

GEORGE SAND
ŒUVRES COMPLÈTES

COMITÉ D'HONNEUR

Florence Delay (Académie française)
Dominique Fernandez (Académie française)
Nicole Mozet (Université Paris VII)
Roger Pierrot (Bibliothèque Nationale de France)
Annarosa Poli (Université de Vérone)
Jacqueline de Romilly (Académie française)

ÉQUIPE ÉDITORIALE

Pascale Auraix-Jonchière (Université de Clermont-Ferrand)	Dominique Laporte (Université de Manitoba)
Jean-Marc Bailbé (Université de Rouen)	Alex Lascar (doct. Université Paris IV)
Olivier Bara (Université de Lyon)	Liliane Lascoux (C.R.L.C. Paris IV)
Claire Barel-Moisan (CNRS)	Claire Le Guillou
Simone Bernard-Griffiths (Université de Clermont-Ferrand)	Franz Leinen (Université de Düsseldorf)
Éric Bordas (ENS Lyon)	Yvon Le Scanff (Université Paris III)
Xavier Bourdenet (IUFM Paris)	Cécile Levet (doct. Université de Clermont-Ferrand)
Annie Brudo (Université de Palerme)	Marianne Lorenzi (Université Paris IV)
Pierre Brunel (Université Paris IV)	Andrée Mansau (Université de Toulouse)
Jeanne Brunereau (doct. Université Paris VIII)	Catherine Mariette-Clot (Université Grenoble III)
Véronique Bui (Université du Havre)	Françoise Massardier-Kenney (Kent State University)
Annie Camenisch (IUFM de Strasbourg)	Isabelle Naginski (Tufts University)
Marielle Caors-Vandeekerckhovez	Ushio Ono (Université de Tokyo)
Yves Chastagnaret (Lakanal, Sceaux)	David Powell (Université de Hofstra)
Mariette Delamaire (doct. Université Paris IV)	Annabelle Rea (Occidental College)
Brigitte Diaz (Université de Caen)	Françoise Rossum-Guyon (Université d'Amsterdam)
Suzelle Esquier (doct. Université Paris IV)	A.M.T. Ryan (Université de Cork)
Éric Francalanza (Université de Bordeaux)	Angels Santa (Université de Lleida)
Lucienne Frappier-Mazur (Université de Pennsylvanie)	Gislinde Seybert (Université de Hanovre)
Françoise Genevray (Université Lyon III)	Gay Smith (Wesleyan University)
Jeanne Goldin (Université de Montréal)	Ève Sourian (City College Cuny)
Claudine Grossir (Lire CNRS-Lyon II)	Françoise Sylvos (Université de La Réunion)
Bernard Hamon (doct. Université Paris VIII, P ^e Soc. Amis G. Sand)	Anna Szabo (Université de Debrecen)
Nigel Harkness (Queen's University Belfast)	Anne-Claire Tessier (doct. Université Paris VII)
Michèle Hecquet (Université Lille III)	Marie-Ève Thérenty (Université de Montpellier – Institut Universitaire de France)
Marie-Jacques Hoog (Rutgers University)	Victoire Veys (Université de Bruxelles)
Ilona Kovacs (Université de Szeged)	Simone Vierende (Université Grenoble III)
François Kerlouegan (Université Lyon II)	Martine Watrelot (Université de Lille)
Odile Krakovicz (BHVP)	Damien Zanone (Université Grenoble III)
Briette Lane (Tufts University)	

George SAND

ŒUVRES COMPLÈTES

sous la direction de Béatrice Didier

1832

Indiana

Édition critique par Brigitte DIAZ

Valentine

Édition critique par Damien ZANONE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2008

www.honorechampion.com

PRÉSENTATION

à Françoise van Rossum-Guyon

« Un roman dans le genre de *Valentine* » : voilà ce que George Sand s'entendra régulièrement demander dans la suite de sa carrière, voilà ce qu'il lui faudra promettre lorsqu'elle voudra rassurer ou séduire certains éditeurs rendus hésitants par l'évolution de sa manière romanesque. Pour eux, pour beaucoup, elle est « l'auteur de *Valentine* », ainsi que la désigne à deux reprises Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*¹ : dès son deuxième roman, la jeune auteur aurait mis au point le modèle qui, ensuite ne demanderait plus qu'à faire l'objet de reprises et de variations ; elle aurait très tôt trouvé la recette de la qualité et du succès, comme s'il y avait une recette pour cela et que « *Valentine* » en était le nom, suivie ensuite pour « *André* », « *Simon* » ou « *Jeanne* »... La brillante maîtrise de celle qui, après l'avoir écrit en deux mois (août et septembre 1832²) publiait *Valentine* la même année qu'*Indiana*, avait de quoi accréditer l'idée d'un « génie » efficace, heureux de conception et rapide d'exécution, lyrique et sans états d'âme. C'est ainsi par exemple que, douze ans après sa publication, le titre de *Valentine* sera encore avancé, par Sand et par ses interlocuteurs, comme caution de ce dont elle est capable, comme frein aussi, peut-être, à ce qu'elle veut essayer. Au directeur du journal *Le Constitutionnel*, Louis Véron, qui s'effarouche des tendances politiques du *Meunier d'Angibault* et refuse de publier en l'état ce roman qu'elle lui propose, Sand rappelle

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, J.-Cl. Berchet éd., Paris, Classiques Garnier, 1989-1998, 4 vol, vol. III, p. 353 et vol. IV, p. 548.

² La correspondance de l'écrivain (*Corr.*, t. II) témoigne de cette rédaction rapide. Voir aussi l'article, rédigé sous la direction de P. Reboul : « Du manteau du sous-lieutenant à *Valentine* : remarques disjointes sur la genèse des premières œuvres de G. Sand », *Revue des Sciences humaines*, n° 96, oct.-déc. 1959, p. 377-389.

les termes de leur négociation : « vous m'avez demandé, je m'en souviens bien, des romans dans le genre d'*André* et de *Valentine* », c'est-à-dire des romans qui évitent les « sujets *mystiques* et *philosophiques* (c'est vous qui me faites l'honneur de vous exprimer ainsi) », qui s'abstiennent des « longues dissertations »...³ Le mois suivant, à propos de la même affaire, elle redit à Jules Hetzel à propos de son nouveau roman dont ne veut pas le « bourgeois et poltron *Constitutionnel* » : « je crois que cela pourrait être aussi bien reçu que l'ont été *André* et *Valentine*, puisque c'est dans le même genre, avec plus d'action. Vous savez que je ne *blague* pas mes éditeurs [...]. J'ai quelque expérience de ce qui donne lieu à succès »⁴. Qu'est-ce donc que « le genre de *Valentine* », ce modèle si précieux qu'il fait taire les éditeurs et attache les lecteurs ? Difficile de répondre sommairement. La précision contenue dans la lettre à Véron (éviter les « dissertations » et les sujets qui fâchent) est certes importante mais ne définit pas un programme, encore moins une recette. Il faut donc se risquer à mettre en avant notre goût de lecteur pour identifier quelques éléments qui pourront être retenus comme ingrédients « de ce qui donne lieu à succès ». On en nommera trois, dont chercheront à rendre compte les pages suivantes : la séduction d'un cadre (l'invention de la Vallée Noire) ; l'économie d'une intrigue cohérente et resserrée (roman de la taille et de l'ambition qu'il faut, roman bien mesuré) ; la mise en jeu de questions morales articulée sur une représentation sociale (roman qui produit un sens sans l'assener, qui conteste l'ordre social sans aller jusqu'à la subversion irrémédiable).

L'INVENTION DE LA VALLÉE NOIRE

Sans doute, la qualité d'un roman se juge en partie à la trace qu'il laisse dans l'esprit du lecteur, trace que celui-ci conserve, une fois le livre refermé, sous forme d'images : un peu à la manière de la vision de *Valentine* enfant, courant « au travers des blés plus hauts qu'elle », qui vient hanter l'esprit de sa sœur Louise dont les yeux sont arrêtés,

³ G. Sand, « Lettre au Docteur Louis Véron [6 septembre 1844] », *Corr.*, t. XXV, p. 443-446.

⁴ G. Sand, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel [vers le 10 octobre 1844] », *Corr.*, t. VI, p. 654.

en fait, sur un rideau (chap. VII). L'hommage rendu par Chateaubriand aux « scènes délicieuses d'*Indiana* et de *Valentine* »⁵ n'est pas usurpé : la scène de pêche et celle de mariage, en particulier, s'imposent à l'admiration du lecteur. L'une et l'autre sont assez miraculeuses sous une plume de 1832. La première (chap. XIII et XIV), qui évoque avec anticipation Corot pour la luminosité tout en nuances et Maupassant pour la sensualité rieuse et grave, est une scène à quatre : trois femmes pour un seul homme qui devient beau à cet instant où son corps prend sens avec son esprit dans l'échange du regard avec l'une d'elles. La seconde (chap. XX et XXI), construite à la manière de Zola avec ses deux nocces qui se croisent, l'aristocratique et la paysanne, est déjà narrée selon les codes à venir de la littérature réaliste (usage de l'imparfait, étude des rituels collectifs, souci du contraste entre l'effet de groupe et la part du singulier) : écrivant à un ami au moment où elle rédige cette « description de noce campagnarde », Sand se déclare n'avoir « pas besoin d'observations » nouvelles à propos d'un genre de spectacle dont elle paraît blasée⁶. La description des nocces conjointes de *Valentine* et d'Athénaïs, quoi qu'il en soit, est un morceau de bravoure qu'ont certainement lu et retenu les auteurs qui, plus tard, écriront celles d'Emma (chap. IV de la première partie de *Madame Bovary*) et de Gervaise (chap. III de *L'Assommoir*).

Au principe de ces deux scènes, faisant la clé de leur réussite marquante, il y a l'unité d'un espace que Sand investit littérairement, invente et nomme : la Vallée Noire, cette « partie sud-est du Berry » que décrivent les premières pages de *Valentine* avec une sorte de solennité (la notice ajoutée pour l'édition Hetzel en 1852 redouble et épaissit le premier chapitre, transformant l'entrée en matière en un véritable porche descriptif). Le lecteur sandien, doué de savoir rétrospectif sur l'œuvre de l'auteur, ne peut qu'être ému par cet événement littéraire qui ouvre le roman et dont l'auteur, par la suite, rendra bien le caractère presque sacré (pour elle et pour ses lecteurs) en parlant de baptême (« la partie du Berry que j'ai baptisée Vallée Noire »⁷).

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol. IV, p. 542.

⁶ G. Sand, « Lettre à Émile Regnault [le 29 août 1832] », *Corr.*, t. II, p. 150.

⁷ G. Sand, *La Vallée Noire*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1998, p. 29. Ce texte a d'abord été un article, « La Vallée Noire », publié dans les numéros du 28 novembre et du 5 décembre 1846 de *L'Éclaireur de l'Indre*.

Plus tard, George Sand pourra avoir la coquetterie de repousser l'avance des complimenteurs qui la diront le « Walter Scott du Berry »⁸. La comparaison a pourtant occupé assez tôt l'esprit de Sand puisque dès 1844 (avant même la série des romans dits « champêtres » ou « paysans »), pour se justifier de mettre encore une fois « des paysans en scène », elle écrivait à Louis Véron, l'éditeur qui refusait le *Meunier d'Angibault* : « Walter Scott, notre maître à tous, a fait plus de vingt romans dont la scène tiendrait dans quarante lieues carrées. »⁹ Le rapprochement, en effet, a du sens, si l'on retient de Scott, plutôt que son pouvoir de fabulation historique, sa réussite à se faire la voix d'un pays. Ce qu'il a été pour les Highlands écossais (un topographe du merveilleux capable de fixer les légendes aux rochers et aux brins d'herbe, de les faire circuler entre villages et châteaux), George Sand le devient, à partir de *Valentine*, pour le Berry : elle réussit à fondre son verbe dans un paysage. Chateaubriand est le premier à prendre acte que, après 1832, traverser le Berry, c'est arpenter la littérature de George Sand : « je voyais ces petites routes bocagères que l'auteur de *Valentine* nomme des traînes, et qui me rappelaient ma Bretagne »¹⁰. La référence à George Sand est dès lors devenue constitutive du Berry, nécessaire pour le dire et le penser. C'est au point qu'on a envie de proférer ce que l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* eût tenu pour un blasphème : à compter de novembre 1832, George Sand devient la légitime « duchesse de Berry », au moment même où s'achèvent les aventures, scottiennes et peu convaincantes, de la princesse qui porte le titre...

Valentine est moins occupé à montrer la Vallée Noire qu'à la créer. Ce faisant, le roman met en place des éléments dont il est

⁸ « On m'a fait l'honneur ou plutôt l'amitié de me dire quelquefois (car l'amitié seule peut trouver de pareilles comparaisons) que j'avais été le Walter Scott du Berry. Plût à Dieu que je fusse le Walter Scott de n'importe quelle localité ! [...] Mais ce n'est pas la faute du Berry, s'il n'a pas trouvé son Walter Scott », G. Sand, « Le Berry », *Promenades dans un village*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 143.

⁹ G. Sand, « Lettre au Docteur Louis Véron [6 septembre 1844] », *Corr.*, t. XXV, p. 446.

¹⁰ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol. III, p. 353. Cette référence à George Sand vient au moment de l'écriture, le voyage en question datant, pour Chateaubriand, de juillet 1829.

difficile de dire si l'auteur en a d'emblée projeté leur reprise dans la suite de son œuvre mais qui, quoi qu'il en soit, fourniront un cadre de référence durable pour celle-ci. Cette une géographie accomplie dans toutes ses dimensions : physique (topographie et toponymie) et humaine, mettant en évidence des mœurs, des rites¹¹ et un lexique (*traînes*, *bourg*, *pâtour*, *afféter*, *patache*, *roulée*, termes qui s'acclimatent à la mémoire du lecteur et qui y resteront comme des repères). Ce cadre, néanmoins, est peu référencé : une fois qu'on a quitté la « grande route » qui va « de Paris à Clermont » (p. 433), où est-on ? Dans l'espace sensible que l'auteur, s'étant débarrassée des toponymes nationalement connus, a toute liberté de construire : les premières pages du roman donnent une belle démonstration de cette « géographie de fait » que Sand a prônée par ailleurs, lecture des espaces que « chacun a le droit de rétablir dans la logique de ses regards et de sa pensée »¹². Obéissant à cette « logique », le cadre de référence de la Vallée Noire est surtout poétique et intérieur : ce qui est mis en place, à travers l'enfoncement dans ses replis, dans les « traînes » et les buissons, c'est un enfoncement dans la matrice de l'imaginaire (Sand nous mène sur les lieux de son enfance). On ne saurait mieux dire que ne le fait le magnifique retour réflexif de la notice de 1852, donné comme en avertissement : « il me semblait que la Vallée Noire, c'était moi-même » (p. 429). Lisible comme le « lieu transitionnel » entre intérieur et extérieur¹³, la Vallée Noire est le vecteur d'un enchantement : elle n'est pas encore, pour cette première apparition romanesque, développée sur le mode de l'utopie sociale (qui sera exploré dans les romans des années 1840) mais déjà approchée avec le souci d'y ancrer l'idéal. George Sand se

¹¹ Le bal, par exemple, comme l'a bien montré Simone Bernard-Griffiths, « Bals et danses champêtres dans le roman sandien : de l'ethnographie à la sociopoétique », *Les Amis de George Sand*, n° 21, 1999, p. 3-18.

¹² G. Sand, *La Vallée Noire*, op. cit., p. 10. Au début du *Piccinino*, Sand donnera une autre démonstration du talent visionnaire par lequel elle s'approprie des espaces : sans avoir jamais mis les pieds en Sicile mais au simple feuilleté d'un ouvrage la concernant, par le seul prodige de son imagination, elle « voit » toute la région de Catane.

¹³ L'idée est de Denise Brahimi (« Sous les pas de George Sand », dans G. Sand, *La Vallée Noire*, op. cit., p. 69-70), à qui cette polarité de la Vallée Noire fait dire encore : « l'ambiguïté de la Vallée Noire est d'être le lieu d'un espoir utopique en même temps que d'une observation réaliste » (p. 79).

souvent sans doute, pour construire la valeur de cette « vallée enchantée » (p. 544) du modèle qui avait tant compté dans ses lectures d'enfant : *Les Battuécas* de Madame de Genlis, roman de la vallée perdue et mythique¹⁴. Au sein de *Valentine*, les deux chapitres (XXIX et XXX) consacrés à peindre la vie que les héros obtiennent un moment de partager dans le pavillon isolé au fond du parc du château, est une sublimation lyrique de ce prestige de la vallée : dispositif restreint, fragile et tenace d'enchantement, le pavillon est la Vallée Noire en modèle réduit¹⁵.

La Vallée Noire, on le comprend, ne préexiste pas au roman mais est créée par lui. Elle est moins décrite pour ce qu'elle est réellement (si tant est qu'il y ait du sens à parler de son existence dans le réel) qu'elle n'est nommée et voulue comme scène imaginaire : les protagonistes de la fiction sont les génies du lieu, ils en partagent le secret avec l'auteur, ils l'animent (tel Bénédict qui décrète la vallée « enchantée » quand il y découvre l'amour, p. 544) et l'ornent (telle Athénaïs, « la beauté de la Vallée Noire » au dire de Georges Simonneau, l'ami de Pierre Blutty, p. 453). C'est un espace créé à la mesure du conte et livré à lui : vase clos où s'essaient les sentiments et les sens, la « partie sud-est du Berry », dans *Valentine*, est enlevée à la carte officielle de la France pour être livrée à un dessin tracé plutôt à la manière de la carte de Tendre.

Valentine marque l'avènement de la « géographie naturelle dont ne peuvent tenir compte les dénominations et les délimitations administratives », que Sand a revendiquée dans son article de 1846 sur « La Vallée Noire »¹⁶. Inventant cette vallée, George Sand invente presque, en en donnant une brillante illustration, la notion de « terroir » : à peu près inexistante dans le discours social en

¹⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, G. Lubin éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., vol. I, p. 627-629. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article à paraître en 2008 : « Des Battuécas de M^{me} de Genlis à la Vallée Noire : appropriation d'un modèle », actes du colloque *George Sand : Intertextualité et Polyphonie* (Dublin, juin 2006).

¹⁵ Pour une étude détaillée de la représentation du pavillon, motif récurrent dans plusieurs romans de Sand, voir Claudine Grossir, « Le pavillon dans le parc : variations sur un motif littéraire », *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, textes réunis par S. Bernard-Griffiths et M.-C. Levet, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 115-128.

¹⁶ G. Sand, *La Vallée Noire*, op. cit., p. 7.

1832, elle y sera devenue banale une quarantaine d'années plus tard, à la fin de sa carrière. *Valentine* noue en effet le lien, que les autres écrits berrichons de l'auteur rendront toujours plus fort, entre espaces géographique et culturel : jusqu'à la confusion des deux, dans la référence (ou la révérence) faite aux traditions paysannes. D'aucuns régleront peut-être la question en qualifiant George Sand d'écrivain régionaliste, en prenant soin d'assortir l'expression de la connotation dédaigneuse qui est d'usage. Or c'est là un contresens : par la littérature, Sand se place en amont de sa région plutôt qu'elle ne la subit. Elle n'orchestre pas des éléments déjà légués par une tradition, elle fonde une mythologie : comme avant elle Scott l'a fait avec les Highlands écossais, comme plus tard Faulkner le fera avec le sud des États-Unis. George Sand fait don de sa personne au Berry, si l'on peut dire, et ce don fait un espace de littérature qui prend nom de « Vallée Noire ».

Cette aventure littéraire, pour George Sand, a donc commencé avec *Valentine* : jusqu'à la première page de ce roman, la partie sud-est du Berry était sans histoire, « campagnes ignorées » des révolutions et des guerres, où le voyageur de passage ne courait aucun « risque d'entendre la chronique féodale obligée, ou la légende miraculeuse de rigueur » (p. 434). À la fin du roman, c'en sera fini de l'innocence du Berry aux yeux du voyageur : la dernière ligne sera pour montrer celui-ci obligé au pèlerinage de quelques instants devant « la double tombe de Valentine et de Bénédict » (p. 690). C'est qu'entre-temps, George Sand est passée par là : *Valentine* est le roman qui pour la première fois (si l'on suit le discours imposé par l'auteur au premier chapitre) lie cette contrée à un récit, lui impose de la légende, la scelle comme un terroir, comme l'espace d'une communauté qui partage les mêmes histoires et se met en scène à travers elles. Avec George Sand, en Berry, les histoires commencent... Elle est, pour reprendre l'expression du dramaturge d'*Électre*, qui naîtra cinquante ans plus tard dans le Limousin voisin, une « femme à histoires »¹⁷ – et *Valentine* aussi.

¹⁷ J. Giraudoux, *Électre* (1937), acte I, scène 2. Giraudoux est né en 1882 à Bellac.

ROMAN ET FORMULE ROMANESQUE

Rétrospectivement, au lu des nombreux romans qui suivront dans la carrière littéraire de George Sand, les deux titres qu'elle publie en 1832 apparaissent comme des étapes fondatrices : *Indiana*, comme la conquête, pleine d'audace, du langage romanesque ; *Valentine*, comme la mise au point d'une formule pour domestiquer ce langage, en apprivoiser l'usage qui, dès lors, pourra être renouvelé. *Valentine* est un roman qui vaut formule romanesque, employable non pas indéfiniment (l'auteur mettra au point d'autres formules), mais un nombre de fois significatif (par exemple, pour une liste subjective et partielle, avec *André*, *Simon*, *Jeanne* ou, plus tard, *Mademoiselle Merquem*). Bien fait, mesuré, exact : si *Valentine* donne l'impression de pouvoir être caractérisé ainsi, c'est qu'y sont étroitement entrelacés et faits pour n'avancer qu'ensemble trois fils essentiels du langage romanesque. Narration, description et spéculation d'idées : ce qu'invente le roman comme histoire semble rencontrer naturellement ce qu'il met en place comme espace géographique et social et ce qu'il met en jeu comme idées, discours moral et politique. Une main assez sûre d'elle-même paraît avoir tressé cela comme si la chose était aisée, comme s'il suffisait d'avoir l'expérience du monde pour savoir le dire avec la conviction que donnent l'exigence analytique et l'engagement lyrique. Le secret de cette efficacité est certainement dans l'appropriation de modèles littéraires antérieurs dont les codes se trouvent heureusement conciliés : le théâtre, en particulier, mais aussi le conte et la poésie descriptive.

Le roman est régi par une véritable économie dramatique que rend très sensible l'unité de lieu, laquelle amène avec elle une unité d'action et (n'était le saut de quinze mois indiqué au début du chapitre XXX) de temps. La Vallée Noire est constituée comme une scène, structurée selon une polarité ordonnée autour de Grange-neuve (la ferme des Lhéry) et le château de Raimbault. L'action qui s'y noue est à peu près bornée par les références qu'elle suscite (à *Romeo et Juliette* au chapitre XXVII, à *La Princesse de Clèves*, implicitement, chapitre XXXIV) : l'histoire d'un amour essentiel et tragique, empêché par l'ordre social. La découpe en quatre parties qui concerna toutes les éditions de 1832 à 1864 invitait à reconnaître une progression en quatre actes dans l'évolution de

l'intrigue : l'exposition (chap. I à IX), l'enjeu qui prend place (naissance de l'amour, chap. X à XX), la situation de crise (le mariage, les empêchements de cet amour, chap. XXI à XXIX) ; le dénouement (chap. XXX à XXXIX). L'action progresse à coups de scènes successives dont certaines sont marquées par une grande théâtralité : par exemple celles qui, dans les trois premiers chapitres, exposent l'ensemble de la distribution ou bien celle (fin du chap. IX) qui fait se déplacer Bénédicte comme sur un décor factice (« apparition dans une scène champêtre qui [...] ressemblait assez à un décor d'opéra ») et l'autorise à entrer dans la scène suivante (l'intérieur du château de Raimbault) au son du « Faites entrer » lâché par la vieille marquise (introduction au registre de la comédie pour le chap. X). On pourrait citer encore les situations avec un personnage présent mais dissimulé aux autres (Lansac sous une fenêtre au chap. XXXII, Bénédicte derrière un lit au chap. XXIII ou derrière un miroir au chap. XXXIII) ou la manière dont tous les éléments sont réunis, à la fin du chap. XXXVII, pour permettre le tomber de rideau brutal qui se fera au chapitre suivant. Ces scènes, toutes prêtes à être jouées, trouvent pour les soutenir des personnages *ad hoc*. La romancière n'hésite pas à recourir à certains types éprouvés, en particulier pour les personnages très secondaires qui sont employés ponctuellement, repris dans le roman tel que le code théâtral les a légués : ainsi de Joseph, le mouchard de la comtesse (chap. IX), ou du chœur que constitue le groupe villageois, lequel n'est mentionné que lorsqu'il est besoin de convoquer le poids de l'opinion (p. 609). De manière plus significative, l'auteur met en place un véritable système des personnages régi par un principe de dualité qui permet à l'identité de chacun de se définir, de se trancher et de se nuancer¹⁸ : Valentine n'est ni comme Athénaïs ni comme Louise, Bénédicte diffère de Blutty mais aussi de Lansac, la comtesse de la marquise... Cette manière pour les personnages de se tenir les uns par les autres les rend solidaires d'un même programme narratif où leurs relations obligées décident inéluctablement le drame. La

¹⁸ Pour une étude approfondie de cette question, voir S. Bernard-Griffiths, « Fiction sandienne et dualité : dialectique et jeux de miroir dans *Valentine* (1832) », *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, G. Peylet dir., Paris, L'Harmattan, 2001, p. 201-229.

distribution des rôles pèse en effet sur les personnages comme une donnée arbitraire qui est leur fatalité : Athénaïs et Bénédict, nés fermiers, ont bien du mal à accepter de le demeurer ; Louise se plaint des « passions indomptables » avec lesquelles elle est « née » (p. 617) ; Valentine, qui « n'était point née passionnée », le devient par le jeu d'une « fatalité [qui] semblait se plaisir à la jeter dans une situation d'exception » (p. 610) ; Valentine serait d'une « race », lui dit sa sœur en son délire final, dont « l'œuvre » est de faire « couler le sang » (p. 687). Le roman semble sourdre d'un théâtre mal réglé parce qu'une « erreur dans la distribution des rôles » (p. 527), en amont, a poussé les personnages dans une impasse : le constat peut en être plaisant (Valentine s'exclamant, p. 527 : « je crois vraiment que j'étais née pour être fermière ! ») ou douloureux (le portrait de Bénédict en « déraciné » au chap. III, selon le mot qu'imposera plus tard, comme un cas de sociologie propre à la fin du XIX^e siècle, Maurice Barrès). Le roman observe comment ce théâtre a du mal à rester théâtre du moment qu'il sait ses conventions arbitraires : les préjugés de la naissance gouvernent un ordre qui n'est pas seulement social mais aussi poétique. Décréter, comme le fait Bénédict, que Valentine « ne les a pas » (p. 536), ces préjugés, c'est proclamer qu'elle est romanesque¹⁹, imprévisible et prometteuse car, « point née passionnée » elle pourra le devenir...

Se construisant les uns les autres au gré de conflits et de paroles échangées, les personnages se trouvent reliés par un rapport rendu problématique au groupe, aux devoirs prescrits par l'âge, le sexe et la catégorie sociale. La dualité concerne surtout ce dernier domaine qui n'est pas de nature et où il semble donc qu'elle pourrait n'être pas. Le monde social de *Valentine*, comme de tant d'autres romans de Sand qui viendront ensuite, est gouverné par une opposition binaire entre le village et le château, la chaumière et le château. Le modèle en semble droit sorti de l'imaginaire du

¹⁹ Le terme revient sept fois dans le roman (p. 463, 492, 501, 549, 594, 653, 656), presque toujours pour concerner Valentine ou ses sentiments. En particulier p. 492 : « Valentine était assez romanesque ». Sur les emplois de ce terme dans le corpus des romans de Sand, voir mon article : « Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de George Sand », *George Sand Studies*, Kent State University, Vol. 22, 2003, p. 3-18 ; *Littérature*, n° 134, Paris, Larousse, juin 2004, p. 5-21.

conte, même s'il fut observé dans « la partie sud-est du Berry » au début du XIX^e siècle. Le conte, en effet, est une autre matrice du roman : il fournit de la matière première que le théâtre organise et informe. La chose est rendue très sensible dans le traitement des personnages : ceux qui ont l'âge de l'amour (Valentine, Bénédict, mais aussi, dans une bien moindre mesure, Louise, Athénaïs et Lansac) ont la dignité de premiers ou seconds rôles créés par l'écriture. Celle-ci prend la peine d'inventer ce qu'ils sont, de les lancer sur la scène pour vivre le drame, c'est-à-dire de leur permettre de révéler une dimension intérieure. Les autres, ceux qui n'ont plus cet âge (les parents Lhéry, la mère et la grand-mère de Valentine) ou que la narration maltraite comme des utilités (Pierre Blutty), sont reçus par l'écriture : types commodes, ce sont des codes acceptés comme prêts à l'usage et bons à l'emploi. La mère de Valentine, en particulier, est droit sortie du conte (où elle serait marâtre) comme un bloc à peine dégrossi, par endroits, de quelques touches qui font sentir d'autres modèles. Le travail de la romancière, quand elle se décide à privilégier ce personnage d'un arrêt prolongé de son attention (chap. XII), consiste à croiser l'univers du conte à d'autres univers d'écriture : historique (quand la vie de la comtesse est inscrite dans le contexte politique récent de l'Empire et de la Restauration) et moraliste (quand il est question de ses ambitions mondaines). L'enfermement douloureux dans une même distribution de tous ces personnages (ceux qui sont émancipés des types et ceux qui y sont forclos) crée la dissension : à peu près isolés parmi des personnages-types (venus du conte ou du théâtre) qui, dans l'intrigue, détiennent le pouvoir (la loi, l'argent), Valentine et Bénédict sont des personnages de roman de plein droit, en ce qu'ils cherchent à échapper aux types, aux codes dont ils sont nés (la vertu compassée pour elle, la rébellion byronienne pour lui). C'est déjà le procédé que Musset, moins de deux ans plus tard (en juillet 1834) reprendra pour *On ne badine pas avec l'amour* : entre village et château, Camille et Perdican découvriront à leurs dépens qu'ils ne sont pas si différents des figures grotesques qui les entourent. L'hétérogénéité des personnages, dans *Valentine*, ne provoque pas le même comique grinçant ni la même leçon amère : le genre du roman crée de l'ouverture pour ses personnages, ne serait-ce que parce que les codes y interfèrent entre eux en un jeu qui semble créer la possibilité, pour chacun, de passer de l'un à l'autre.

Lyrisme et description, souvent liés ensemble, sont d'autres de ces codes ; le roman, à de nombreuses reprises, y trouve sa respiration. Les trois premiers chapitres en sont très fortement marqués, où l'exposition se fait par alternance tranchée entre le petit théâtre de la ferme et le déploiement progressif de la Vallée Noire. Plusieurs prétextes, ensuite, seront pris par la narration pour marquer des arrêts extasiés devant le spectacle de la Vallée : traversée nocturne par Valentine rentrant de la fête du 1^{er} mai (chap. V et VI), nouveau trajet nocturne de Valentine (chap. XI), scène de la pêche (chap. XIII et XIV). La description n'est pas le seul objet qui suscite l'engagement lyrique : l'amour et son langage sont exaltés en digression (p. 605) ; l'utopie fusionnelle un moment réalisée par la vie dans le pavillon a droit au même enthousiasme (chap. XXIX et XXX). *Valentine* ne se termine pas dans le pavillon comme *Indiana* s'était terminé à Bernica : le dénouement, cette fois, opte pour la bascule tragique. Mais à plusieurs moments, des séquences oniriques auront fait entrevoir des échappées hors de la réalité : « tableau fantastique » contemplé par Louise sur le rideau auquel s'attache son regard (p. 476-477) ; rêve éveillé de Bénédicte sur une vie possible avec Valentine en « fermière » (p. 528-529), auquel il se laisse aller après en avoir fixé le programme (« avec Valentine, au fond de cette belle vallée, je serais poète et laboureur », p. 527). Gagnés par le lyrisme communicatif de la narration, les personnages sont alors à la marge où la réalité tremble et ménage l'illusion ; le roman y laisse apparaître ce qu'il aurait pu être et a choisi de n'être pas.

L'efficacité de *Valentine* comme formule romanesque tient certainement à la qualité de l'assemblage de ces trois éléments : l'apport mythologique du conte, la mise en forme du théâtre, l'engagement de la narration que sanctionne la tonalité lyrique. L'imprégnation théâtrale est l'aspect principal : pour sa composition d'ensemble comme pour l'économie de ses scènes, le roman est redevable de ce modèle qui commande à l'intrigue d'être inventée et menée avec dynamisme et rigueur. Sans doute, le traitement par Sand n'est pas sans quelques maladresses : on trouvera en particulier que la tonalité du roman change à mi-parcours, renonçant à l'engagement descriptif et lyrique après les chapitres « matrimoniaux » (XX et XXI) pour bientôt, n'était la séquence du pavillon, ne plus faire que dérouler l'intrigue d'une manière de plus en plus

utilitaire. Le dénouement surtout, à l'avant-dernier chapitre, aurait gagné à être asséné de façon moins brutale²⁰. Quoi qu'il en soit, on ne s'étonne pas qu'un littérateur aussi aguerri que René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), pour qui le succès au théâtre était un métier, se soit décidé à proposer une adaptation théâtrale du roman²¹. Les modifications y sont certes nombreuses : Louise y disparaît et laisse la place, dans le rôle de confidente désintéressée de chacun, à Perrine, sœur de Bénédicte ; Lansac y est le marquis de Robsay, lord anglais résolument cynique ; le père Lhéry y est veuf et Valentine n'y a plus que sa grand-mère (comtesse plutôt que marquise, « de Raimbaut » plutôt que « de Raimbault ») dont le caractère, très bourru mais bon, est inédit. Enfin, parmi les nouveautés encore : la scène est en Auvergne et les paysans y sont incompréhensibles en leur jargon, Pierre Blutty y commande les gardes nationaux du village et la comtesse de Raimbaut y danse de bon cœur la bourrée avec le père Lhéry ! Le cinquième et dernier acte est à Paris, où Bénédicte, à qui Valentine a réussi à imposer le respect de sa vertu, finit par étrangler de ses mains l'infâme Robsay... Malgré ces écarts, on devine que le travail de Pixérécourt et de son collaborateur n'a pas été difficile : il a consisté à faire entrer une matière déjà très propice à la scène dans les codes plus précis du mélodrame.

L'action de *Valentine* repose sur une forte unité, elle est un « drame » cohérent, organisé autour de la trajectoire de celle qui, « point née passionnée » (p. 610), devient « passionnée jusqu'au

²⁰ Point n'était besoin, pour nous faire entendre la méprise de Pierre Blutty, d'enfoncer les clous en nous disant (p. 685) qu'il ignorait que Valentine occupait la chambre de sa femme ; point n'était besoin non plus de nous faire connaître (avant même de présenter la conséquence de son geste !) le sort judiciaire de ce personnage (p. 686) ou ses remords de convention (p. 688) ; on ajoutera encore que le lecteur pouvait attendre mieux, pour une héroïne dont tout le parcours lui a été rapporté avec détail, que la sortie de scène vite expédiée à laquelle Valentine a droit (p. 688).

²¹ *Valentine, ou le Château de la ferme*, Mélodrame en cinq actes par R. C. G. de Pixérécourt et Francis Cornu, représenté sur le théâtre de la Gaîté le 20 mars 1834, Paris, J.-N. Barba, 1834, 119 pages. L'ouvrage ne connut que la seule et unique édition qui fut annoncée dans la *Bibliographie de France* le 3 mai 1834 : dans la mesure où la représentation théâtrale n'est même pas évoquée dans la correspondance de Sand (qui, il est vrai, séjournait alors en Italie avec Musset puis Pagello), il est à croire que la chose n'eut aucun succès.

délire » (p. 669), de celle qui, « accoutumée à respecter religieusement l'opinion » (p. 657), finit par être « fanatique d'impiété » (p. 668)... Comment apprécier le chemin qui mène de l'un à l'autre ?

VERTU OU FANATISME D'IMPIÉTÉ

Huit mois après la publication de son roman, George Sand eut à essuyer le reproche, de la part d'Hortense Allart (elle-même romancière et « femme libre », ainsi que la nomma Sand avec ironie dans la réponse qu'elle lui fit²²), d'avoir trop ménagé le public des biens-pensants : « vous ne me semblez pas avoir des idées arrêtées, mais plutôt des inspirations : ainsi, vous avez attaqué la société dans *Indiana*, et dans *Valentine* vous cédez au public »²³. Cet avis a de quoi étonner : le roman, pour ne s'en tenir qu'à un élément crucial de son intrigue, ne présente-t-il pas une situation d'adultère commis par une femme dont tout, par ailleurs, conduirait le lecteur à en attendre la plus constante et traditionnelle vertu ? Cette héroïne « connaît » physiquement celui qu'elle aime et qui l'assiège depuis le début du roman : à Bénédicte, « l'amour qu'elle inspirait n'était pas celui des anges pour le Seigneur » (p. 653), et cet amour est satisfait non pas une fois, comme par accident, mais résolument, avec itération. C'est au chapitre XXXVI qu'arrive le « moment fatal », inévitable « quand on se voit tous les jours et qu'on a vingt ans » ; plusieurs jours durant, Valentine est emportée « au delà de toutes ses impressions ». Certes, le repentir suit, qui est un autre moment fatal (de la fatalité que veulent les codes romanesques de 1832), mais il ne vient qu'après. La narration manie l'ellipse pour éviter de s'appesantir sur l'événement (p. 667), mais cela ne le rend certainement pas bénin ! Un amour physiquement consommé en dehors du mariage par une héroïne positive, que seuls les sentiments ont conquis : cette situation qu'*Indiana* n'avait pas osée ne se retrouvera pas dans les romans

²² Cet échange a été repris par Aurore Sand dans son édition des *Sketches and hints* (G. Sand, *Journal intime (posthume)*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 176-179), mais Georges Lubin ne le maintient pas dans la sienne (contenue dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol.).

²³ Extrait d'une lettre de la mi-juillet 1833, cité par G. Lubin dans G. Sand, *Corr.*, t. II, p. 359.

postérieurs de Sand, où les écarts de conduite ne concernent que des femmes légères ou réputées « perdues » (dans *Le Compagnon du tour de France*, dans *Isidora*, dans *Valvèdre* ou dans *Le Dernier amour*). C'est pourquoi il paraît difficile de lire, comme le fait Hortense Allart, *Valentine* comme un recul par rapport à *Indiana* quant à la pugnacité des idées que porte le roman. Il est possible que ce verdict de la « femme libre » soit venu en réaction à l'étrange indulgence manifestée à *Valentine* dans les journaux à la fin de 1832²⁴. La presse du temps soumettait généralement le jugement des œuvres romanesques aux critères d'une morale inflexible : en l'occurrence, entre l'audace de l'histoire d'adultère et la séduction bucolique, chacun hésitait à désigner le trait le plus marquant de *Valentine*, mais ce roman, décidément, plaisait et la balance pencha en faveur de la séduction, qui fit excuser l'audace. C'est un tour de force du l'ouvrage de faire passer ce qu'il fait passer (situations et discours) sans choquer de prime abord ceux qui ne demandent qu'à l'être ; c'est un effet supérieur de l'art de la romancière que d'avoir endormi la vigilance des censeurs : ceux-ci se satisfaisaient de ce que la narration prît la peine de placer l'héroïne dans une situation matrimoniale tout à fait exceptionnelle (avec un mariage blanc, de fait sinon d'intention) et de lui faire connaître, en outre, le tourment de la faute. Ce consensus relatif, révélateur du véritable charme qu'opéra le roman, ne commença à être remis en cause qu'après la publication d'autres romans de l'auteur (*Lélia*, *Jacques*), perçus comme plus ouvertement dangereux. C'est vingt ans, plus tard, en 1852, que *Valentine* sera vraiment démasqué : le roman subit alors une attaque en règle de la part d'un tenant de l'ordre le plus farouche dans les colonnes de *L'Assemblée nationale* ; il s'agit d'inciter les députés à faire leur travail de censure en attirant leur attention sur le danger que représente désormais la diffusion, dans le cadre d'éditions dites populaires, de romans comme ceux de George Sand (repris chez Hetzel en *Œuvres illustrées*), romans qui ont pour effet « de détruire tous les principes et tous les sentiments qui doivent étouffer la révolte dans les cœurs, et de propager dans le peuple ce fanatisme d'impiété

²⁴ Nous renvoyons à l'excellente synthèse qu'Aline Alquier a faite de ces articles dans son édition : G. Sand, *Valentine*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 241-248.

qu'on ose nous vanter, triple impiété contre la société, contre la famille et contre Dieu»²⁵. C'est bel et bien dans *Valentine* que la chose était « vantée », c'est l'héroïne que cela concernait... Alors, ce roman mérite-t-il d'être attaqué sur sa droite ou sur sa gauche ? Qui l'a le mieux lu, de la « femme libre » ou du fougueux défenseur de l'ordre ? Le discours de subversion (morale surtout, politique aussi) existe dans *Valentine*, le constat n'est pas douteux. Jusqu'à quel point les ambiguïtés qu'il recèle doivent amener à le nuancer, c'est là, sans aucun doute, qu'il y a matière à discuter.

Le roman s'inscrit dans une longue tradition héroïque et courtoise en prônant une idéologie de l'amour dont Valentine et Bénédict, victimes et héros, sont les agents. La nécessité qui accroche ces deux personnages l'un à l'autre se lit sur le manuscrit où l'on observe que, rédigeant les deux premiers chapitres, l'auteur pensait conter les amours de « Valentin » et de « Bénédict »... Quelques ratures suffirent pour faire glisser la marque du féminin de l'un à l'autre prénom mais le sort des personnages était scellé : leur confusion nécessaire n'attendait plus, pour devenir une évidence, que le moment où un « fluide électrique » créât entre eux, par le regard, la fascination (p. 524 : « ni un sourire ni un mot » ne sont besoin pour cela). L'essence transcendante de l'amour est proclamée avec force au chapitre XVII : inscrit dans « les desseins du ciel », il a sa puissance propre qui balaie « toutes les considérations humaines ». S'échauffant jusqu'à une certaine grandiloquence, la voix narrative fait de l'amour le révélateur de l'affrontement immémorial entre Nature et Culture, entre « Providence » et « société » : « la société se trouvait là entre eux », leurs noms ne peuvent être qu'attachés l'un à l'autre (p. 540). Bientôt ce discours est relayé par la voix de Bénédict qui trouve les accents qu'aura deux ans plus tard le Perdican de la pièce de Musset (accents dont on sait, pour la fameuse tirade de la scène 5 de l'acte II d'*On ne badine pas avec l'amour*, qu'ils viennent de l'emprunt à une lettre de George Sand...) : parler d'amour, c'est convoquer le ciel, l'espèce humaine, c'est défier la fatalité et se griser de rébellion (p. 544). Le même ton se trouvera encore au chapitre XXVI (p. 605). « La double tombe de Valentine

²⁵ A. de Saint-Albin dans *L'Assemblée nationale* du 26 mai 1852, cité par G. Lubin dans G. Sand, *Corr.*, t. XI, p. 194.

et de Bénédict » à laquelle conduit cet amour, pierre gravée pour fonder un mythe, fait les derniers mots du roman (p. 690).

Les deux rôles de Bénédict et de Valentine, agents que leur amour oblige à la subversion, sont-ils d'égale importance dans l'économie du sens du roman ? On pourrait, à première vue, considérer que la première place revient à Bénédict : dès son remarquable portrait initial (chap. III), le personnage s'impose comme une création très forte du roman, même si celui-ci reprend les éléments d'une tradition récente, de modèle byronien (avoué par une référence à *Manfred*, p. 467). À Bénédict, en effet, les discours radicaux, les arguments imparables et les aperçus fulgurants pour dénoncer le règne de l'impopularité généralisée qui s'appelle « vie positive », « société », « civilisation » : le personnage est très fort dans l'« hyperbolique satire » qui fait trembler Louise (p. 543). Gageons que la narration profite du dispositif fictionnel, qui fait les personnages des rouages aux discours frappés d'irresponsabilité, pour rendre Bénédict si pugnace en paroles (p. 542-544). Ses diatribes contre le mariage atteignent, aux chapitres XXI et XXII, un paroxysme qui confine au délire, lucide et inspiré (p. 568 et p. 576).

Valentine, moins parleuse, sait néanmoins discourir à l'occasion, par exemple pour dénoncer la persistante nullité, à sa génération, de l'éducation réservée aux filles (p. 470) ; mais elle est avant tout un personnage agissant que sa geste transforme en l'emblème d'une cause. « À nulle femme la vertu ne semblait devoir être plus facile » (p. 515) : et c'est pourtant elle qui finira « fanatique d'impiété » (p. 668), emportée là par une « destinée » (p. 610) qui lui fait multiplier, vis-à-vis de sa mère, de sa grand-mère et de son fiancé, de petits accommodements avec la vérité afin d'arranger les rendez-vous avec Bénédict (ainsi p. 514). Sans doute, après sa phase « impie », le personnage est-il gagné par les tourments du remords : Valentine perd « sa propre estime » (p. 671) et appelle sur elle le châtimement de Dieu (p. 684), elle est rappelée par les devoirs, un moment trop oubliés, que comporte le rôle féminin dans les codes matrimoniaux... et romanesques ! N'empêche : il y a, dans le traitement de ce personnage, quelque chose de plus audacieux que n'en présente l'intrigue d'*Indiana* où la répartition des rôles était bien établie, entre la femme vertueuse (Indiana) et la femme sensuelle (Noun). Ici, il n'en va pas de même : certes, Valentine se différencie de Louise, qui ne se considère pas comme appartenant à la même sorte de

femmes qu'elle (p. 617). Mais la principale différence est entre la Valentine des premiers chapitres et celle des derniers : ce roman est celui de la naissance d'une passion, d'une passionnée. S'il faut apprécier le personnage du point de vue des stéréotypes, seul le cliché du « feu sous la glace » peut en rendre compte et c'est là, intrinsèquement, un parti d'invention qu'il a été courageux à l'auteur d'adopter. La proposition d'un personnage comme Bénédict dans le texte coûte moins : acquis à la cause rebelle dès sa première apparition dans le roman, il y récite sa colère ; Valentine n'est jamais en colère, elle découvre progressivement ce qu'elle est, elle devient capable d'impiété en dénonçant l'hypocrisie des devoirs qu'on lui fait (p. 684-685). L'amour l'y conduit, quand il aurait tendance à assagir Bénédict en lui donnant des rêves d'idylle (p. 528-529).

La pugnacité du roman se lit aussi dans la fable politique qu'il construit : c'est un roman de 1830, écrit juste après et dont l'action se passe juste avant²⁶. L'intrigue est tout entière déterminée par le poids des « préjugés de la naissance » (p. 536) dont la cote est sujette à bien des aléas depuis que le choc de 1789 a donné une valeur marchande à tous les biens, matériels et symboliques. L'ordre ancien du monde, structuré comme dans les contes avec château et village, est devenu caduc et ne se survit qu'au prix de replatrâges factices : le château de Raimbault, vendu comme bien national, n'est revenu à la famille de Raimbault que comme dot apportée par une demoiselle Chignon en secondes noces (p. 489) ; il en sort à nouveau par le mariage de Valentine avec la proie d'un usurier, puisque tel est Lansac. M. Grapp semble n'apparaître dans le roman (chap. XXXI) que pour y produire une nouvelle circulation foncière : la famille de Raimbault est à nouveau dépouillée du château à la fin du chapitre XXXVI et ne le recouvrera, à la toute fin du roman, qu'au prix d'un laborieux raccord (acquisition par une paysanne enrichie qui épouse en secondes noces, encore une fois, un bâtard qui porte de justesse le nom de Raimbault). On peut ainsi, en adoptant le point de vue de György Lukács commentant *Les Paysans* de Balzac, lire *Valentine* comme l'analyse lucide de la « situation

²⁶ Une lecture du roman menée de ce point de vue a été proposée par Éric Bordas, « *Valentine*, roman historique, roman de l'histoire, ou roman dans l'histoire ? », *George Sand Studies*, Kent State University, Vol. 21, 2002, p. 28-55.

réelle » de la France, comme le diagnostic du processus de capitalisation qui, depuis la Révolution, touche tous les secteurs et, en particulier, la terre : ses occupants anciens, aristocrates et paysans, sont délogés ou soumis par les nouvelles puissances de l'argent que l'usurier figure en stéréotype²⁷. Le roman prend acte des conséquences, continuées depuis quarante ans, de la rupture révolutionnaire sur les campagnes : traumatisme persistant chez les aristocrates qui règlent leur comportement dans l'obsession de la leçon qu'ils ont reçue, individualisme nouveau de paysans enrichis, désarroi des enfants du peuple que leur éducation conduit dans une impasse (le byronisme de Bénédict est une construction sociale que démonte le chapitre III). Dans cette société mouvante, même si le château et le village restent en place et voudraient faire croire à la stabilité, Valentine est prise au mot : elle qui dit regretter de n'être pas fermière, comme Marie-Antoinette, perdra son château ! « La sphère pour laquelle elle avait été créée » (p. 516), quelle est-elle ? Comment le savoir ? Le roman semble dire qu'il n'y a plus de sphère connue pour personne.

QUE PENSE LE ROMAN ? DE QUELQUES AMBIGUITÉS

Faut-il pour autant, fort de tous ces éléments accumulés, tenir *Valentine* pour un brûlot de contestation morale et politique ? On ne le dira certes pas et on conviendra que le roman envoie des signaux contraires : pour endormir la méfiance des censeurs ? Par embarras ou hésitation véritables ?

En premier lieu, il y a les ambiguïtés nombreuses de la voix narrative qui accompagne avec prudence l'intrigue qu'elle propose. Cela s'observe régulièrement dans la qualification de l'action en cours : tout ce qui tend au renforcement du lien entre Valentine et Bénédict, à la révélation de leurs sentiments et surtout au rapprochement de leurs corps, est exprimé en termes de danger, de péril, de menace, comme s'il allait de soi que la chose méritât d'être appelée ainsi et sans qu'il soit besoin de justifier ce parti-pris. D'une partie de colin-maillard qui permet à Bénédict, les yeux bandés, de se

²⁷ G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, trad. de l'allemand par P. Laveau, Paris, La Découverte / Poche, 1999, p. 40.

laisser guider par « l'instinct de l'amour », il est dit que « ces jeux-là sont la plus dangereuse chose du monde » (p. 529). Quand le sentiment amoureux décidément s'empare de l'héroïne, on lit, après un « hélas ! », que « Valentine se perdait » (p. 631) ; en Bénédict cependant, résiste « une âme honnête » (p. 631), mais que faire contre « l'électricité » qui se dégage de leurs corps (p. 632) ? Au « moment fatal » (p. 667) succède bientôt le remords de sa « chute » pour Valentine (p. 669), dont l'effet est contagieux : « le malheur qu'avait eu Bénédict d'être trop heureux avec Valentine » (p. 671) semble un instant sans issue. Il ne fait pas de doute, pour la narration, qu'un amour « pur » est l'autre nom d'un amour chaste (p. 673) ou que la relation entre Bénédict et Louise, du moment qu'elle s'apaise, mérite d'être dite « purifiée », « calme et sainte » (p. 670). Tout cela, dira-t-on, relève des conventions du langage romanesque, tel que codifié dès le récit médiéval des amours de Lancelot et de Guenièvre, la narration courtoise ne sachant évoquer un amour illicite qu'avec complicité distante, comme « imprudent amour » (p. 631). Reste que l'auteur de *Valentine* eût pu secouer ces codes et qu'elle a préféré ne pas le faire, en partie par tactique, sans doute, afin de faire passer une critique du mariage et de l'ordre social. Tout n'est pas réductible à la ruse, néanmoins, dans cette soumission jouée aux codes. On ne sait s'il faut trouver étonnant, maladroit ou ironique la leçon finale sur le mariage dont Athénaïs, « facilement dominée et corrigée doucement de beaucoup de ses travers » par son nouveau mari, fait les frais dans l'épilogue (p. 690) : belle chute, pour ce roman de la crise du mariage, que cette conclusion sur un hymen bien dompté ! L'interprétation du passage par l'ironie ne va pas de soi étant donné certains indices sémantiques, distillés tout au long du roman, sur le rapport des sexes : on observera que les personnages féminins ont une grande aptitude à se laisser subjugué par le verbe masculin (ainsi, à la fin du chapitre XXVIII) ; surtout, on relèvera que, ainsi que déjà dans *Indiana*, la voix narrative choisit de se ranger dans le camp masculin (une seule fois dans *Valentine*, compte non tenu de la Notice de 1852) pour se risquer à des considérations générales sur les femmes et sur les « railleuses méfiances dont elles se servent toutes contre nous » (p. 610).

En outre, la voix narrative semble parfois incertaine dans ses choix. Ainsi, après avoir conduit les amants au « moment fatal », elle paraît presque dépassée par sa propre audace, ne sachant trop

comment rattraper une héroïne qu'elle venait de dire soumise à l'opinion (p. 657) : les qualifications les plus fortes arrivent alors (« fanatique d'impiété », « passionnée jusqu'au délire » p. 668 et 669) comme des embardées du discours. Il en va de même pour le traitement du discours des personnages : les énoncés les plus radicaux sont fortement modalisés, on prétend que les diatribes les plus vigoureuses de Bénédict sont fragiles et qu'« il serait facile », d'y « rétorquer » (p. 543). Bénédict en vient-il à définir le mariage comme un viol ? Las ! une parenthèse surgit pour expliquer à qui ne l'avait pas compris qu'il parle dans un accès de « rage » et de « fureur » : « (et il ne faut pas oublier que Bénédict était un naturel d'excès et d'exception) » (p. 576). Occasionnellement, enfin, des énoncés gnomiques viennent montrer le souci de la jeune romancière de produire du discours : que ce soit, dans l'ordre politique, pour déplorer la manière dont le peuple se laisse acheter par les fêtes qu'on lui accorde à cette seule fin (p. 565) ou, dans l'ordre moral, pour critiquer l'usage qui oblige, dans la bonne société, des fiancés qui n'ont rien à se dire à entretenir une correspondance amoureuse (p. 545). Ces interventions peuvent avoir une certaine lourdeur, comme lorsque, pour faire entrer son héroïne dans une chambre aux rideaux verts (celle où gît Bénédict qui a tenté de se supprimer pour elle), la narration, sans crier gare, en un procédé bien peu économique, en appelle aux grands principes : « Valentine, réprimant aussitôt son émotion avec cette force de l'âme qui devrait détruire toutes les convictions du matérialisme, pénétra dans cette chambre grise et sombre, où gisait le malade entre ses quatre rideaux de serge verte » (p. 602). L'articulation du récit et du discours est alors un peu rude ! Ces phénomènes montrent la difficulté que rencontre à plusieurs reprises la narration pour tenir les deux ensemble, comme si l'art du récit comportait dans son contrat l'obligation d'explicitier les enjeux moraux et que ceux-ci ne pouvaient se laisser entendre par les dispositions même de l'intrigue.

À L'ORIGINE DES ROMANS : SECRETS DE LA LITTÉRATURE...

La réception de *Valentine* se fait souvent de manière conjointe avec celle d'*Indiana* : publiés la même année, ces deux premiers romans lancent la carrière de l'écrivaine et peuvent être isolés ensemble dans la mesure où le troisième, *Lélia*, marquera déjà,

l'année suivante, une rupture. Cette habitude de réception se comprend donc mais il faut veiller à ne pas y enfermer le commentaire : surtout pour *Valentine* qui, ne pouvant prétendre incarner le mythe fondateur de premier roman, retient moins souvent l'attention séparément. À *Indiana* est généralement reconnue la valeur du coup d'éclat : la naissance de George Sand, ce personnage de littérature, se fait en force avec l'imposition de thèmes (crise du mariage, affirmation du désir féminin, tableau de la société contemporaine) et d'un traitement narratif (clarté analytique, engagement lyrique, générosité descriptive). Dans *Valentine*, tous ces éléments sont repris, mais modulés avec plus de réserve et de discrétion, filtrés par un cadre dont la séduction atténue les aspérités, au point que le lecteur peut ne pas remarquer d'emblée leur persistance. D'aucuns diront peut-être, comme Hortense Allart l'a fait en 1833, que dès son deuxième ouvrage la romancière s'assagit par un trop grand souci de séduire : cette appréciation négligerait la pugnacité rare, irrémédiable, à laquelle atteint le roman dans certains de ses énoncés et, plus largement, dans le principe de son intrigue.

L'essentiel, pourtant, est peut-être ailleurs : encouragée par son premier succès et sachant l'enjeu d'une deuxième publication, la romancière de vingt-huit ans s'est enfermée dans sa maison de Nohant aux mois d'août et de septembre 1832 avec la volonté farouche de confirmer, pour les autres et pour elle-même, ce qu'elle pouvait. Effort continu de plusieurs semaines concentrées ; nécessité d'aller au fond de soi pour y trouver, quelques mois après avoir tant donné, de la matière à proposer encore ; isolement dans les lieux de l'enfance : d'un tel repli, qui aurait pu être un moment de dépression et s'avère être celui d'une sublimation, est sorti *Valentine*, ce qui fait la valeur de *Valentine*. Non pas seulement la note tenue des thèmes trouvés dans *Indiana*, mais aussi et surtout la note nouvelle, trouvée dans le recueillement de l'intimité, des accents de l'enfance et de l'adolescence. Ces accents ne sont pas recouverts par les discours de l'âge adulte et percent encore, de manière troublante et continue, dans les faits et gestes de Valentine, de Bénédicte, d'Athénaïs et même de Louise. Ils s'entendent plus encore dans la voix qui narre la Vallée Noire et produisent l'effet d'une élégie intime. La valeur irréductible de *Valentine*, c'est la Vallée Noire et la Vallée Noire, dira l'auteur, c'est « moi-même ».

Profondément, l'attachement que suscite le roman tient à l'engagement personnel qu'on y pressent et qu'a confirmé, trente ans plus tard dans la carrière de Sand, *Histoire de ma vie* : l'autobiographie révélera sur quel matériau originel la romancière a travaillé. Ainsi, la cérémonie religieuse parodiée par la grand-mère de Valentine (pour la bénédiction prénuptiale, chap. XX) transpose celle de la grand-mère de l'auteur ordonnant sa confession finale²⁸ ; la contemplation du rideau transformé en « tableau fantastique » à l'œil de Louise (chap. VII) recrée les prestiges de l'« écran vert » qui a fasciné la petite Aurore²⁹. L'évocation récurrente du « bois de Vavray », endroit « toujours désert » à la prairie « vert foncé », comme lieu de rendez-vous ou de promenade (p. 501, 600, 601, 672) est là comme pour témoigner du pouvoir de prémonition de la fiction : le lecteur d'*Histoire de ma vie* est troublé de ce qu'elle lui rappelle une scène marquante survenue en... octobre 1835, scène où, à la suite d'une altercation très forte avec son mari, Aurore, George Sand désormais, est sortie de la maison avec ses deux enfants : « je les menai dans le bois de Vavray, un endroit charmant alors, d'où, assis sur la mousse, à l'ombre des vieux chênes, on embrassait de l'œil les horizons mélancoliques et profonds de la Vallée Noire »³⁰. La beauté de *Valentine* est de puiser au plus intime et d'inviter le lecteur à cette source. À lui de saisir la clé des songes qui ouvre sur la « vallée enchantée ».

Damien ZANONE

²⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. I, p. 1067-1069 (partie IV, chap. 5).

²⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. I, p. 630-631 (partie II, chap. 16).

³⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. II, p. 369 (partie V, chap. 10).