsi dire.¹⁷» Il «ne se fait pas faute de s'exhiber. Mais c'est toujours sous un costume qui n'est point fait pour lui¹⁸». Elle refuse donc l'idéalisation, la poétisation, elle ne se posera pas en modèle à suivre¹⁹, et revendique d'ailleurs le droit à l'inconséquence — dont l'effet textuel sera le laisser-aller à la digression: «je ne crois point du tout (mais du tout) à ceux qui prétendent s'être toujours trouvés d'accord avec le moi de la veille (13).»

(17) Lettre de décembre 1848, *Correspondance*, t. VIII, Classiques Garnier, 1971, p. 757.

(18) Lettre à Hortense Allart du 18 décembre 1848. *Id.*, p. 736.

(19) Sur le refus d'un modèle aristocratique des *Mémoires* dont Chateaubriand serait l'héritier, voir Damien Zanone, «*Histoire de ma vie*: Mémoires démocratiques et autobiographie d'une génération».

Non un roman, l'histoire d'une romancière

Quant au refus de «raconter [sa] vie comme un roman», il paraît plus complexe. Il semble certes très cohérent avec les remarques qu'elle développe plus loin sur le personnage romanesque: «Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité, que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art [...] cela irait tout de travers comme la vie et n'intéresserait personne, parce que chacun veut trouver dans un roman une sorte d'idéal de la vie. (OA, I, 622)». L'autobiographie serait ainsi une histoire de vie qui n'a pas à s'astreindre à l'obligation de logique et d'idéal. Mais un tel principe est-il applicable, et est-il appliqué, alors qu'il y a sélection avouée du matériau narratif, par respect moral de l'existence des autres, et stylisation, afin de mieux atteindre l'utilité visée, par souci de communication? Sand reproche aussi aux *Mémoires d'Outre-tombe*, à côté de leur pose et de leur draperie, d'être un ouvrage *sans moralité*: «Je ne veux pas dire par là qu'il soit immoral, mais je n'y trouve pas cette bonne grosse moralité qu'on aime à lire au bout d'une fable ou d'un conte de fées. Jusqu'à présent cela ne prouve rien et ne veut rien prouver.²⁰». C'est bien en lectrice de romans et en romancière qu'elle réagit ici, et c'est en romancière — ou plutôt en romancier — qu'elle écrit son autobiographie, non sans conséquences sur l'écriture.

Ces conséquences, elle en avoue volontiers certaines, plutôt celles qui, paradoxalement, sont relatives au médiocre matériau romanesque que constituerait à l'en croire une vie de romancière: «mon histoire par elle-même est fort peu intéressante. Les faits y jouent le moindre rôle, les réflexions la remplissent. Personne n'a plus rêvé et moins agi que moi dans sa vie: vous attendiez-vous à autre chose de la part d'un romancier? (27)» Pour la posture d'énonciation — car force est de reconnaître ici que l'absence de pose ne signifie pas l'absence de toute posture —, on est au plus loin du *J'ai fait de l'histoire, et je pouvais l'écrire*, de la «Préface testamentaire» de Chateaubriand²¹. Quant à la vérité référentielle de cette

(20) Lettre à Hortense Allart du 18 décembre 1848.

(21) Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Bordas, «Classiques Garnier», 1989, p. 844. Cette préface avait paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1834.

déclaration, il y aurait beaucoup à dire, car en 1847, déjà, quand elle entreprend d'écrire *Histoire de ma vie*, et en juin 1848 *a fortiori*, après le rôle qu'elle a joué auprès du Gouvernement provisoire, George Sand pourrait dire tout aussi bien qu'elle a *fait de l'histoire*, même si ce n'est pas dans une fonction officielle, et elle a à coup sûr plus de quelques faits dans sa vie à raconter. Or du plaisir d'agencer *les faits* de la vie en une narration romanesque, elle convient volontiers quand il s'agit de l'histoire des autres: «Qu'on me permette, pour esquisser quelques événements romanesques, de désigner mes parents par leurs noms de baptême. C'est en effet un chapitre de roman.²²» Mais non quand il s'agit d'elle-même, insistant au contraire sur l'incohérence, la contradiction — cependant beaucoup moins frappantes qu'annoncées — impropres à fournir une matière romanesque, et sur les inévitables digressions qui en résultent.

Pourtant, les silences qu'elle déclare se contraindre à observer dans son autobiographie sont de même nature que ceux qui constituent son univers romanesque. Dans une sorte de deuxième préface, avant d'entamer le récit de sa vie à Paris, sans son mari Casimir Dudevant, elle réaffirme quelques principes d'écriture:

je dois commencer par dire nettement que je veux *taire* et non *arranger* ni *déguiser* plusieurs circonstances de ma vie. [...]

Dans des situations plus graves que celles auxquelles je fais allusion ici, j'ai vu la perversité naître et grandir d'heure en heure; je la connais, je l'ai observée, et je ne l'ai même pas prise pour type, en général, de mes romans. On a critiqué en moi cette bénignité d'imagination. Si c'est une infirmité du cerveau, on peut bien croire qu'elle est dans mon cœur aussi et que je ne sais pas vouloir constater le laid dans la vie réelle.

Voilà pourquoi je ne le montrerai pas dans une histoire véritable.²³

En outre, si elle refuse de se justifier dans cet écrit («on ne prouve point sa loyauté par des discours», OA. 12), elle reconnaît d'emblée qu'il s'agit aussi pour elle de redresser, autant que faire se peut, l'«assez grand

Sand écrit encore. p. 528 (je souligne): «Désormais, je vais être guidée par mes propres souvenirs, et comme *je n'ai pas la prétention d'écrire l'histoire de mon temps en dehors de la mienne propre*, je ne dirai de la campagne d'Espagne que ce que j'en ai vu par mes yeux.» Mais c'est aussi un parti-pris de romancier, et la technique de Stendhal pour Fabrice à Waterloo.

(22) OA, I, p. 355.

(23) OA, II, pp. 110-112.

nombre de biographies pleines d'erreurs, dans la louange comme dans le blâme (5)». Accomplir ce devoir de moralité et d'utilité passe par la tâche de (se) rendre compte de ce qu'elle est devenue, au moins comme figure publique: une femme indépendante, une socialiste, et un des premiers romanciers de son temps — et apparaît bien ici un souci de cohérence et de logique. Sans tenir un discours féministe, elle montre concrètement, dès la toute petite enfance, l'essor du sens de l'indépendance chez la fillette, ainsi lorsqu'elle fait à Nohant la connaissance de son demi-frère Hippolyte, au retour d'Espagne (elle a quatre ans): «il me tenait par la main avec une sollicitude extrême, croyant à chaque pas que j'allais tomber; j'étais un peu humiliée qu'il me crût si petite fille, et je lui montrai bientôt que j'étais un garçon très résolu (587)». Et elle réaffirme fermement le droit de la femme à la dignité dans le mariage: «Je ne sais pas si j'ai raison de regarder la fierté comme un des premiers devoirs de la femme, mais il n'est pas en mon pouvoir de ne pas mépriser la passion qui s'acharne. (99)». Les fondements existentiels et moraux de son engagement politique sont aussi soulignés à de nombreuses occasions: «ce que l'on ne contestera pas, de bonne foi, après avoir lu l'histoire de mon enfance, c'est que le choix de mes opinions n'a point été un caprice, une fantaisie d'artiste, comme on l'a dit: il a été le résultat inévitable de mes premières douleurs, de mes plus saintes affections, de ma situation même dans la vie. (781)». Ils commencent bien sûr avec sa double filiation: «si mon père était l'arrière-petit-fils d'Auguste II, roi de Pologne [...], il n'en est pas moins vrai que je tiens au peuple par le sang, d'une manière tout aussi intime et directe [...] Ma mère était une pauvre enfant du vieux pavé de Paris (16)». Et se développent de multiples manières: «je décrétai en moi-même que l'égalité des fortunes et des conditions était la loi de Dieu, et que tout ce que la fortune donnait à l'un, elle le volait à l'autre. J'en demande bien pardon à la société présente, mais cela m'entra dans la tête à l'âge de douze ans, et n'en sortit plus que pour se modifier en se conformant aux nécessités morales des faits accomplis. (824)» Quant à sa formation de romancière, elle obéit à une tout aussi ancienne continuité, non sans rapport d'ailleurs avec l'utopie communiste: «J'ai dit que les esprits les plus romanesques étaient les plus positifs, et quoique cela ressemble à un paradoxe, je le maintiens. Le penchant romanesque est un appétit du beau idéal. Tout ce qui, dans la réalité vulgaire, gêne cet élan est facilement mis de côté et

compté pour rien par ces esprits logiciens à leur point de vue. Les chrétiens primitifs, les adeptes de toutes les sectes enfantées par le christianisme pris au pied de la lettre sont des esprits romanesques, et leur logique est rigoureuse, absolue (810)». De cette formation, on a surtout retenu *comment Aurore devint George*²⁴: le récit du départ de Nohant, l'écriture de *Rose et Blanche* en collaboration avec Sandeau, puis celle solitaire d'Indiana, le choix du pseudonyme, le rapide succès, sont parmi les passages bien connus d'*Histoire de ma vie*. Je voudrais ici évoquer ce qui, en amont dans le récit d'enfance, annonce un devenir romancier²⁵, et permet d'en comprendre la singularité, en particulier dans les activités de lecture, d'écriture, et dans une évocation de l'imaginaire enfantin. Il semble *a priori* qu'on sorte là radicalement du projet d'une autobiographie de tout le monde — car tout le monde ne devient pas romancier. Chez Sand, la contradiction n'est pas pourtant si forte qu'il y paraît d'abord.

Lire: le besoin enfantin du merveilleux

La culture de la fillette, telle que l'évoque l'autobiographie, frappe par une diversité due à la différence sociale entre les deux femmes qui l'ont élevée, la mère fille du peuple et l'aristocratique grand-mère, et à la culture de cette dernière, femme des Lumières soucieuse d'en transmettre les leçons à sa petite fille.

Avant tout apprentissage de la lecture, et persistant ensuite à côté d'elle, la tradition orale y tient large place. Comme chez tout enfant, dira-t-on, pourtant tout récit de vie ne rapporte pas alors avec cette précision vivante les souvenirs de prières, chansons, comptines, contes et fables. Comme chez Rousseau aussi, et on a rapproché de la chanson de tante

(24) José-Luis Diaz, «Comment Aurore devint George?», *George Sand Une correspondance*, Nicole Mozet éd., Christian Pirot éditeur, 1994, pp. 18-49. L'étude porte sur l'apprentissage de l'écriture dans la correspondance 1820-1832. Voir aussi Anne Mac Call Saint-Saëns, *De l'être en lettres L'autobiographie épistolaire de George Sand*, Rodopi, 1996.

(25) Je parle de *romancier*, au masculin, comme le fait Sand elle-même, parce que ce n'est pas la question d'une spécificité de l'autobiographie féminine que je souhaite aborder ici. Béatrice Didier, commentant l'évocation de la petite enfance, a souligné tout ce que ces pages devaient à son sens à la position féminine. C'est sur l'archéologie d'une pratique originale du récit que je voudrais mettre l'accent.

Suzon de tels souvenirs, mais il faut noter que George Sand remonte plus tôt dans l'enfance, et donne plus de détails concrets de la perception enfantine. «J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans: je ne sais comment j'appris à lire; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi: c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même», écrit Rousseau²⁶. Le premier souvenir de Sand remonte à l'âge de deux ans, elle dit avoir su très bien lire à quatre, appris à écrire à cinq. Son récit livre des fragments de langage demeurés dans sa mémoire sur lesquels il prend appui: *Mon dieu, je vous donne mon cœur*, seule phrase intelligible à l'enfant au sein d'une prière (531); *Allons dans la grange. Voir la poule blanche...*, berceuse chantée par la voix douce et fraîche de la mère (532); *Giroflée, girofla*, et son bois où on va *seulette*, ou cette autre ronde enfantine, *Nous n'irons plus au bois/ Les lauriers sont coupés*, dont les paroles saisissent l'enfant d'une mystérieuse rêverie, que l'audition de la chanson reconvoquera toujours chez l'adulte:

Je n'avais jamais été dans les bois, que je sache, et peut-être n'avais-je jamais vu de lauriers. Mais apparemment je savais ce que c'était, car ces deux petits vers me firent beaucoup rêver. Je me retirai de la danse pour y penser, et je tombai dans une grande mélancolie. Je ne voulus faire part à personne de ma préoccupation, mais j'aurais volontiers pleuré, tant je me sentais triste et privée de ce charmant bois de lauriers où je n'étais entrée en rêve que pour en être aussitôt dépossédée. Explique qui pourra les singularités de l'enfance, mais celle-là fut si marquée chez moi, que je n'en ai jamais perdu l'impression mystérieuse. Toutes les fois qu'on me chanta cette ronde, je sentis la même tristesse me gagner, et je ne l'ai jamais entendu chanter depuis par des enfants sans me retrouver dans la même disposition de regrets et de mélancolie. Je vois toujours ce bois avant qu'on y eût porté la cognée, et, dans la réalité, je n'en ai jamais vu d'aussi beau; je le vois jonché de ses lauriers fraîchement coupés, et il me semble que j'en veux toujours aux Vandales qui m'en ont bannie pour jamais. Quelle était donc l'idée du poète naïf qui commençait ainsi la plus naïve des danses? (537)

Si ces chansons sont longuement évoquées, c'est aussi qu'elles seules «parlent réellement à l'imagination [des petits enfants]», pour qui il n'existe pas de littérature. À propos des fables et les contes, Sand

(26) Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, p. 8.

constate, après Rousseau, qu'on avait «l'habitude autrefois de remplir la mémoire des enfants d'une foule de richesses au-dessus de leur portée (531)». Mais elle ne condamne ni l'apprentissage par cœur, ni surtout le goût du merveilleux, dont elle prend au contraire la défense argumentée. Il se ravive pour elle à l'adolescence, quand Aurore découvre la comédie et l'opéra à la Châtre (845), et lui demeurera jusque dans l'âge adulte: «Me voilà assez vieille et, pourtant, à beaucoup d'égards, j'ai eu cette grâce du bon Dieu de rester enfant. Le spectacle m'amuse encore quelquefois comme si j'avais encore douze ans, j'avoue que ce sont les spectacles les plus naïfs, les mimodrames, les féeries, qui me divertissent si fort. (846)».

Le conte et plus généralement le narratif, même si Corneille et Racine sont mentionnés en passant (784), occupent la plus belle part de ces souvenirs: Berquin, Madame de Genlis — dont les *Battuecas* demeurent étrangement dans le souvenir de la femme adulte comme un «roman éminemment socialiste (626) —, et surtout, vers onze ans, *L'Iliade* et *la Jérusalem délivrée*: «Ah! que je les trouvais courtes, que je fus contrariée d'arriver à la dernière page! Je devins triste et comme malade de chagrin de les voir si tôt finies. Je ne savais plus que devenir; je ne pouvais plus rien lire; je ne savais auquel de ces deux poèmes donner la préférence; je comprenais qu'Homère était plus beau, plus grand, plus simple; mais Le Tasse m'intéressait et m'intriguait davantage. (809)» La lecture semble ici conduire à l'écriture, quand la jeune lectrice s'empare des situations et fait parler les personnages pour en prolonger l'enchantement, et la séduction du romanesque domine ainsi l'ensemble de sa formation, où elle n'est concurrencée que par la musique: «je n'aimais et n'aimai réellement jamais que la littérature et la musique, [...] je goûtais [l'histoire] sous un aspect purement littéraire et romanesque. (801-802).» Ce n'est qu'au retour du couvent, d'abord avec le *Génie du christianisme* prêté par le confesseur de La Châtre, puis avec une véritable orgie de lectures de philosophes et de poètes, permise, et même conseillée par son directeur de conscience, l'abbé de Prémord, que semble rompu, au moins momentanément, l'attachement au primat du narratif et au merveilleux de l'enfance: «Et puis je me mis aux prises sans façon avec Mably, Locke, Condillac, Montesquieu, Bacon, Bossuet, Aristote, Leibniz, Pascal, Montaigne, dont ma grand-mère elle-même m'avait marqué les chapitres et les feuillets à passer. Puis vinrent les

poètes ou les moralistes: La Bruyère, Pope, Milton, Dante, Virgile, Shakespeare, que sais-je? Le tout sans ordre et sans méthode, comme ils me tombèrent sous la main, et avec une facilité d'intuition que je n'ai jamais retrouvée depuis, et qui est même en dehors de mon organisation lente à comprendre.(1051)» C'est que «[t]out cela était à mes yeux une question de vie ou de mort», — énoncé qui ne peut se comprendre que par l'expérience du *Tolle, lege* survenue au couvent.

Tolle, lege

Le couvent, supposé aux yeux de la grand-mère compléter heureusement l'éducation par trop campagnarde et sauvageonne de sa petite fille devenant grande, apparaît pour Aurore comme un lieu où fuir les déchirements entre mère et grand-mère. La formation intellectuelle qu'elle y reçoit est peu évoquée dans un récit dominé par l'expérience humaine et spirituelle. Au couvent, Aurore est d'abord «diable», avant de traverser une crise mystique, tout informée du souvenir augustinien. Ce souvenir est actualisé par un tableau, dans l'église où les pensionnaires entendent la messe, représentant saint-Augustin sous le figuier et la révélation du *Tolle, lege*²⁷, puis par la lecture de sa vie dans un abrégé de la Vie des saints. Ici encore, le narratif et le merveilleux jouent leur rôle: «Je me plus extraordinairement à cette histoire, qui porte avec elle un grand caractère de sincérité et d'enthousiasme. (948)». Décidée à rouvrir l'Évangile, Sand se dit déçue de ce qu'elle y trouve: «La première impression ne fut pas vive. Le livre divin n'avait pas l'attrait de la nouveauté.» Mais en allant se recueillir seule à l'Église, elle croit entendre une voix murmurer à son oreille: «*Tolle, lege*. Je me retourne, croyant que c'est Marie-Alicia qui me parle. J'étais seule. Je ne me fis point d'orgueilleuse illusion, je ne crus point à un miracle. Je me rendis fort bien compte de l'espèce d'hallucination où j'étais tombée. [...] Seulement, je sentis que la foi s'emparait de moi, comme je l'avais souhaité, par le cœur. (954)»

Cette expérience commence par reproduire le modèle d'Augustin, qui

(27) Scène rapportée au livre VIII («La conversion»); Augustin, qui s'est retiré sous un figuier, entend ces mots, et comprend qu'il doit prendre le livre des Épîtres de Saint-Paul où il trouve le passage qui décide de sa conversion.

dans son récit comprend ce qui lui arrive par le souvenir de la conversion de Saint-Antoine, semblablement éclairé après des paroles entendues. On trouve dans ce schéma l'éclatante démonstration de l'efficacité du récit autobiographique pour le lecteur. Et comme ce fut le cas pour Augustin, l'ordre entendu conduit moins Aurore, en tout cas dans un premier temps, à la lecture qu'à la spiritualité. Puis, quand les excès de mysticisme sont sagement redressés par un confesseur qui lui donne pour pénitence l'ordre de s'amuser, l'adolescente retrouve *la dévotion gaie*, les jeux de son âge, et fait avec le plus grand succès jouer... Molière aux pensionnaires du couvent, tandis que les religieuses, n'identifiant pas le texte des pièces qu'elles n'ont évidemment pas lues, rient de bon cœur. Mais c'est à Nohant que le *Tolle Lege* trouve son second, et peut-être son véritable effet. D'abord dans la lecture, auprès de la grand-mère malade, du *Génie du Christianisme*, qui détrône la référence à *L'Imitation de Jésus-Christ*. Seulement cette nouvelle conversion va s'avérer aussi conversion à la vie, et à l'esprit critique: «Chose étrange, cette lecture destinée par mon confesseur à river mon esprit au catholicisme, produisit en moi l'effet tout contraire de m'en détacher pour jamais. Je dévorai le livre [...]. Je le fermai persuadée que mon âme avait grandi de cent coudées; que cette lecture avait été pour moi un second effet du *Tolle, lege* de saint-Augustin; que désormais j'avais acquis une force de persuasion à toute épreuve, et que non seulement je pouvais tout lire, mais encore que je devais étudier tous les philosophes, tous les profanes, tous les hérétiques, avec la douce certitude de trouver dans leurs erreurs la confirmation et la garantie de ma foi. (1037)». Cette avalanche de lectures la conduit au désenchantement, à la tentation du suicide, et à d'interminables débats philosophiques avec son précepteur Deschartres. Les conditions de la guérison morale demeurent floues dans le récit, mais semblent être passées par la lecture des classiques grecs et latins, conseillés par Deschartres, et par la correspondance avec les amis de couvent — remède plus conforme aux distractions attendues chez une jeune fille.

De la lecture à l'écriture

Si on cherche en germe la formation de la romancière dans les apprentissages de l'enfance, il y a lieu pourtant de ne pas trop surestimer

la chose écrite. Qu'est-ce qu'un roman? — un récit écrit. L'autobiographie présente à la fois l'apprentissage de l'écriture, et le développement d'un goût du récit à travers une série d'expériences enfantines qui n'avaient jamais encore été ainsi évoquées. Côté écriture, en dépit des prétentions de la romancière adulte à la lenteur intellectuelle, Aurore était manifestement une petite fille douée. À cinq ans, ennuyée des pages de bâtons, elle invente des hiéroglyphes copiés des caractères d'imprimerie, et une orthographe à son usage, qu'elle emploie dans des lettres secrètes. La grand-mère les découvre et, émerveillée, les encourage, «elle conseilla à ma mère de me laisser griffonner seule tant que je voudrais (617)». Si on en croit l'autobiographe, avec pour principal résultat de retarder l'acquisition d'une écriture cursive lisible, et surtout la maîtrise de l'orthographe par l'enfant. Mais aussi avec une première véritable appropriation de la littérature: «Ce fut en apprenant seule à écrire que je parvins à comprendre ce que je lisais. C'est ce travail qui me força à m'en rendre compte; car j'avais su lire avant de pouvoir comprendre la plupart des mots et de saisir le sens des phrases. [...] j'en vins à pouvoir lire seule un conte de fées. [...] Je trouvais à Nohant les contes de madame d'Aulnoye et de Perrault dans une vieille édition [...] Je ne les ais jamais relus depuis, mais je pourrais tous les raconter d'un bout à l'autre, et je ne crois pas que rien puisse être comparé, dans la suite de notre vie intellectuelle, à ces premières jouissances de l'imagination. (618)» À sept ou huit ans, elle sait déjà si bien la langue qu'on néglige de lui faire approfondir l'étude de la grammaire. «On me fit beaucoup griffonner, on s'occupa de mon style, mais on ne m'avertit qu'incidemment des incorrections qui s'y glissaient peu à peu, à mesure que j'étais entraînée par la facilité de m'exprimer. [...] lorsque je voulus écrire pour le public, je m'aperçus que je ne savais encore rien». Seul son refus d'apprendre le latin l'aurait protégée contre un excès d'incorrections. George Sand, ici d'accord avec Vaugelas, suggère à cette occasion que le métier d'écrivain ne s'apprend pas, du moins pas à l'école: «sachant mal le français, je le sais encore mieux que la plupart des hommes de mon temps. Je ne parle pas ici des littérateurs, que je soupçonne fort de n'avoir pas pris leur forme et leur style au collège (710)». Plus grande, l'enfant prend un vif plaisir à ses «extraits» historiques, puis découvrant le chant, trouve «un soulagement extrême à improviser en prose ou en vers blancs des récitatifs ou des fragments de mélodies lyrique (805)».

Enfin le verbe *écrire*, employé absolument, semble annoncer une précoce entrée en scène de l'écrivain: «Vers l'âge de douze ans je m'essayai à écrire [...] je fis plusieurs *descriptions*». Vallée Noire, clair de lune, la grand-mère crie aux chefs-d'œuvres — que l'autobiographe, qui se rappelle encore leurs métaphores, juge bon à mettre au cabinet. La mère, à qui on envoie une de ces *élucubrations poétiques*, répond *tes belles phrases m'ont bien fait rire, j'espère que tu ne vas pas te mettre à parler comme ça* (808), — et la fillette lui donne raison. Mais entre la réaction de la mère et de la grand-mère, une de ces digressions dont George Sand revendique le principe est venue sur deux pages inviter à lire dans l'épisode la première manifestation d'une lucidité qui fonde sa pratique de l'écriture: «J'avais dès lors un sentiment que j'ai toujours conservé; c'est qu'aucun art ne peut rendre le charme et la fraîcheur de l'impression produite par les beautés de la nature, de même que rien dans l'expression ne peut atteindre à la force et à spontanéité de nos émotions intimes. Il y a dans l'âme quelque chose de plus que dans la forme. [...] L'art me semble une aspiration éternellement impuissante et incomplète, de même que toutes les manifestations humaines. Nous avons, pour notre malheur, le sentiment de l'infini, et toutes nos expressions ont une limite rapidement atteinte (806)» Et Sand de conclure par cette déclaration, qui éclaire d'un jour différent l'abondante production qui la fera traiter de *vache à lait* de l'écriture:

J'en reviens à dire plus clairement et plus positivement que rien de ce que j'ai écrit dans ma vie ne m'a jamais satisfaite, pas plus mes premiers essais à l'âge de douze ans, que les travaux littéraires de ma vieillesse, et qu'il n'y a à cela aucune modestie de ma part. Toutes les fois que j'ai vu et senti quelque sujet d'art, j'ai espéré, j'ai cru naïvement que j'allais le rendre comme il m'était venu. Je m'y suis jetée avec ardeur; j'ai rempli ma tâche parfois avec un vif plaisir, et parfois, en écrivant la dernière page, je me suis dit: «Oh! cette fois, c'est bien réussi!» Mais, hélas! je n'ai jamais pu relire l'épreuve sans me dire: «Ce n'est pas du tout cela, je l'avais rêvé et senti et conçu tout autrement; c'est froid, *c'est à côté*, c'est trop dit et ce ne l'est pas assez.» Et si l'ouvrage n'avait pas toujours été la propriété d'un éditeur, je l'aurais mis dans un coin avec le projet de le refaire, et je l'y aurais oublié pour en essayer un autre. (807)

La déception n'entraîne pas plus chez l'enfant que chez l'adulte un renoncement définitif. Au couvent, Aurore récidive, d'abord avec des

prétendus vers — elle prétend alors «trouver un terme moyen, rimer de la prose et conserver une sorte de rythme, sans [se] soucier de la rime et de la césure», prétention que la romancière adulte condamne — très appréciés, puis avec un *roman dévot*, mais cette prose a moins de succès que les vers auprès des pensionnaires, qui jugent le héros ennuyeux. Après un roman pastoral raté, l'écriture est abandonnée là. Si on ajoute cependant à ces essais les comédies imitées de Molière, les prières composées en français et en anglais, trouvées «*si fleuries* qu'on les avait beaucoup goûtées (1060)», puis l'abondante correspondance avec les anciennes amies de couvent, on voit qu'à dix-sept ans, la jeune fille s'était déjà essayée à tous les genres.

Fictions: de Corambé au raisonnable

Le véritable apprentissage de la fiction se fait ailleurs, et trouve sa source dans le goût enfantin du récit. Tous les lecteurs d'*Histoire de ma vie* se souviennent de Corambé, ce héros imaginaire dont la fillette, puis la jeune fille, développe les aventures en des milliers de chants non écrits. Cette épopée est précédée d'autres relations d'une tendance à la fabulation infinie. Les premières manifestations surgissent quand elle est toute petite, avec les *romans entre quatre chaises*: «ma mère, qui n'avait pas de servante [...] ne pouvait se débarrasser de moi qu'en me retenant souvent dans la prison qu'elle m'avait inventée, à savoir, quatre chaises avec une chaufferette sans feu au milieu». Là, tout en arrachant de ses ongles la paille des chaises, la petite fille compose à haute voix «d'interminables contes que ma mère appelait mes romans. Je n'ai aucun souvenir de ces plaisantes compositions, ma mère m'en a parlé mille fois, et longtemps avant que j'eusse la pensée d'écrire. Elle les déclarait souverainement ennuyeuses, à cause de leur longueur et du développement que je donnais aux digressions. C'est un défaut que j'ai bien conservé, à ce qu'on dit; car pour moi, j'avoue que je me rends peu compte de ce que je fais, et que j'ai aujourd'hui, tout comme à quatre ans, un laisser-aller invincible à ce genre de création. (542)». Ces *pastiches* de contes de fées, où tout finit par s'arranger, étaient chaque jour repris dans la continuité de la veille. À huit ans c'est, en contexte Napoléonien, une rêverie plus pathologique qui s'empare de la fillette.

Devenue un tout puissant personnage ailé, elle vole au secours des troupes françaises en Russie, et de leur chef, et de ces rêves bizarres revient épuisée. Pendant les Cent jours, le phénomène s'aggrave: dégoûtée des conversations politiques qui l'entourent, elle se saisit en rêve de l'Empereur, le transporte dans l'espace, s'entretient avec lui du sort de la France — tout en rabâchant ses leçons. La romancière insiste sur le caractère subi et névrotique — si le mot n'y est pas, l'analyse qui en rapporte les causes à l'approche de la puberté et à l'ennui dans lequel la fillette est plongée, est très précise — de ce rêve éveillé: «Je n'ai rapporté ceci que comme un fait physiologique. Ce n'était pas le résultat d'une exaltation de l'âme ni d'un engouement politique, car cela se produisait en moi dans mes pires moments de langueur, de froideur et d'ennui [...]. Je n'ajoutais aucune fois, aucune superstition à mon rêve, je ne le pris jamais au sérieux, je n'en parlai jamais à personne. Il me fatiguait, et je ne le cherchais pas. (784)». Ce rêve partage cependant avec les romans entre quatre chaises la durée, le caractère répétitif, le recyclage d'éléments de récits entendus et de l'expérience quotidienne à laquelle il arrache l'enfant, en les transposant et en apportant des remèdes imaginaires.

Tous ces éléments se retrouvent encore dans l'histoire de *Corambé*, mais celle-ci apparaît pourtant d'une tout autre nature, comme un véritable accomplissement créatif. Ce personnage surgit après l'essai d'*écriture* manqué:

Je cessais donc d'*écrire*, mais le besoin d'inventer et de composer ne m'en tourmentait pas moins. Il me fallait un monde de fictions, et je n'avais jamais cessé de m'en créer un que je portais toujours avec moi [...] Toute ma vie j'avais eu un roman en train dans la cervelle, auquel j'ajoutais un chapitre plus ou moins long aussitôt que je me trouvais seule, et pour lequel j'amassais sans cesse des matériaux. Mais pourrais-je donner une idée de cette manière de composer que j'ai perdue et que je regretterai toujours, car c'est la seule qui ait réalisé à jamais ma fantaisie? (808)

Corambé, nom et fantôme donnés en rêve, répond dans un moment de crise au double besoin de romanesque et d'idéal religieux chez l'enfant. Il est une figure de conciliation par excellence; divin et humain, homme et femme, Gabriel et Orphée, Homère et Le Tasse, il règne sur un monde où les méchants existent, mais n'apparaissent

jamais, et il a pour seul défaut l'excès de son indulgence. Possédée par cette fiction et ce personnage, Aurore lui voue une sorte de culte, et va jusqu'à lui construire un sanctuaire secret. S'il ne lui manque que l'écriture pour devenir roman, dans cette virtualité réside bien sûr le secret de son pouvoir. *Corambé* est la seule œuvre dont Sand n'ait jamais eu à dire *ce n'est pas cela, c'est à côté*. Le personnage l'accompagne jusqu'à la naissance publique de la romancière, et resurgit donc dans l'autobiographie quand Sand en vient à évoquer la rédaction d'*Indiana*. Ce personnage unique des histoires rêvées, «mystérieux, non pas omnipotent, mais doué de facultés surnaturelles» doit alors être abandonné pour des fictions plus admissibles et plus raisonnables. «Il fallait désormais, en racontant n'importe quoi des choses humaines, en laisser la conduite et la solution au hasard, ou à la fatalité des notions humaines. (II, 166)»

Cet abandon, dit-elle, lui causa une durable tristesse. Mais fut-il définitif? Sand décrit précisément toutes les transformations qu'entraîna chez elle ce passage à des fictions raisonnables. Pourtant, le lecteur de ses romans ne saurait se défendre de la conviction que quelque chose de la dérive au gré de l'imaginaire et de la liberté du rêve a passé, non seulement dans certains de ses personnages, mais dans la structure et l'écriture même de certains romans, dans lesquels le rêve et la fièvre demeurent des modèles valorisés (*Consuelo*), tandis que les conditions particulières de publication en feuilleton pouvaient encore encourager cette tendance au *laisser-aller* invincible de la création. L'autobiographie, quant à elle, s'apparente à *Corambé* par son droit proclamé à la dérive et à la digression. Si elle s'oppose à l'épopée enfantine par le poids obligé de la réalité référentielle, et par l'absence de héros tout-puissant, elle en révèle aussi la fonction finalement raisonnable à sa façon, en fondant, du côté de l'imaginaire et de l'archaïque, la visée universalisante du récit autobiographique. En attirant l'attention sur ces rêveries, Sand éclaire des aspects de la vie psychique enfantine auxquels nul n'avait jusqu'alors prêté un tel intérêt, et se montre persuadée que les lecteurs retrouveront quelque chose d'eux-mêmes dans ces souvenirs. Les femmes, d'abord: «j'ai remarqué depuis que beaucoup de petites filles, lorsqu'elle approchent d'une certaine crise de développement physique, sont sujettes à des extases ou à des visions encore plus

bizarres. Je ne me rappellerais probablement pas les miennes si elles n'avaient pris obstinément la même forme pendant quelques années consécutives, et si elles ne s'étaient pas fixées sur l'empereur (784)». Mais aussi les lecteurs de tous âges et des deux sexes, ce qui justifie à ses propres yeux l'écrivain de s'attarder sur ce qu'un jugement adulte pourrait taxer de personnalités et ces puérités: «Tous mes souvenirs d'enfance sont bien puérils, comme l'on voit, mais si chacun de mes lecteurs fait un retour sur lui-même en me lisant, s'il se retrace avec plaisir les premières émotions de sa vie, s'il se sent redevenir enfant pendant une heure, ni lui ni moi n'aurons perdu notre temps; car l'enfance est bonne, candide, et les meilleurs êtres sont ceux qui gardent le plus ou qui perdent le moins cette candeur et cette sensibilité primitives. (548)» Aussi n'est-ce pas là que l'autobiographe éprouve de la gêne à la confiance, mais au moment où elle entreprend de rendre compte d'elle-même comme artiste: «J'étais moins embarrassée de raconter les rêves de mon enfance parce que tous les enfants sont artistes et que les gens les plus positifs se souviennent d'avoir été poètes plus ou moins longtemps avant la vie positive. (II, 169)» La phrase constitue une sorte de réponse décalée à la curiosité des gens du monde envers les artistes, tournée en dérision par Sand juste après dans ce même chapitre. Pour comprendre les artistes et les poètes, dit Sand, un peu avant Baudelaire, il suffit de se souvenir de l'enfance. La proposition déplace du même coup radicalement la visée didactique de l'autobiographie et l'universel anthropologique qui la rend possible: *tous d'anciens enfants, tous des artistes, et non tous des pécheurs*. D'un même mouvement, Sand fonde, du côté de l'imaginaire et de l'archaïque assumés, une universalisation possible à partir d'une expérience féminine, le sens et la portée d'une fiction non strictement réaliste, et remet en cause la sacralisation et la radicale séparation romantiques de l'écrivain.