

Nathalie Buchet-Ritchey
Sylvaine Egron-Sparrow
Catherine Masson
Marie-Paule Tranvouez
(Eds.)

George Sand :
Une écriture expérimentale

Presses Universitaires
du Nouveau Monde

New Orleans

2006

“Le temps n'existe pas” : l'horizon de la fiction
dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*

Damien Zanone
Université Stendhal – Grenoble 3

La longueur inusitée, dans le corpus sandien, du roman de 1842-1844 amène l'auteur à expérimenter de manière nouvelle sa poétique romanesque : en mettant à l'épreuve, dans sa fiction, la question du temps. L'étirement du récit sur plus de mille pages n'est pas seulement subi comme l'effet des circonstances éditoriales du feuilleton (« publication pour ainsi dire forcée »)¹ comme le dit un peu trop la notice rédigée par Sand en 1854. La contrainte du feuilleton, en effet, est transformée par la romancière en occasion favorable : elle peut travailler le récit long, elle y est encouragée. Obligée à faire long, Sand est bientôt saisie, semble-t-il, par un vertige de la longueur qu'elle ne peut dominer qu'en poussant plus loin sa recherche sur la pratique romanesque comme invention formelle et comme exigence spirituelle. L'ensemble que constituent *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* peut ainsi se lire comme le lieu où s'expérimentent les prestiges de la fiction. C'est la lecture que je tenterai ici : voir comment la longueur du roman, imposée par les circonstances, se trouve motivée et justifiée après coup par la réflexion sur le temps sur laquelle elle débouche.

La notice de la réédition Hetzel de 1855 : une idée de la longueur

« Ce long roman » : tels sont les premiers mots de Sand, en 1854, quand elle rédige une notice pour présenter l'ensemble terminé dix ans plus tôt. Dans la typologie de ses romans que Sand esquisse à l'occasion des notices qui accompagnent leur réédition chez Hetzel dans les années 1850 (sorte de regard rétrospectif porté à mi-carrière sur vingt années de production), le rôle de

1. Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. D. Zanone, Paris, « Bouquins », 2004, (29). Les autres références à cette édition se feront directement par mention de la page dans le corps du texte.

« *Consuelo*, suivi de *La Comtesse de Rudolstadt* », est marqué : c'est le roman long. Telle est son identité dans la mémoire de l'auteur : la notice consacrée à l'ensemble est tout entière placée sous le signe de la longueur. Celle-ci est évoquée du seul point de vue d'une pragmatique de la création : l'expérience de l'écriture en feuilleton. C'est à cette occasion que Sand explique les circonstances qui ont amené la nouvelle vénitienne initialement prévue à prendre les proportions, sans précédent pour l'auteur, du « roman long ». Cette aventure d'écriture est bien connue des lecteurs sandiens que fascinent *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* et pour qui elle a acquis une valeur légendaire : pour ces lecteurs comme pour l'auteur dans le discours duquel ils sont pris, « le roman est le roman long, le « roman en excès » disait Tiplaine Samoyault, c'est-à-dire qu'il est, d'une certaine manière, un absolu du roman (Samoyault 51).²

Que nous dit Sand dans sa notice ? Quel bilan retient-elle de l'aventure d'écriture particulière de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* ? Elle en retient que l'expérience de la longueur est une expérience du temps, que la longueur romanesque se mesure en temps plutôt qu'en espace. Ce dernier est certes requis à travers le thème du voyage qui vient du modèle picaresque : « en courant à travers champs après la voyageuse *Consuelo* », dit la romancière, « [...] j'avais au hasard, toujours frappée et tentée par des horizons nouveaux » (31). L'espace est également signalé pour sa valeur éditoriale dans l'économie de la publication en feuilleton : la longueur se mesure en nombre de colonnes imprimées, en nombre de pages pour les volumes à venir, et Sand a reçu, de la part de Pierre Leroux et de Louis Viardot avec qui elle a fondé la *Revue indépendante*, la consigne de faire long.

Cependant, du point de vue de la pragmatique dans laquelle Sand se place dans la notice, c'est en temps que la longueur se mesure. On pourrait certes le dire en constatant que les arts narratifs comme aussi la musique, sont toujours des arts du temps. Mais l'expérience qu'évoque Sand est plus spécifique : la

2. « Le roman en excès est souvent un roman long ». Tout le deuxième chapitre de cet essai (« Longueur : le roman est un fleuve ») consiste en une réflexion théorique sur la relation entre longueur et temps dans le roman, réflexion menée autour de l'idée que « la longueur mime l'écoulement du temps » (53).

commande de la longueur reçue pour servir le lancement de la *Revue indépendante* (développer la nouvelle vénitienne) s'est faite dans une absence de temps, alors que les premières livraisons étaient déjà publiées et les dates des suivantes programmées à échéances fixes.³ C'est la fameuse urgence du feuilleton, celle qui est au principe de ce mode de publication (et que toute la notice de Sand pour *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* s'emploie à analyser). La réunion de ces données mériterait d'être nommée le « paradoxe du feuilleton » : invitation à faire long, absence de temps. Or cette conjonction, qui semble toute circonstancielle dans la carrière de Sand (soutenir la revue qu'elle vient de fonder) va révéler sa nécessité. L'absence de temps a été propice, malgré la dénégarion de celle qui dit ne pas avoir aimé cette manière de procéder. Sand découvre à son occasion le prestige de la longueur : approcher la vérité de la fiction dans une mise en jeu, une mise à nu, de l'inspiration (exposition d'un imaginaire dont les prouesses s'enchaînent sans relâche et sans filet au sol pour rien rattraper).

Dans la notice, Sand dit avoir vécu son expérience de feuilletoniste, pour *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, comme une violence faite à son génie d'artiste. « La première condition de l'ouvrage d'art », proclame-t-elle, « c'est le temps et la liberté », avant de préciser que l'un et l'autre ne font qu'un puisqu'il s'agit du temps et de la liberté de revenir sur ses pas et de corriger, de reprendre sa copie comme un ensemble avant de l'envoyer à l'imprimeur. Et d'ajouter : « l'absence de ces deux sécurités crée à l'artiste une inquiétude fiévreuse, parfois favorable à l'inspiration, parfois périlleuse pour la raison, qui, en somme, doit enchaîner le caprice » (30). La concession (« parfois favorable à l'inspiration ») annonce le retournement qui arrive aussitôt après, dans ce texte qui avait commencé par nommer le temps comme condition nécessaire à l'artiste :

Qu'on travaille aussi vite qu'on voudra et qu'on pourra : le temps ne fait rien à l'affaire ; mais entre la création spontanée et la publication, il faudrait absolument le temps de relire

3. De février à décembre 1842, Sand a dû donner une dizaine de chapitres chaque mois ; le rythme a été divisé par deux ensuite, la *Revue indépendante* devenant bimensuelle. La partie vénitienne du roman est achevée de publier dès la deuxième livraison, en mars 1842.

l'ensemble et de l'expurger des longueurs qui sont précisément l'effet ordinaire de la précipitation. (31)

Le renversement est spectaculaire quant à l'idée que la longueur se mesure en temps : le rapport entre les deux s'avère inversement proportionnel. L'expérience de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*, est celle, pour l'auteur, de n'avoir pas eu le temps de faire court ; néanmoins, la leçon qui est énoncée comme un dicton est que « *le temps en fait rien à l'affaire* ». On rejoint ici le discours cher à l'auteur, formulé à la même époque (les années 1850), à travers les autres notices rédigées pour l'édition Hetzel ainsi qu'à travers l'invention mythologique de Corambé dans *Histoire de ma vie*, sur l'inspiration comme une mystique de la fabulation⁴ : c'est dans un hors-temps, ou plutôt dans l'idée abstraite du hors-temps qui, empiriquement, se vit sur le mode temporel de la précipitation, qu'existe, pour Sand, la création (mythe de la révélation par laquelle advient, pour la conteuse, son histoire). Pour le dire autrement : la précipitation imputable à la « publication pour ainsi dire forcée » du roman long de plus de mille pages est l'occasion pour l'auteur de toucher au plus près à la vérité de son mode propre d'invention et de création. La réussite de cette expérience (puisque l'ensemble romanesque est mené à son terme) lui fait prendre, dans la mémoire d'écrivaine que Sand énonce à mi-carrière, la valeur d'un mythe personnel : la place unique qu'occupent *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, en tant que roman long, c'est celle de l'avènement victorieux de la fiction. Il se passe en effet avec ce roman quelque chose d'assez important pour que l'auteur note : « tel qu'il est, l'ouvrage a de l'intérêt et, contre ma coutume quand il s'agit de mes ouvrages, j'en conseille la lecture » (31). La coutume de George Sand parlant de ses ouvrages, en effet, est plutôt celle qui lui fait déclarer en début de notice que « le roman n'est pas bien conduit » (29). Des concessions sur la forme, aucune sur le fond : ce bilan mitigé pèse de manière contrastée les mécomptes et le gain suscités par

4. Je me permets de renvoyer sur ce point à mes articles : « Fiction et oraison : Corambé ou l'empire sans limites du roman » et « La scène des préfaces : George Sand et l'inspiration ».

l'absence de temps dans la création. Les deux aspects, en fait, sont les revers de la même médaille.

Laissons maintenant l'analyse de la longueur comme idée (dans la notice rétrospective) pour celle de la longueur comme fait (dans le texte de *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*). Qu'est-il arrivé à la nouvelle projetée et développée en « long roman » ? La longueur, nous dit l'auteur, est venue par surprise : quelles surprises, en retour, a-t-elle réservées ?

On est amené, pour apprécier celle-ci de manière dynamique, comme un infini en construction et non pas dans la matérialité finie d'un « pavé », à l'observer dans ses étapes. Le mieux, pour ce faire, est de faire jouer la découpe voulue par l'auteur : *Consuelo* (au sens strict) est la partie du roman qui, menant une expérimentation narrative du temps, construit la longueur ; *La Comtesse de Rudolstadt* la partie qui, énoncée depuis le poids cumulé de cette longueur, la solde à travers une leçon abrupte sur le temps.

Expérimentation du temps par le roman : *Consuelo* (sans *La Comtesse...*)

L'expérimentation du temps dans *Consuelo*, se fait à la fois dans des directions formelles et thématiques. L'auteur est mise en situation, à travers le langage romanesque nouveau que les circonstances lui demandent de mettre au point, d'explorer la représentation du temps : comment jouer avec la linéarité, l'étirer et la dévier ? Comment mettre l'intrigue au service de cette recherche et quel gain en espérer ?

Formellement, Sand montre une bonne maîtrise dans le maniement des procédés de la longueur, croisant l'ancien arsenal des codes romanesques avec les usages récents suscités par la pratique des feuilletons. Hérités de l'art narratif du XVIII^e siècle, Sand a repris sans réserve les procédés de l'enchâssement et de la coïncidence. Le récit enchâssé par lequel la baronne initie Consuelo à l'histoire de la Bohême et à celle de la famille de Rudolstadt est si long (presque six chapitres) qu'il fait retrouver à sa narratrice la formule consacrée (grâce à Antoine Galland au début du XVIII^e siècle) par Schéhérazade : « ceci n'est rien auprès de ce que j'ai encore à vous raconter », promet Amélie à Consuelo pour l'enjoindre à attendre la suite le lendemain (197, fin du

chap. XXVIII).⁵ Quand le roman revient quelques chapitres après sur un aspect de ce récit (la pendaison par Jean Ziska de vingt moines, acte de violence obsédant dans l'imaginaire que construit le récit), ce que dit la narratrice de son héroïne peut s'appliquer au lecteur : « Consuelo avait déjà entendu raconter dans tous ces détails, par la baronne Amélie, cette sombre chronique » (229-230, chap. XXXV).⁶ L'enchâssement du récit d'Amélie est certainement le plus décisif du roman en ce qu'il permet d'y introduire une matière narrative essentielle. Mais le procédé est repris par la suite : de manière plus adventice et occupant moins d'un chapitre, pour le récit de la femme de Karl (488-490, chap. LXXIV) ; avec une valeur différente en raison de l'avancement global de l'intrigue, dans *La Comtesse de Rudolstadt*. Là, il s'agit de redoubler des événements déjà narrés plusieurs centaines de pages auparavant pour les rétablir nettement dans la mémoire des lecteurs (récit de Consuelo à la princesse Amélie de Prusse) ou pour leur donner une nouvelle profondeur (récit de Wanda, mère d'Albert, à Consuelo).⁷

La coïncidence, qui fait que volontiers un personnage qui pourrait être n'importe où en Europe se trouve sur le chemin de tel autre qui précisément souhaitait ou ne souhaitait pas le rencontrer est un autre procédé hérité des codes romanesques antérieurs : procédé non pas de l'allongement celui-là, mais de gestion de la longueur. Ainsi Consuelo travestie en garçon médite, « au jour naissant », dans le jardin du « bon chanoine » chez qui elle séjourne aux abords de Vienne quand un « bruit épouvantable » la tire de ses songeries : à la grille du jardin les occupants d'une

5. Le récit d'Amélie occupe les chapitres XXV à XXVIII et, pour partie, les chapitres XXX et XXXI.

6. Il est plus exact de dire que la remarque peut *presque* s'appliquer au lecteur, Consuelo en ayant peut-être entendu plus que celui-ci n'a lu. En effet, ce n'est que de manière éparse et allusive que cette péripétie violente a été évoquée précédemment : au chapitre XXXIII (157) : à cette première occasion, où l'évocation n'était pas due à Amélie mais directement à Albert se prétendant la réincarnation de Ziska, il est question de « plus de vingt moines » et au chapitre XXVIII (188-189) : à cette deuxième occasion, le nombre de moines tombe à quinze...).

7. Le récit de Consuelo occupe les chapitres VII à IX de *La Comtesse de Rudolstadt*, celui de Wanda les chapitres XXXIII à XXXVI.

voiture appellent à l'aide, pour qu'on vienne au secours d'une voyageuse sur le point d'accoucher... C'est Corilla, la rivale d'autrefois ! Consuelo ne perd pas de temps en faux-semblants et apporte aussitôt son aide : tout comme le lecteur, qui sait dans quel roman il se trouve, « elle ne songeait déjà plus à s'étonner et à s'émouvoir de l'étrange hasard » (518, chap. LXXVIII). De la sorte, il y a eu ou il y aura encore d'autres exemples de ce qui est thématé ici comme « étrange hasard » : la venue d'Anzoletto au château des Géants, la rencontre avec la femme de Karl au moment d'entrer à Vienne, les réapparitions chroniques de Karl...⁸ Cela semble le destin des personnages croisés sur les grands chemins de la Bohême et de l'Autriche de devoir être retrouvés ailleurs par la suite : outre Karl dont c'est la spécialité, c'est aussi le cas du comte Hoditz dans le salon viennois où est introduite l'héroïne ; du baron de Trenck, indirectement, à travers son cousin le pandour et à travers la princesse Amélie, son impossible fiancée ; du recruteur Mayer dans la forteresse de Spandaw. L'immensité du territoire européen ne semble là que pour célébrer avec éclat les retrouvailles perpétuelles de Consuelo avec ses compagnons de fiction.

À ces usages anciens (l'enchâssement, la coïncidence), la pratique de la publication en feuilleton en apporte de nouveaux. Malgré l'insistance qu'elle met à déplorer, dans la notice, ce qu'elle tient pour des contraintes nouvelles, Sand montre là encore une vraie maîtrise dans le maniement des codes. Elle ne néglige pas en particulier de faire coïncider la fin de chaque livraison avec un moment de suspens de l'intrigue : moment de formulation d'une incertitude ou de véritable bouleversement. Ainsi la première livraison s'achève, avec le chapitre VIII, sur cette grande question : Consuelo est-elle belle ou laide ? ; la deuxième, avec le chapitre XXI, sur le spectacle de Venise tombé en théâtre des passions vulgaires quand Consuelo s'en retire ; la troisième, avec le chapitre XXXI, sur l'évanouissement d'Albert au chant de celle dont il a su le nom de manière inexpiquée ; la quatrième, avec le chapitre XLII, sur la découverte d'Albert produisant un « air sublime » sur un stradivarius au fond de la grotte du

8. Celles-ci sont si récurrentes, systématiques même, que l'héroïne, dans *La Comtesse de Rudolstadt*, est amenée à leur accorder une attention marquée (chap. XIX 918).

Schreckenstein... Sand n'est donc pas si inhabile qu'elle le dit par ailleurs à l'« art particulier » du feuilleton, « l'art de finir un chapitre sur une péripétie intéressante, qui devait tenir sans cesse le lecteur en haleine, dans l'attente de la curiosité ou de l'inquiétude ». ⁹

Expérimentée et mise à l'épreuve à travers la forme d'un roman « qui va souvent un peu à l'aventure » ¹⁰, la représentation du temps l'est aussi, dans le même mouvement, à travers les thèmes qui sont tous reliés à l'expression d'une fascination ou du vertige du passé. Trois dimensions du temps se conjoignent : le temps collectif et public exprimé à travers l'histoire, considérée à la fois comme fait national et comme discours spécialisé ; le temps familial de la génération et de la transmission, exprimé à travers les codes de l'imaginaire gothique ; le temps personnel et toujours instable de la mémoire, exprimé à travers la démence d'Albert de Rudolstadt.

De ces différentes formes du vestige du passé, Consuelo, et le lecteur avec elle, est à chaque fois le témoin. C'est pour elle qu'Amélie devient historienne dans le formidable enchâssement dont nous avons parlé : l'auditrice et le lecteur sont alors plongés dans un passé obscur, qui remonte aux confins du Moyen Âge,

9. Sand, *Préfaces*, éd. A. Szabó (184). La remarque vient au début de la notice rédigée en 1852 pour *Jeanne*, le roman qui, en 1844, vient immédiatement après *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* dans la chronologie de la carrière de Sand. On peut comprendre que Sand, à cette occasion, présente *Jeanne* comme : « le premier roman que j'ai composé pour le mode de publication en feuilletons » (le pluriel de ce dernier mot est de Sand). C'est en effet celui pour lequel, pour la première fois, elle connaît la pratique de l'édition quotidienne et très fragmentée (quelques pages par numéro dans *Le Constitutionnel*). Rappelons que pour *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, chaque livraison mensuelle (puis bimensuelle) comptait une dizaine de chapitres. Quoi qu'il en soit il serait inadéquat d'arguer du mode de publication de ces différents romans pour les qualifier de « romans-feuilletons » : l'expression doit être réservée au genre qui se constitue progressivement à partir des romans publiés par Eugène Sue en même temps que Sand publie le sien (*Les Mystères de Paris* sont de 1842-43, *Le Juif errant* de 1844-45). Outre le mode de publication, l'appellation de « roman-feuilleton » suggère un ensemble de traits formels et thématiques qui codifient un contenu narratif.

10. « C'est l'opinion de mes amis, et je la crois fondée », précise Sand dans la notice, avant de reformuler la chose en parlant d'« une sinuosité exagérée d'événements » (29).

mais le discours historique qui le fait est si bien organisé qu'il opère une véritable stratification temporelle, étagant précisément l'histoire de la Bohême sur plusieurs siècles (guerres des Hussites au XVe, guerre de Trente ans au XVIIe, temps présent du règne de Marie-Thérèse au XVIIIe). La famille de Rudolstadt, présente emblématiquement à chacune de ces étapes, sert de vecteur à la représentation de cette histoire nationale (comme, dans *Histoire de ma vie*, la famille Dupin pour l'histoire de France d'avant et après la Révolution). Plus encore, le cas de cette famille montre les conditions de l'appropriation subjective de la durée historique : ainsi de la vieille Wencesclava, la figure célibataire dévouée au culte des ancêtres et dont l'obsession généalogique fait de la vie morale un perpétuel « voyage [...] dans les siècles passés » (189). Le terrain est alors propice au dérèglement « gothique » du rapport à la réalité : au sens propre, les différents membres de la famille, comme le château qu'ils habitent, défient le temps, c'est-à-dire qu'ils vivent dans la confusion des temps et permettent au passé non domestiqué de surgir dans les failles d'un présent auquel ils ne croient pas. En Albert de Rudolstadt, qui par deux fois fait remarquer à sa tante Wancesclava que c'est elle qui l'égare dans le passé (188-189), le vertige historique et généalogique est si puissant qu'il prend la forme d'hallucinations : l'arbre de la famille n'est pas celui qui permet d'en figurer les subtiles ramifications sur une feuille du papier ; c'est celui qui, sanglant depuis que le crime de Ziska lui a fait porter des « fruits » trop lourds (188), veille sur la colline à côté du château. Sous ses branches, Albert est resté « des heures et des nuits entières » (158). La « folie » du dernier rejeton de la famille, dès lors, fait voler en éclats, ou brouille irrémédiablement, le feuilletage des temps que le récit d'Amélie avait si bien stratifié, que les généalogistes de Wencesclava avaient si bien dessiné. C'est ainsi que les deux « Wanda » qui vécurent à trois siècles d'écart, la sœur de Jean Ziska et la mère d'Albert de Rudolstadt, se trouvent par deux fois confondues quand celui qui se croit la réincarnation de Ziska appelle Consuelo par ce prénom (275-276, chap. XLIII et 722, chap. CIV).

« Lorsque les hommes mes contemporains m'appelaient Ziska », « lorsque je m'appelais Wratislaw » : dans la même phrase, Albert se dit de différents noms et de différents siècles (210). Cela n'est pas difficile à celui qui « prend les siècles pour

des semaines » (157) parce que, occupé des « choses divines et éternelles », il méprise « les courts instants qui s'envolent, les soucis puérils et éphémères » ; quand une fois il évoque une durée, c'est « pour parler le langage des hommes » (211-212).¹¹ Albert est de tous les temps de la Bohême, il les vit simultanément : guerre des Hussites, guerre de Trente ans, règne de Marie-Thérèse, auxquels s'ajoute le temps de la fièvre romantique où il se lève comme personnage de fiction et délire (lyrisme national du XIX^e siècle). Par cette envolée hors des temps, *Consuelo* se constitue en roman de la Bohême, sous la plume d'un auteur qui n'a connu ce pays qu'en songe¹² mais qui a compris que le mystère du roman et le mystère de la nation sont tous deux un mystère du temps. De manière successive et rapprochée, ce que le *logos* d'Amélie a fait (ordonner les temps), le *mythos* d'Albert le défait (confondre les temps). Touchant alors à la pleine confusion des temps, le roman atteint, comme le personnage, à sa démence et à sa vérité poétique.

Leçon sur le temps donnée par le roman : *La Comtesse de Rudolstadt*

Après la vaste expérimentation du temps par le roman qu'est *Consuelo* vient *la Comtesse de Rudolstadt*, le moment d'en tirer la leçon ; après l'enfoncement vers un fond obscur, la ressaisie dans la lumière d'une pensée présente. Le roman désormais se sait long et s'énonce avec la force cumulée de sa longueur. C'est ainsi qu'il ose, par deux fois, la péripétie radicale qui fait croire à la mort d'un personnage, le fait enterrer, déterrer, errer... Albert, et

11. La parole d'Albert est inspirée ou délirante dans presque tous ses énoncés dans une large première partie du séjour de Consuelo au château des Géants (ici par exemple, au chapitre XXX, narré par Amélie). Cette parole donne toute sa mesure, proposant une mystique religieuse et historique à la fois, au chapitre LIV.

12. On se souvient de l'énigme philologique constituée par l'apostrophe qui termine la sixième des *Lettres d'un voyageur*, publiée pour la première fois en juin 1835 : « O verte Bohême ! patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves, je vais donc te revoir ! J'ai erré souvent dans tes montagnes et voltigé sur la cime de tes sapins ; je m'en souviens fort bien, quoique je ne fusse pas encore né parmi les hommes, et mon malheur est venu de n'avoir pu t'oublier en vivant ici » (éd. G. Lubin 2 : 817). Sand, comme corps physique, n'a jamais fait le voyage dans la Bohême géographique. Savait-elle, sept ans avant *Consuelo*, que son imagination y avait rendez-vous, et avec le thème de la réincarnation ?

avant lui sa mère Wanda, sont morts et ressuscités : la catalepsie absolue et fantastique qu'ils traversent l'un et l'autre est une négation de la mort et, plus encore, un déni du temps. « Ce qui advint du comte Albert après sa mort », la matière narrative promise à la toute fin de *Consuelo* pour « un prochain roman » (736), est formellement avéré lorsque Wanda conte en détails les circonstances qui, d'abord pour elle, ensuite pour Albert, ont permis la traversée du tombeau. La mère connaît son fils et la romancière qui la fait parler connaît l'art narratif qui veut que les faits soient motivés et débouchent sur du sens : « ma vie fut un prélude de la sienne », « Albert avait peu la notion du temps » (1023 et 1039).

Albert, « le fou léthargique du Schreckenstein », est celui par lequel se fait la révélation de l'inanité du temps » il la vit et il la dit, « la mort est vaincue », avait déclaré Zdenko à la dernière page de *Consuelo*, au moment où on venait de fermer les yeux d'Albert (735). « Rien ne meurt », répètent en écho les personnages qui, dans *La Comtesse de Rudolstadt*, annoncent en ces termes codés la résurrection d'Albert. À Consuelo qui réclame du respect pour la mort dont elle croit son époux saisi, Cagliostro rétorque avec violence que « le nom même de la mort » est un « mensonge » impie : « vous croyez à la mort comme le vulgaire, et cependant vous avez eu un grand maître, un maître qui vous a dit cent fois : "On ne meurt pas, rien ne meurt, il n'y a pas de mort." » (812). Albert, le « grand maître » qu'il faut reconnaître ici, n'avait pas, à la vérité, été aussi explicite dans les dialogues rapportés dans *Consuelo* ; il avait certes déclaré, dans le chapitre portant sa profession de foi, que « notre rôle sur la terre n'est pas si court qu'on le suppose communément, et nos devoirs s'étendent au-delà de la tombe » (345, chap. LIV). Mais il faut attendre *La Comtesse de Rudolstadt* pour que son magistère quitte le stade de l'incarnation pour celui de la formulation : il n'est plus seulement le personnage qui fantastiquement vit les vérités abstraites, il a appris à les formuler. L'avènement de cette formulation est d'abord préparé par Cagliostro, nous venons de le voir, puis par le comte de Saint-Germain qui, lui aussi, parle à Consuelo de l'époux qu'elle croit disparu : « je vous répondrai qu'il n'y a pas de mort, que personne, que rien ne meurt » (827). À Albert revient, dans l'épilogue, d'énoncer la leçon mystique du roman. Le « rien ne

meurt » avec lequel Cagliostro et Saint-Germain dénonçaient la mort comme un leurre fait pour amuser « le vulgaire » (812 et 827), devient, dans sa bouche, une vérité plus abstraite :

le temps n'existe pas ; et si les hommes méditaient davantage l'essence divine, ils ne compteraient pas plus que moi les siècles et les années. Qu'importe [...] un peu plus ou un peu moins de sable au fond de la clepsydre ? La main qui retourne le sablier peut se hâter ou s'engourdir ; celle qui fournit le sable ne s'arrêtera pas. (1130-1131)

Pieusement recueilli, dans l'épilogue, par « Spartacus » et « Philon » qui ont traversé l'Europe pour l'entendre, ce discours est le point d'aboutissement du parcours qui a fait tendre à la vérité selon des voies romanesques : d'abord montrée à travers le cas d'un personnage mystérieux que toute l'empathie de Consuelo aide le lecteur à comprendre, la révélation est ensuite approchée en termes plus généraux mais encore appliquée à l'existence contingente (« rien ne meurt »), avant de trouver vraiment sa formulation la plus générale et la plus absolue (« le temps n'existe pas »).

Zdenko, Cagliostro, Saint Germain : dans son parcours de vérité, le roman rencontre des porte-parole douteux. Annoncé par de tels prophètes, thaumaturges ou fous, que vaut le message d'Albert ? À Consuelo qui lui raconte toute son histoire (les oracles servis par Cagliostro et Saint-Germain à propos d'Albert, l'excessive ressemblance de Trismégiste, le sorcier de cour, avec celui-ci), la princesse Amélie de Prusse, en digne sœur du roi de la Raison, du supérieur ennemi de la fiction, le dit sans fards et ne peut que s'esclaffer : « le mot de l'affaire » ne serait « pas plus sorcier que Cagliostro, Trismégiste, Saint-Germain et compagnie » (819) ! Et il est vrai que, délivrée par ces énonciateurs ambigus (dans un ordre, certes, qui va du plus suspect à celui qui l'est le moins), la formule sacramentelle du roman a un statut bien incertain : imposture ou mystère sacré ? La circulation de « rien ne meurt » dans *La Comtesse de Rudolstadt* rappelle celle, dans *Consuelo*, de « Que celui à qui on a fait tort te salue » (241-242, chap. XXXVII ; 268, chap. XLI ; 735, Conclusion) : énoncé de Dieu ou énoncé du diable ? Énoncé de roman, énoncé du lieu qui fait trembler les énonciations... Libre au lecteur de choisir ce qu'il

fait d'Albert de Rudolstadt : un saint ou un fou. Le « fou léthargique du Schreckenstein » a parlé et ce qu'il dit, ce qui se dit à travers lui, c'est la fiction qui l'énonce.

« Le temps de la fiction n'existe pas », c'est la leçon que la fiction porte sur le temps à l'issue du millier de pages emblématiques d'elle-même que sont *Consuelo* et la *Comtesse de Rudolstadt*, pages nées dans l'urgence du feuilleton et qui dès leur principe savaient, la notice l'a dit, que « le temps ne fait rien à l'affaire ». La fiction est une entreprise de négation du temps : à son origine et à son arrivée elle le nie ; elle est la création de sens qui se fait lorsqu'on cesse d'être aliéné par le temps. La fiction ainsi comprise, c'est-à-dire ainsi que Sand toujours la comprend quand elle écrit des romans, est habitée par un modèle mystique : le rêve du « millenium » cher à Jakob Boehme, le « cordonnier de Gorlitz », le grand mystique du XVII^e siècle que Consuelo découvre grâce à Gottlieb, le simple d'esprit, lorsqu'elle est prisonnière à Spandaw, est un peu le rêve du roman. Comme « Jacques Boehm », le roman est :

millénaire, c'est-à-dire partisan de la résurrection des justes et de leur séjour avec Jésus-Christ, sur une nouvelle terre, née de la dissolution de celle-ci, pendant mille ans d'un bonheur sans nuage et d'une sagesse sans voile : après quoi viendra la réunion complète des âmes avec Dieu, et les récompenses de l'éternité, plus parfaites encore que le millenium. (910)

Le roman demande des croyants.

C'est la fiction qui élabore ce discours sur le temps. Que « le temps n'existe pas » : la révélation en est faite par elle, à l'occasion d'un roman long que sa longueur constitue en absolu de la fiction. *Consuelo* et la *Comtesse de Rudolstadt*, accomplissement victorieux de la longueur dans le souvenir qu'en garde dix ans après George Sand, est un emblème de la fiction. Il y a une folie de *Consuelo* comme il y a une folie d'Albert : s'emparer de la clepsydre et la secouer comme un hochet, voir ce qui advient quand on nie superbement le temps... Il en advient qu'on n'en meurt pas ! Telle est la découverte qui sort de l'expérimentation, dite et répétée de plus en plus fort au fur et à mesure qu'avance *La Comtesse de Rudolstadt*. C'est une leçon

d'alchimiste. *Le Grand Albert* : tel pourrait être l'autre nom de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*...¹³

Les méandres d'un récit long et qui a pris le temps, ont permis à la fiction de se trouver elle-même et d'approcher cette leçon. La romancière dessine, ainsi, un horizon à la fiction et le donne pour objet de contemplation comme un mirage. Elle propose la meilleure image d'elle-même quand elle se montre « courant à travers champs après la voyageuse *Consuelo* [...], toujours frappée et tentée par des horizons nouveaux » (31). « Je regarde l'horizon, cette patrie des âmes inquiètes, tant de fois interrogée et si vainement possédée ! » avait écrit, avant l'aventure du roman long, l'auteur des *Lettres d'un voyageur*, ce même livre où la Bohême était nommée la « patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves ».¹⁴ C'est par la fiction qu'on interroge l'horizon ; c'est par elle que les âmes inquiètes vont vers leur patrie, là où « le temps n'existe pas ».

13. Célèbre livre de magie et d'alchimie, réputé dater du XIII^e siècle, le *Grand Albert* a connu une grande diffusion, par voie de colportage, dans les campagnes françaises au XIX^e siècle.

14. Pour la première citation : *Lettres d'un voyageur*, Lettre IX 2 : 875. Pour la seconde, voir plus haut note 12.