

George SAND

ŒUVRES COMPLÈTES

sous la direction de Béatrice DIDIER

1844

Jeanne

Édition critique par Laetitia HANIN



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2016

www.honorechampion.com

PRÉSENTATION

Histoire du texte

Comme l'a révélé l'édition de la correspondance par Georges Lubin, *Jeanne* a pour origine une expédition de George Sand à Toulx-Sainte-Croix vers la mi-octobre 1841. Deux lettres écrites par la romancière à son amie Eugénie Duvernet à cette époque permettent en effet de circonscrire chronologiquement l'expédition. Dans la première, que Georges Lubin date approximativement du 12 octobre, Sand donne ses disponibilités pour un petit voyage qu'elles projettent de faire ensemble à Crevant. Dans la seconde, évaluée de la « mi-octobre », elle explique à sa correspondante qu'elle a été « bien souffrante » et lui demande de reporter l'expédition ou d'aller sans elle à Crevant. Et elle ajoute : « Mais ce ne sont pas les suites de notre voyage, que je ne regrette en aucune façon et qui m'a donné l'envie de faire un roman sur Toull [graphie de Sand] et le maître d'école. J'aurai besoin de notions géographiques et statistiques plus exactes que celles que *je n'ai pas prises*. Je compte sur Charles pour cela »¹. Le voyage a donc eu lieu, si pas dans l'intervalle des deux lettres, du moins peu avant la première, contrairement à ce que ledit Charles écrira dans l'un des *Compte rendu des travaux de la Société du Berry à Paris* : « c'est en 1844 que sur nos indications, une caravane partant de Nohant se mit en route pour explorer l'antique cité gauloise »².

Ce « roman sur Toull et le maître d'école » ne peut être que *Jeanne*, dont le chapitre V, intitulé « L'érudition du curé de campagne », est dédié « au maître d'école de Toull, qui est un peu embarrassé pour servir de cicerone aux touristes du Centre ». Le roman de 1844 est donc en gestation depuis 1841, ce que confirme le manuscrit où, comme l'a remarqué Simone Vierende, deux moments de rédaction sont visibles. En

¹ Lettre de George Sand à Eugénie Duvernet, mi-octobre 1841. G. Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Classiques Garnier, t. V, p. 472.

² *Compte rendu des travaux de la Société du Berry à Paris*, 1864-1865, p. 342-372. Cité par Georges Lubin, G. Sand, *Correspondance*, *ibid.*, t. V, p. 472.

effet, le Prologue est écrit sur du papier d'un format différent du reste du texte ; l'écriture est plus resserrée et plus petite, et l'interligne plus mince. Le texte y est calibré en rouge, tandis que par la suite Sand calibre directement le papier en fonction de la longueur exigée pour les feuillets (il y aura tout de même encore quelques changements dans le découpage des chapitres). George Sand a effectivement abandonné le projet après avoir rédigé le Prologue : on n'entend plus parler de *Jeanne* dans la correspondance avant 1844.

À ce moment, en quête de finances pour aider Pierre Leroux à installer une imprimerie à Boussac où il veut publier *L'Éclaircieur de l'Indre* (cf. correspondance de Sand dès novembre 1843), et fatiguée par l'écriture éprouvante de *Consuelo*, Sand a probablement repêché, comme le suggère Simone Vierné, une ébauche écrite trois ans auparavant... Parallèlement, en mars 1844, *Le Constitutionnel* change de propriétaire ; son ambiteux acheteur, Louis Véron, qui en assurait déjà la direction et la gérance, courtise les auteurs célèbres pour faire valoir son rez-de-chaussée : il entend redonner de l'élan au vieux journal populaire alors en perte de vitesse. Après avoir séduit Eugène Sue, qui « venait d'étonner, d'émouvoir Paris et la province par les récits entraînants des *Mystères de Paris* »³, il entre en pourparlers avec Sand. Certes, la tendance politique du journal (qui a pour rédacteur en chef Adolphe Thiers) n'est pas du tout celle de la romancière, mais Véron est prêt à lui payer la même somme qu'à Eugène Sue : 10 000 fr. le volume⁴.

Reste à trouver un titre, pour le contrat. Véron et Latouche, qui sert d'intermédiaire dans les discussions, se mettent d'accord sur « *Claudie* ».

³ Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Gabriel de Gonet éditeur, 1854, vol. 4, p. 272.

⁴ Ce traité sera raillé par la presse. Voir la rubrique « coups d'aile » du *Mercur des théâtres* : *modex, littérature, beaux-arts* du 1 août 1844 : « Les éditeurs répondent aux prétentions exorbitantes de Georges (sic) Sand, depuis l'insertion de sa Jeanne : Va-t'en voir s'ils viennent Jean ». La raillerie n'est pas infondée : la somme obtenue pour *Jeanne* deviendra l'argument majeur de Sand pour faire accepter ses conditions aux éditeurs. À P.-J. Hetzel, le 10 octobre 1844 : « le manuscrit a l'étendue de 24 grands feuillets dont on pourrait faire trente assez remplis : c'est-à-dire qu'il est aussi long que celui de *Jeanne* [...] Mr Véron m'a payé le roman de *Jeanne* [...] 10 000 f. comptant [...] » (G. Sand, *Correspondance*, op. cit., t. VI, p. 652). À Émile Aucante, en juillet 1857 : « je ne me trompe pas pour le prix des journaux. *Jeanne* a été vendue 10 000 f., rien que pour le journal à Mr Véron. Ensuite les autres romans 5 000 le volume de 250 000 lettres. Il est vrai qu'il y avait apparemment concurrence et que le public apparemment ne se contentait pas de la première chose » (*Ibid.*, t. XIV, p. 413).

Résumant le contrat à venir dans une lettre à Latouche du 18 mars, Véron écrit donc : « Le double titre : *Claudie. Histoire d'une femme écrite par une femme*. Par Mme George Sand. Est-il possible ? Cela m'irait à merveille »⁵. Latouche répond aussitôt en acceptant, mais Sand, qui a écrit sur la lettre : « Mais ce serait ridicule », lui fait savoir qu'elle préfère « Jeanne ». Latouche tente encore de la convaincre : « Il s'arrangera de *Jeanne*, puisque vous le voulez ; mais j'avais dit *Claudie*. J'aimais mieux *Claudie* ! Des Jeanne, il y en a par centaines : Jeanne Gray, Jeanne de Naples, Jeanne la folle. *Claudie* s'harmoniserait mieux avec vos granges, vos serpolets, vos fromentées. Gardez *Claudie*, si vous pouvez »⁶. Sand tient bon, comme l'on sait⁷, et le traité avec Véron est signé à Paris le 25 mars 1844, conjointement avec celui du futur *Meunier d'Angibault*. En voici le résumé :

Article 1 : Sand cède à Véron le droit de publier dans *Le Constitutionnel*, par feuilleton de six à neuf colonnes, « une nouvelle ou roman intitulé *Jeanne*, le dit ouvrage ayant l'étendue d'un volume de la cinquième édition in-8° des *Mystères de Paris*, par M. Eugène Sue ».

Article 2 : Sand « s'engage à remettre à M. Véron le manuscrit de cet ouvrage à partir du 25 avril prochain, de façon que la publication dans *le Constitutionnel* puisse commencer à dater de cette époque, et se continuer jusqu'à la conclusion de l'ouvrage sans être interrompue par un autre roman ».

Article 3 : la cession est faite moyennant la somme de 10.000 francs payable au fur et à mesure de la remise du manuscrit.

Article 4 : Sand conserve le droit de publier « le dit roman ou nouvelle » mais seulement quatre mois après la publication du dernier feuilleton contenant la conclusion de l'ouvrage. Aucune annonce de la réimpression en volume, dans aucun format, ne pourra être faite que trois mois et demi après la publication de ce dernier feuilleton ».

⁵ Bibliothèque de l'Institut, Aut., Lov., E 862, fol. 6-7.

⁶ Bibliothèque de l'Institut, Aut., Lov., E 862, fol. 4-5.

⁷ Est-ce pour satisfaire néanmoins Latouche que, plusieurs années après, elle intitule

l'une de ses pièces de théâtre d'inspiration champêtre *Claudie* ? Ce drame, représenté pour la première fois le 11 janvier 1851 sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, prend pour sujet principal une mère célibataire.

Article 5 : Sand cède à Véron le droit de publier par feuillets de six à neuf colonnes « un roman de mœurs » « dont elle s'engage à remettre le manuscrit à Mr Véron dans un an à partir de ce jour »⁸.

En fait, la publication de *Jeanne* se fera avant celle du *Juif errant*, donc plus tôt que prévu, car Sue n'est pas prêt : quand Véron lui a acheté « un nouveau roman », « il n'y avait que le titre de trouvé : point de *scenário*, point de plan arrêté »⁹. C'est donc Sand qui sera, comme elle l'écrit plaisamment à Duvernet fin mars 1844, « le champion de M. Thiers ». Dès le 23 mars, *Le Constitutionnel* annonce la publication de *Jeanne* à dater du 25 avril. Ce jour-là paraît effectivement le Prologue : « *Le Constitutionnel* commence aujourd'hui, 25 avril, la publication de JEANNE, par GEORGES (*sic*) SAND. Cette publication sera continuée pendant les derniers jours d'avril, pendant toute la durée du mois de mai et les premiers jours de juin ». La publication du *Juif errant* de Sue, quant à elle, est annoncée du 20 au 25 juin. Les délais sont respectés : *Jeanne* paraît en 25 livraisons, du 25 avril au 2 juin (25 au 28 avril, 1 au 3 mai, 7 au 9 mai, 14 au 17 mai, 21 au 26 mai, 29 mai au 2 juin 1844). La livraison se fait chapitre par chapitre (chaque chapitre faisant deux ou trois bas de pages) à l'exception des chapitres XIX et XX, publiés conjointement dans le numéro du 26 mai.

Sand a donc dû écrire vite... Elle le déplorera huit ans plus tard dans la notice du roman. Elle met alors à contribution des amis chargés de lui fournir des informations sur la région et son histoire. La demande de documentation faite à Charles Duvernet trois ans plus tôt au retour de son voyage à Toulx-Sainte-Croix ne semble pas avoir abouti ; on n'a pas trace en tout cas d'une lettre de remerciement. Cette fois, c'est à Latouche qu'elle s'adresse ; alors que le prologue est déjà entre les mains de Véron, il lui répond : « Je n'ai pu vous envoyer une carte de vos localités : elle est enfouie à Aulnay. Mais voilà que je vous fais passer un fatras sur la Marche ; il pourra, dans l'intervalle de vos chapitres, vous délasser, vous

⁸ G. Sand, *Correspondance*, op. cit., t. VI, p. 495. Alors que le traité laissait un an à Sand pour livrer *Le Meunier d'Angibault*, soit jusqu'au 26 mars 1845, Véron le lui réclamera déjà pour le mois d'août, jugeant bon d'espacer le deuxième et le troisième volume du *Juif errant* de Sue (voir sa lettre à Sand du 23 juin 1844. Aut., Lov., E 862, fol. 12-15).

⁹ Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, op. cit., vol. 4, p. 272.

donner quelques noms, quelques renseignements géologiques [...] »¹⁰ ; puis, après réception par la destinataire : « Je suis charmé que M. Jouilleton vous rende le service qu'Ennius rendait à Virgile. Que cet engrais de la Marche fertilise encore vos jolies fleurs »¹¹.

L'intervention de Latouche n'est pas toujours aussi bienvenue : on sait qu'il aime à jouer le rôle de professeur ; après avoir tenté d'imposer son titre pour le roman, il fait à plusieurs reprises des objections à son ancienne pupille — ce qui ne l'empêche pas d'admirer son travail. Ces avis sont précis et circonstanciés. Georges Lubin n'en a repris que de courts fragments dans son édition de la correspondance de Sand, mais les lettres de Latouche sont heureusement conservées dans le Fonds Sand de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris¹². Ces commentaires emprunts de chaleur et d'exigence méritent d'être cités :

George, vous m'enchantez, vous me rajeunissez. Tous ces mots du patois natal sont comme une caresse à mon oreille. Vous m'avez fait souvenir de ma vieille nourrice, que j'appelais, dit-on, *Maman noire*, et que Mme Duvernet a bien connue. Voulez-vous en croire une impression, non de docteur, mais de vieux enfant qui vous écoute, avec ivresse ? supprimez la comparaison et le nom de *Canova* de votre tableau de Jeanne à genoux devant le cadavre de sa mère. Nous sommes mieux que dans un atelier romain ; nous sommes en un de ces intérieurs qui ont fait la gloire de l'école flamande. Voyez ce que vous êtes ici. Point de distraction, point de papillotage ailleurs. Qu'avez-vous à faire à l'art, vous êtes la nature. — Maurice doit être bien content de voir ainsi *dessinée* sa chère Marche ! [sans date]

Il y a une bonne raison, *Ma chère mignonne*, pour que je ne me souviene pas plus que vous de la troisième objection sur Jeanne ; c'est qu'elle n'a pas été faite. [...] Mais si vous étiez avide de critique, [...] je l'inventerais, cette troisième objection ; pourvu que vous me permisiez de dire, avant toute chose, que le feuilleton de ce matin, La grande pastoure, est un chef d'œuvre d'entretien vrai, de naïve et haute poésie ! [...]

Il manque deux petites *préparations* dans le rapide récit où l'improvisation vous entraîne : savoir, entre le prologue et le second sommeil de

¹⁰ BHVP, Fonds Sand, G 4473.

¹¹ BHVP, Fonds Sand, G 4454. Dans le catalogue des œuvres de la bibliothèque de Sand à Nohant, on trouve (sous le numéro 436) : Jouilleton, *Histoire de la Marche et du pays de Combraille*, Guéret, 1814-1815, 2 vol. in-8.

¹² Voici les coordonnées du fonds : G 4455 ; G 4482.

Jeanne quelque vague souvenir, de la part d'un des trois personnages, qui lie ces deux sommeils entre eux. Encore y a-t-il similitude un peu forcée entre les deux *situations* ; et une prière fervente à la grand'fade pourrait-elle, avec la magie que vous avez, remplacer l'extase et l'immobilité où il faut que la vachère soit plongée. Voyez.

Et puis, il conviendrait peut-être que le brusque départ de votre Anglais pour *Orléans* fut annoncé ailleurs qu'à l'endroit précis où il est utile aux combinaisons du romancier. On voit trop la nécessité de ne pas lui laisser le temps de se reconnaître. Il y a aussi un cheval de (loyer ?) et une malle qui arrivent en même temps de Ste Sévère. C'est une puérilité, mais ça dérange. Laissez-moi faire le rôle de ce grognon boudoir de Frédéric qui voyait, entre 20, 000 hommes, sur la place de Postdam, un bouton de guêtres qui manquait à un de ses fantassins.

La Charmois est quelques fois un peu grossière ; adoucissez, s'il se peut, une ou deux de ses expressions. Elle rappelle un personnage de la *petite ville*, comédie de Sicard. Ne la nommez pas, non plus, *la*. C'est vous, auteur, qui prenez la responsabilité de cette expression : c'est théâtre, ou 17^e siècle.

Ne me viendrait-il pas, en ce moment, la souvenance de ce que vous nommez *troisième* objection ? Ne serait-ce pas le regret, exprimé devant vous, de la suppression de la maladie de Guillaume, veillé concurremment par sa sœur et par Jeanne ? une scène de nuit de déraison éclairée par la lampe, et où les deux pauvres filles établiraient entre leurs natures opposées une si naturelle sympathie ! O Valentine, Leoné (*sic*), Dieu sait si cet épisode supprimé eut été ravissant sous la même plume ! [...] [Lettre du 24 mai 1844]

Vous m'aviez laissé *Jeanne* dans le cœur et vous ne vous en informiez point. Je suis content de sa destinée. En somme les neuf dixièmes m'ont ravi, mais j'ai vu trop vite s'éclipser le couple si poétique de Guillaume et Marie ; l'Anglais, qui m'avait porté à sourire d'abord, m'a un peu étonné à devenir l'objet des rêveries et des confessions de la bergère ; et enfin, je porte le deuil de ce jeune curé si chaste et amoureux, si mystérieux dans sa peine, que vous avez tué à trente ans sous des *cheveux grisonnants* et la passion des antiquaires ! Vous créez comme Dieu, avec des imperfections dans vos types. Vous n'avez pas cette fatuité de l'art qui se dit : Ne pouvant faire aussi bien que la nature, il faut faire mieux qu'elle. Vous êtes soudaine et immuable dans vos *généales* productions. Il ne faut pas plus vous demander de modifier vos figures que vous proposer des corrections à Maurice et à Solange. Allez, et laissez dire les pédants comme moi, tous vos enfants sont sûrs de plaire. [Lettre du 20 juin 1844]

Sand ne tient aucun compte de ces objections : elle maintient la comparaison de Jeanne à Canova au chapitre III ; elle n'ajoute aucune allusion au prologue avant le second sommeil du chapitre XVI ; elle n'annonce pas le départ précipité de sir Arthur pour Orléans après avoir ramené Guillaume à Boussac au chapitre XII ; elle ne retarde pas l'arrivée des malles de sir Arthur à Boussac au chapitre XIV (alors qu'elle avait d'abord écrit, dans le sens de Latouche, qu'Arthur avait laissé ses malles au château en partant pour Orléans) ; elle ne se prive pas de nommer l'amie de madame de Boussac « la Charmois » (on ne trouve pas moins de dix-huit occurrences de l'expression dans le roman !) ; elle ne décrit pas les veilles de Jeanne et de Marie auprès de Guillaume pendant sa maladie au chapitre XIX ; enfin, elle ne change rien aux sentiments de Jeanne pour sir Arthur et ne rajeunit pas le curé au dernier chapitre.

Véron aussi semble avoir voulu se mêler de la conclusion du roman ; la réponse de Sand, offusquée, ne laisse pas de place à la discussion :

Malgré ma confiance en vos bons conseils, que je veux suivre autant qu'il me sera possible, je ne puis pas vous donner carte blanche sur la fin et les moyens de mon dénouement. J'écouterai vos observations, et ne doute pas que je n'en puisse tirer profit, mais vous êtes trop artiste pour ne pas savoir qu'il ne faut pas trop déranger l'ouvrier dans son entraînement, ni pousser le coude du cuisinier dans son *coup de feu*. C'est dangereux pour lui. Croyez-bien que ce n'est pas la confiance en moi-même qui m'étouffe comme on dit, et dans notre commun intérêt, encouragez-moi au lieu de m'effrayer¹³.

Les hésitations de la romancière concernant la conclusion sont sensibles dans le roman lui-même où, dès le chapitre XIII, elle fait dire à Marie : « J'ai fait plus de vingt romans sur elle sans trouver un dénouement qui eût le sens commun ». Jeanne se révélera-t-elle la demi-sœur de Guillaume, suivant la solution scottienne ? Cela ne résout pas la question du mariage avec sir Arthur. Faut-il la faire succomber à la tentative de viol de Marsillat ? Ce serait la dégrader. En la faisant sortir du roman par un saut symbolique qui scelle son destin de sainte martyre, Sand évite à la fois l'in vraisemblable et le prosaïque.

La publication en feuilleton n'est pas encore terminée que George Sand se préoccupe déjà de celle en volume : elle a une entrevue avec l'éditeur

¹³ Lettre de Sand à Véron, mi-mai 1844, G. Sand, *Correspondance*, op. cit., t. VI, p. 549. La lettre de Véron n'a malheureusement pas été conservée.

Lachapelle le 14 mai 1844 pour l'édition in-8°. Les termes du contrat de Véron, signé moins de 2 mois auparavant, interdisent une publication si rapide (il exigeait quatre mois de délai). Sand propose à Lachapelle de s'arranger avec Véron pour publier plus tôt, mais Lachapelle affirme qu'attendre lui convient¹⁴. Le contrat avec Lachapelle est signé le jour même (14 mai 1844). Il prévoit un tirage en 1700 exemplaires de 2 volumes in-8° de 20 à 21 feuilles, soit le même format que *Consuelo* chez De Potter, et comme date de publication le 10 juillet. La cession est faite moyennant la somme de 5000 fr. Mais le traité ne sera pas exécuté : entre temps, Lachapelle tombe gravement malade. Le 4 juillet, Falampin écrit à Sand que Lachapelle risquant de succomber à sa maladie, elle ferait bien de rompre le contrat avec lui, sans quoi elle risque de devoir traiter avec ses héritiers. Deux jours plus tard, le 6 juillet, Sand écrit à Leroux pour lui demander de lui trouver un autre éditeur. Elle lui dit d'agir en toute liberté, sans la consulter, mais elle entend bien traiter dans des conditions identiques à celles de Lachapelle. Ainsi le même jour, elle prend la température auprès de Véron – qui sert manifestement d'intermédiaire pour cette publication en volume : « si un nouvel éditeur vous demandait de prendre avec vous les arrangements que vous avez pris avec Lachapelle, n'y consentiriez-vous pas ? »¹⁵.

Le 15 juillet, Véron écrit à Sand que « Leroux l'a tirée d'un bien mauvais pas » et que la situation est régularisée. En effet, Leroux s'est mis d'accord avec De Potter, et cet arrangement est encore plus favorable à la romancière : il lui assure 6 000 f. comptant pour 1500 exemplaires

¹⁴ Lettre à Véron du 14 mai 1844 : « j'ai proposé à l'éditeur de s'entendre avec vous pour obtenir, moyennant un arrangement quelconque, que vous lui permisiez de publier plus tôt que ne le porte mon traité avec vous. Mais il m'a dit que ce retard ne lui serait nullement préjudiciable [...] » (G. Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, t. XXV, p. 431).

¹⁵ Et : « je crains fort qu'on ne me fasse subir une réduction considérable sur les conditions de ce traité, sous l'éternel prétexte que vous avez envoyé à vos abonnés presque tout le roman en feuilleton » (G. Sand, *Correspondance*, *ibid.*, t. VI, p. 577). Il s'agirait d'un supplément aux abonnés. Georges Lubin note qu'aucun bibliophile n'a signalé l'existence de *Jeanne* sous la forme d'un supplément et que ce fait est donc douteux. Mais dans la lettre à Véron du 14 mai 1844 déjà évoquée, Sand demandait : « Est-ce qu'il n'y a pas moyen de corriger nos fautes d'impression sur ce *supplément* ? ». Par ailleurs, il existe, mais daté du 31 mai 1845, un « Extrait du Journal *Le Constitutionnel* (Numéro Suppl.) » portant pour titre « *Jeanne*, par George Sand » qui publie le texte du prologue au chapitre XXIII.

de trois volumes in-8° avec dix-huit mois pour l'exploitation¹⁶. En août 1844, Sand corrige les premières épreuves (feuilles 1 à 12 du 1^{er} volume) et demande à De Potter de presser ses imprimeurs (cf. lettre du 27 août 1844). En septembre, elle lui trouve un texte pour compléter le dernier volume : « Essai sur le drame fantastique », déjà publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} décembre 1839. Elle explique à Falampin (cf. lettre du 25 septembre 1844) qu'elle aurait préféré lui donner quelque chose d'inédit mais que, faute de temps, ce ne sera pas possible. Et elle se plaint à nouveau du retard de la publication, affirmant que cette perte de temps lui est préjudiciable. Le 21 décembre 1844, la *Bibliographie de la France* annonce finalement la publication de *Jeanne* en volume. L'intégration de l'« Essai sur le drame fantastique » à la fin du dernier volume est mal faite : portant le numéro « 6 » et le titre courant « Jeanne », l'article semble être un chapitre du roman.

Forme romanesque et travail d'écriture

L'une des caractéristiques dominantes de *Jeanne* est sans aucun doute d'être, comme l'avait vu l'auteur elle-même, un « roman de contrastes ». En forçant un peu le diagnostic posé dans la notice de 1852, on pourrait même parler d'un contraste de romans. Charriant les formes romanesques comme dans le récent *Consuelo* auquel elle reprochera aussi, dans la notice rétrospective, une richesse jugée excessive, George Sand y laisse en effet courir plusieurs veines antagonistes en principe : roman champêtre (censé faire oublier au lecteur le temps présent par son cadre idyllique, selon la définition de la notice) et roman social (d'actualité socio-politique) ; drame symbolique (primat de l'intériorité) et roman-feuilleton (précipitation d'événements).

¹⁶ Attesté par une lettre de Sand à Hetzel datée du 10 octobre 1844 : « le manuscrit a l'étendue de 24 grands feuillets dont on pourrait faire trente assez remplis : c'est-à-dire qu'il est aussi long que celui de *Jeanne*, dont mon éditeur Mir de Potter a fait trois volumes et dont il m'a donné 6 000 f. comptant, pour 1 500 exemplaires in-8° avec les 18 mois pour l'exploitation » (G. Sand, *Correspondance*, *op. cit.*, t. VI, p. 652). Contrairement à ce que qu'évalue Georges Lubin, le contrat avec De Potter ne se fait donc pas tout à fait dans les termes de celui de Lachapelle.

Un roman champêtre

La position de Sand elle-même concernant l'appartenance de *Jeanne* à la veine champêtre est ambiguë : d'un côté, elle le considère comme « une première tentative qui [l']a conduite à faire plus tard *la Mare au Diable*, le *Champi* et la *Petite Fadette* » (cf. la Notice de *Jeanne* et l'Avant-propos de *François le champi*) ; d'un autre côté, elle ne l'intègre pas au cycle des « Veillées du Chanvreux » où elle fait pourtant figurer un autre roman dépourvu du cadre narratif de la veillée, *La Mare au diable*.

S'il y a tentative de roman pastoral, et même « première tentative », c'est par l'introduction de personnages, de langage et de « folklore » paysans dans un cadre romanesque¹⁷. Lorsqu'elle commence *Jeanne*, Sand n'a en effet encore jamais donné au paysan ou au berger un premier rôle romanesque. Il est bien possible de trouver quelques ancêtres à Jeanne : Jeanne Féline de *Simon*, mais qui n'a qu'un rôle secondaire ; Athénaïs (*Valentine*), Mauprat, mais ce sont là des paysans embourgeoisés ou éduqués ; Fanchette et Blaise Bonnin, mais ces personnages, pour décisifs qu'ils soient, ne suscitent pas de romans autour d'eux. C'est sans doute à Jeanne Féline que l'héroïne éponyme de 1844 doit le plus : la seconde Jeanne reprendrait la première et exposerait son passé en lui donnant l'âge et l'importance d'un premier rôle. De ce point de vue, *Jeanne* serait comme une analepse de *Simon*.

Avec l'introduction de la figure du véritable campagnard se pose le problème de son langage. L'éducation d'un Mauprat, la rareté des apparitions d'un Pierre Bluty (*Valentine*) avaient dispensé leur créatrice de s'y confronter¹⁸. Elle le fait avec Blaise Bonnin, mais de façon moins

¹⁷ Sur les affinités de *Jeanne* avec la veine pastorale, voir Reinhold Grimm, « Les romans champêtres de George Sand : l'échec du renouvellement d'un genre littéraire », *Romanisme*, n°16, 1977 ; Laetitia Hanin, « "Histoire des bergeries", de Théocrite à George Sand : variations autour du modèle pastoral », Louvain-la-Neuve, *Folia Electronica Classica*, janvier-juin 2012, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/23/Bergeries.pdf>

¹⁸ La dérobade est avouée dans le cas de Patience, dont la voix narrative décrit le langage au lieu de le rendre : « croyez bien qu'en traduisant sa parole dans notre langue méthodique je lui ôte toute sa grâce, toute sa verve et toute son énergie. Mais qui pourrait redire l'expression textuelle de Patience ? Son langage n'appartenait qu'à lui seul ; c'était un composé du vocabulaire borné, mais vigoureux, des paysans, et de métaphores les plus hardies des poètes [...] » (G. Sand, *Mauprat*, dans *Romans 1830*, Paris, Omnibus, 1999, p. 1095).

convaincante que dans *Jeanne*, ce qui s'explique sans doute autant par la longueur du texte que par son contenu et sa visée politiques, qui nécessitent que la clarté et l'efficacité du propos priment l'effet de vraisemblance. Les lettres présentent ainsi un contraste assez fort entre des tournures typiques d'un côté, et des idées, un lexique et une conjugaison normés de l'autre (des explications lexicologiques dérangeraient l'intérêt). Dans *Jeanne* même, la nécessité de faire parler le paysan différemment des autres personnages ne va pas de soi : le manuscrit témoigne, pour les premiers passages en patois, d'un processus en deux temps, par déformation d'un langage originellement châtié. Pour donner quelques exemples :

« Ça n'est donc pas M. [Léon transformé en Lion] Marsillat ? » (chapitre I)

« il ne faut pas [rester rayé trop vous amuser], parce que l'orage vient » (chapitre II)

« Faut la laisser, vous voyez [bien transformé en ben] que ça [lui transformé en li] [porterait rayé et remplacé par ficherait] malheur [pour le transformé en por el] restant de ses jours, de laisser consommer les ours de sa mère » (chapitre VII).

Il s'agit donc bel et bien d'un exercice de « traduction libre », comme Sand le qualifie dans une note, mais inversé... Puis, progressivement, cette « traduction libre » arrive en premier jet ; les éventuelles corrections visent alors à « dépatoisier » certains termes que le lecteur risquerait de ne pas comprendre. Le monologue supprimé de Cadet au chapitre IX illustre exemplairement ce second type de réécriture. Bref, Sand a déjà l'intuition du compromis qu'elle théoriserait dans l'Avant-propos de *François le champi* – ce que montrent aussi les notes des chapitres II et XIX. On la voit également soucieuse de la linéarité de son texte, à la recherche du système informatif le plus discret possible pour ses explications lexicologiques (note de bas de page définitoire, parenthèse synonymique, simple italique mettant sur la voie ?).

Constatons que le résultat est assez réussi : à l'exception près (où nous fournissons une note de bas de page, comme pour le verbe « chimer » au chapitre III), le lecteur d'aujourd'hui s'accommode fort bien de cette « traduction ». Il se familiarise même avec des mots et des tournures qu'il pourra reconnaître dans d'autres romans (comme « la piquette du jour »), l'auteur bâtissant un lexique à son usage et à celui de ses lecteurs en mobilisant plusieurs fois les mêmes termes. La rapidité avec laquelle se fixe, dans l'imaginaire sandien, ce langage neuf force l'admiration : une

telle maîtrise ne pouvait venir que d'un écrivain familial des parlers locaux. Saluée par Latouche, dont les lettres à sa chère George sont imprégnées d'expressions et de tournures patoisantes du roman, elle sera décrite par la critique qui diagnostique une déformation progressive de la voix narrative elle-même : c'est là l'amorce du dispositif narratif de la veillée.

Si *Jeanne* est une « première », c'est aussi par son « folklore » paysan, rendu essentiellement par des chansons, des croyances et des légendes. On sait que dans *La Mare au Diable*, Sand assemblera ces éléments en appendice. Ici, comme dans *La Petite Fadette* et *Les Maîtres Sonneurs*, ils sont au contraire mêlés à l'intrigue, sous-tendant notamment le secret de Jeanne. Cette intégration ne s'est pas faite sans mal : les corrections du manuscrit retardent à de multiples reprises l'explication des croyances, les transfèrent du discours de la voix narrative à celui de personnages choisis (Jeanne et Marsillat), cherchent à approcher un juste dosage des éléments ethnographiques et en modifient la teneur parfois erronée au premier jet. La légende du bœuf d'or, par exemple, étroitement liée au vœu de Jeanne et expliquée par celle-ci à Marie au cours du chapitre XVII, était d'abord résumée par la voix narrative au chapitre I. Autre exemple : la légende de Saint-Martial, évoquée par l'« érudit » curé au chapitre VI, était exposée par la voix narrative au chapitre V. Le souci d'intégration des éléments ethnographiques à la trame du roman amène ainsi la romancière à dessiner son intrigue et à caractériser ses personnages. Elle peut alors supprimer les informations superflues ; par exemple une précision sur les viviers au chapitre I (« Dans le Bourbonnais on appelle ces abîmes invisibles des écuries ») ou une chanson du deuxième chapitre. Enfin, elle corrige certaines informations au second jet, probablement au fil de ses lectures (on sait que le maître d'école de Toulx-Sainte-Croix n'était pas un *cicerone* averti !) : au chapitre I, les « trois lions de granit, monuments de la conquête anglaise » étaient d'abord « deux » « monuments romains » ; elle paraît aussi incertaine sur la différence entre Celtes et Gaulois (alors qu'elle dira du curé de Toulx qu'il confond les deux) ainsi qu'entre dolmen, cromlech et menhir. Mais, en abordant les hypothèses archéologiques, on quitte le folklore proprement paysan pour entrer dans le goût romantique du pittoresque.

C'est là une particularité de ce roman : les croyances paysannes sont mêlées à une superposition de traditions et de légendes (mythiques, antiques, médiévales) sanctionnées par la mention de Scott, Barailon,

Marchangy ou Chateaubriand¹⁹. Censées rendre compte du caractère primitif du paysan, elles ne constituent en fait qu'un éclairage particulier de cette figure ; éclairage aristocratique par où la veine champêtre fait place au roman social.

Un roman social

Mêlant bergers, nobles et bourgeois, et s'interrogeant sur une possible connivence entre ces classes, *Jeanne* est lisible comme un roman social. En ce sens il annonce le très prochain *Meunier d'Angibault* (janvier-mars 1845) à la fin plus heureuse : Lémor accepte le dépouillement de Marcelle comme une condition suffisante pour l'épouser, quand Jeanne déclare à sir Arthur que, s'il peut « un peu changer [s]on idée », un tel sacrifice est néanmoins insuffisant. *Teverino* (août-septembre 1845), autre variation à venir sur le même thème, sera au contraire moins audacieux que *Jeanne* : l'idée d'une idylle entre Léonce, noble désœuvré, et Madeleine, « la fille aux oiseaux », y affleure à peine ; le « contrat » ludique est passé entre personnages du même sexe, Léonce et Teverino.

L'appartenance de *Jeanne* à cette veine est, ainsi, à nouveau problématisée : la voix narrative n'est pas sans ironie vis-à-vis des personnages qui, nostalgiques du romantisme plutôt que véritablement romantiques, s'excitent à l'amour et aux idées sociales plus qu'ils ne les ressentent. Les rivaux et les livres, au lieu de sentiments vrais, alimentent leurs passions et les rendent inférieurs aux modèles qu'ils se donnent. Aussi sont-ils parfois franchement ridicules : c'est Guillaume tombant malade d'amour, Marie blâmant le monde sans le connaître, sir Arthur ressemblant à don Quichotte, le curé Alain se reprochant de lire du Walter Scott. En somme, le moins ridicule, dans l'histoire, est aussi le moins romanesque : Marsillat.

¹⁹ Cf. Sur le rôle des traditions dans *Jeanne*, voir : Jean Delabroy, « Homère en rébus : *Jeanne* ou la représentation aux prises avec la question de l'origine », *George Sand*, colloque de Cerisy, Paris, CEDES, 1983 ; Isabelle Naginski, « Préhistoire et filiation : George Sand et le mythe des origines dans *Jeanne* », *Romantisme*, n° 110, 2000 ; Gérard Peylet, *Le Musée imaginaire de George Sand : l'ouverture et la médiation*, Nizet, 2005 ; Ione Crummy, « Les réincarnations de la druidesse Velleda dans *Les Martyrs* de Chateaubriand, *Les Chouans* de Balzac et *Jeanne* de George Sand », *George Sand et l'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Université de Montréal, « Paraglyphes », t. 12, 1996.

La fausseté des situations est soulignée par la convocation de motifs si éculés qu'ils ne peuvent qu'être ironiques : la maladie d'amour de Guillaume, son tête-à-tête avec Jeanne dans la grotte, son duel avec Marsillat, sa fraternité médiévale avec Arthur (ce sont les termes de la Charmois au chapitre XX), les « atteintes du spleen » d'Arthur, Jeanne buvant « dans les blanches mains du jeune baron ». Le langage de la passion est exagérément convenu chez Guillaume lorsqu'il déclame en se « tordant les mains » : « Jeanne, tu me tues avec tes paroles, après m'avoir fait mourir lentement par ta présence. Ta beauté me dévore le cœur, et ta vertu m'anéantit ». Même chose chez Marsillat qui en fait trop lorsqu'il répète en écho : « Ton chagrin remplit mon cœur, et tes larmes me font mal »... De façon générale, le langage volontiers archaïque employé dans le roman souligne le caractère suranné de son intrigue. On relèvera en particulier l'apostrophe médiévale « ami », par exemple dans la bouche de Guillaume apercevant sir Arthur : « arrêtez-vous, ami, et reconnaissez-moi », ou le langage moliéresque qui pointe ça et là : « que demandez-vous ? » (madame de Bousac à la Charmois), « peste soit de l'innocente ! » (Marsillat à propos de Jeanne)²⁰.

L'ironie du roman – et c'est sans doute là son comble – trouve une résonnance, outre chez Marsillat et la Charmois, dans le personnage de Jeanne elle-même²¹. Cette bergère, qui « sait bien ce qui est convenable et ce qui ne l'est pas » et qui baisse son capuchon à l'approche d'un cavalier, n'est pas si naïve qu'il y paraît : elle profite de la superstition des gens du village, qui la croient protégée par les fées, pour pénétrer dans sa maison en feu et sauver des flammes le corps de sa mère ; elle n'est pas indifférente à sir Arthur (ce qui choqua le prude Latouche !); elle feint l'incrédulité auprès de Marsillat (le maître en duperie) pour mieux l'éconduire, au point de laisser voir au curé qui la confesse « un peu de la fierté malicieuse de la femme ». Ainsi même Jeanne, qui rêve d'être Jeanne d'Arc, et même Claudie, qui « nourrit complaisamment »

²⁰ On trouve aussi, d'ailleurs, quelques ressorts de la comédie dans le roman : le travestissement de Jeanne et Marie et la mystification de sir Arthur qui en découle, le discours à double entente de Guillaume à Marie au sujet de la demande en mariage de sir Arthur.

²¹ Cf. Éléonore Reverzy, « Romanesque et ironie dans l'œuvre de George Sand. Autour de *Jeanne* », *La Pensée du paradoxal. Approches du romantisme*, Hommage à Michel Crouzet, F. Bercegol et D. Philippot dir., Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006.

en elle la pensée d'une idylle avec Guillaume lors de leur première rencontre, sont dans la répétition du passé.

Dès lors, le romanesque des personnages a une double portée. Chez Guillaume, Marie et sir Arthur, il sert la caricature du romantisme, dénoncé pour ses idées trompeuses et son langage artificiel, en fait pour son aristocratie. La discussion sur les symboles au chapitre XVI, en nouant fable, noblesse et hiérarchie, théorise cette association entre fiction et aristocratie²². Mais le renversement dans la distribution des caractères (héroïne railleuse et simulatrice, paysannes romanesques), en neutralisant et en dépassant l'opposition entre classes sociales, révèle une interrogation plus fondamentale qui est celle de la possibilité d'une idéalité quelconque, et avec elle d'une veine idéaliste au XIX^e siècle. La superposition des temporalités, légendaires ou langagières, serait alors à lire comme une histoire de l'idéal (l'âge d'or, l'idéal chevaleresque, le romantisme) servant de mise en perspective pour cette interrogation. On renoue donc avec le roman social, problématisé (entre autres) à la lumière du romantisme, tout en flirtant avec une autre forme littéraire : cette agitation d'un idéal révolu donne au roman une allure poétique.

Un drame symboliste

L'atmosphère surannée, onirique et parfois oppressante du texte ; l'étonnement perpétuel des personnages devant une énigme qui les dépasse, incarnée par l'héroïne ; l'importance de l'intériorité, annoncent l'esthétique symboliste. On sait que Sand était attirée par des œuvres telles que *Faust*, *Manfred* et *Dziady* de Mickiewicz. Son *Essai sur le drame fantastique* (1839 ; republié à la suite de *Jeanne* dans l'édition de Potter) prône « la manifestation littéraire des drames invisibles du monde intérieur et des déchirements de la conscience »²³ ; l'article qu'elle consacre à *Obermann*, où elle plaide pour une littérature de l'invisible et

²² Cf. Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand. 180-1845*, Paris, Klincksieck, 1992. Sand avait déjà rapproché romantisme et aristocratie dans *Le Compagnon du Tour de France*, précisément à propos des romans de Walter Scott (dont on peut considérer qu'ils sont aussi railés dans *Jeanne* dans la mesure où ils sont lus par le curé Alain). Quant à la critique de l'artificialité du romantisme, en particulier sur le plan langagier, on la retrouve notamment dans ses lettres à Charles Poncey.

²³ G. Sand, « Essai sur le drame fantastique », éd. O. Bara, M. Fontana et M. Stistrup Jensen, *George Sand critique. 1833-1876*, Ch. Planté dir., Tusson, du Lérot éditeur, 2007, p. 53.

en particulier de l'idéal, va dans le même sens : ce sont les manifestes d'une esthétique dont on peut estimer que *Lélia*, *Spiridion* et *Les Sept cordes de la lyre* ne sont pas les seuls représentants.

Il ne serait pas inintéressant, en ce sens, de rapprocher *Jeanne* d'un texte comme *Pelléas et Mélisande* (1893) de Maeterlinck. L'intrigue des deux textes présente des affinités : l'histoire d'une jeune fille mystérieuse à la beauté surprenante, rencontrée dans des circonstances tragiques, transplantée dans un cadre clos où elle subit la pression de passions multiples et s'étirole lentement sans qu'on s'en aperçoive ; l'amour impossible des deux êtres qui s'aiment ; la jalousie entre amis rivaux qui finissent par se battre en duel. Dans les deux cas, cette histoire sert de prétexte à la révélation d'une réalité supérieure – car, comme le note Michèle Hecquet, le véritable secret de Jeanne, qui demeure entier quand se clôt le roman, réside dans la force de son abnégation (comment une telle foi est-elle possible ?). Certes, cette réalité supérieure n'est pas tout à fait de la même nature dans les deux cas : il s'agit chez Maeterlinck de forces obscures, chez Sand d'un idéal – mais fatal lui aussi et même tragique. Les deux œuvres recourent aux mêmes moyens pour mettre en tension le visible et l'invisible et amener ainsi la révélation d'une autre réalité : dans les deux cas, l'identité de l'héroïne, médiatrice entre les deux mondes, est rendue problématique, mise en relief sur le fond d'une épure généralisée.

Jeanne et Mélisande ont beaucoup en commun : beauté envoûtante, candeur et pureté enfantine, extrême fragilité et en même temps obstination têtue, affinités avec l'élément naturel (l'eau pour Mélisande, la nature dans son ensemble pour Jeanne). La circonstance de leur mort est, dans les deux cas, l'indice principal qui encourage une lecture symbolique : malgré une blessure physique, elles décèdent sans cause apparente. C'est l'âme en effet qui est atteinte : ce sont des événements immatériels, « tous ces bruits de mariage » qui arrivent au château, et les offenses qu'on lui fait subir, qui tuent Jeanne, bien plus que le saut de la tour de Monbrat ; de même, c'est l'oppression, bien plus que sa blessure au bras, qui a raison de Mélisande.

Le langage utilisé pour convoquer l'héroïne, exclamatif et simple, voire imprécis, reflète le caractère énigmatique de celle-ci. Le hô ! répété de l'anglais ; les phrases qui se repaissent du champ lexical du rêve ou du souvenir, de l'effroi ou de l'incompréhension, ont leurs pareilles dans le texte de Maeterlinck. On notera en particulier la scène du second sommeil de Jeanne au chapitre XVI :

– Hô ! dit l'Anglais en étendant sa main vers la tête de Jeanne avec attendrissement, je me souviens de tout ! Elle était la plus belle enfant du monde, elle est la plus belle fille de la terre !

– Mon Dieu ! s'écria Guillaume en passant sa main sur son front, je me souviens de quelque chose comme dans un rêve !... Aidez-moi, appelez-moi !...

Et aussi la scène de la maladie de Guillaume au chapitre XIX (« Je m'étais égaré, tu n'as pas d'amour pour moi ») et la recherche de Jeanne par Guillaume et Arthur au chapitre XXIII (« Mon Dieu ! mon Dieu ! quelle épouvante s'éveille en moi ! » ; « Mon ami, je crains que quelqu'un chez moi n'ait offensé Jeanne encore plus que moi ! »).

Le caractère énigmatique est renforcé par une stylisation généralisée, bien visible dans les deux textes. Elle est voulue dans le cas de Sand : le manuscrit révèle un travail d'épure, comme l'ont constaté Simone Vienne et Michèle Hecquet²⁴. Sand supprime par exemple certains détails physiques dans les portraits des personnages principaux, comme le fait que les cheveux de Jeanne, dont on saura seulement qu'ils sont « d'un blond cendré magnifique », « s'échappaient en grosses boucles naturelles autour de son visage » (prologue), ou que « l'épaisse chevelure » de sir Arthur est « blonde fort régulièrement bouclée » (chapitre XV). La description se voit ainsi remplacée par des adjectifs appréciatifs souvent superlatifs (beau, magnifique, admirable...). De même, Sand écourté souvent les répliques de Jeanne pour les transformer en questions qui lui seront posées par les autres personnages, Jeanne ne parlant que quand on l'interroge et répondant strictement aux questions. La description de ses sentiments est arrangée par l'auteur afin de leur conserver une part d'ombre. Enfin, Sand retarde le dévoilement du secret de Jeanne, dont il était question dès le chapitre XIV (qui devait précisément s'intituler « Le secret de Jeanne ») et le chapitre XV²⁵. Mais peut-être ce report vise-t-il

²⁴ Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole*, op. cit. ; Simone Vienne, « Introduction » de *Jeanne*, Grenoble, Glénat, collection de l'Aurore, 1993.

²⁵ Citons ces premiers jets du manuscrit. Au chapitre XIV, Guillaume à sir Arthur : « et même nous devons vous dire que cette jeune fille a son excentricité, elle aussi. Elle prétend et elle paraît être décidée à ne se marier jamais » (non rayé dans le manuscrit). Au chapitre XV, dialogue entre sir Arthur et Jeanne : « – On prétend que vous ne voulez pas vous marier ? (*remplacé par* Je prendrai la liberté de vous demander si votre intention est de vous marier ?) [...] – Ne voulant pas de mari (*remplacé par* Je n'ai jamais pensé à ce que vous me demandez là) » puis dialogue entre Claudie et Jeanne : « – Eh bien ! tu

davantage à obéir aux exigences du roman-feuilleton, qui contrastent par ailleurs avec la recherche symboliste de l'éthéré.

Un roman-feuilleton

Un roman publié en feuilleton, *Jeanne* l'est sans aucun doute (et en porte d'ailleurs les marques : portraits moraux à répétitions, éventuellement évolutifs²⁶ ; manques de préparation²⁷) ; mais est-ce pour autant un roman-feuilleton ? Se plie-t-il aux exigences sémantiques de ce type de publications ? À en croire l'auteur dans sa notice, non : elle aurait refusé d'y « sacrifier son talent »²⁸. Toutefois, certaine lettre échangée avec son éditeur pendant la publication du feuilleton et l'étude du manuscrit permettent de nuancer cette déclaration dans un sens que la simple lecture du roman laisse déjà deviner.

Toutes les fins de chapitres, qui coïncident avec les fins de feuilletons, se terminent sur une menace plus ou moins grave. Ainsi, pour les cinq premiers : promesse d'une destinée malheureuse pour Jeanne ; rêves étranges ; confrontation avec un cadavre ; tête-à-tête de Jeanne et de Guillaume au moment où éclate l'orage ; rapprochement des deux mêmes pendant cet orage. Le manuscrit montre que la romancière a porté une attention particulière à cette convention, dramatisant par exemple l'orage du chapitre III (« un [grand remplacé par terrible] éclair [ayant remplacé par venant à] sillonner le ciel [...] »), ajoutant un élément de contexte inquiétant au chapitre VIII (« Cadet était seul auprès de lui [et le jeune malade, croyant rêver encore, entendait au dehors un chant lugubre

le connais et tu l'as pris, le moyen ! mais je ne vois pas que ça t'ait rendue plus riche. —ça n'est pas [non plus ajouté] pour être riche que j'ai fait ce que j'ai fait. —Et à cause donc es (*sic*) —Tu dis ça, mais tu n'aurais pas fait une pareille folie par peur des fades qui n'ont peut-être bien jamais existé ». La décision de différer le secret s'est donc prise lors de la correction des épreuves du chapitre XIV.

²⁶ Le caractère de Cadet est ainsi réinterprété au chapitre XIV.

²⁷ Voir les remarques de Latouche dans « Histoire du texte ».

²⁸ On connaît aussi les condamnations répétées qu'elle fait subir ailleurs au roman-feuilleton. L'anthologie des *Préfaces de George Sand* réunies par Anna Szabó (Debreceen, 1997) regroupe sur ce point une série de textes des années 1840-1850 : la préface à *Werther* dans la traduction de Pierre Leroux (1844), le premier chapitre de *La Mare au Diable* (1845), l'Avant-propos de *Lucrezia Floriani* (1846), la préface aux *Contes pour les jours de pluie* d'Édouard Plouvier (1852), la préface à *Comme il vous plaira* (1856) et une lettre à Eugène Delacroix du 28 septembre 1845.

comme celui des funérailles] »), en supprimant une autre au chapitre XXI (« elle était encore loin de se douter qu'elle fût dans la chambre de Marsillat, seule avec lui dans ce manoir où jamais sa tante n'avait demandé ni reçu l'hospitalité. [Marsillat avait un pied à terre plus ou moins convenable] ». On peut donc comprendre que Sand se soit inquiétée des coupures faites par l'éditeur : « Cette division en 5 feuillets tombe-t-elle bien pour l'intérêt ? je ne m'en souviens pas. Faites-moi revoir le manuscrit »²⁹, écrit-elle à Véron le 14 mai.

Le roman porte aussi la trace de son mode de publication par les rappels des chapitres précédents en début de chapitres nouveaux. Le dialogue informatif entre madame de Bussac et la Charmois qui ouvre le chapitre X en est un exemple évident. D'autres, plus discrets, sont intégrés au second jet. Ainsi ce rappel des événements et des identités à l'orée du chapitre IV : « Nous avons laissé le jeune baron de Bussac avec [la douce Jeanne] sa sœur de lait, [la filleule de sa mère] [...]. Ce mot filial, [mon parrain] résonnait dans l'oreille de Guillaume ». Ou en ouverture du chapitre X : « la dernière dame de Bussac [mère de notre héros le jeune baron Guillaume *ajouté*] ». Sand explicite aussi des allusions comme celle-ci : « elle a l'esprit égaré, elle n'a plus ses sens, disait-on autour d'elle, [elle ne se souvient plus que sa mère est morte] » (chapitre VII).

Quant aux coups de théâtre, ils sont nombreux sans l'être trop : la mort de Tula, la mystification de sir Arthur, sa demande en mariage, la tentative de viol, la chute puis la mort de Jeanne. Si l'on peut estimer, avec Latouche, que certains événements manquent d'annonces, et notamment le départ précipité d'Arthur pour Orléans à son retour d'Italie, on doit reconnaître aussi qu'il en est d'autres très bien préparés, dont le principal : la tentative de séduction de Marsillat. Le manuscrit révèle en effet que cette péripétie est née du souci de laisser la porte ouverte à d'éventuels coups de théâtre ultérieurs, Sand ayant d'abord fait emménager la Gothe chez une voisine après l'incendie de la maison de Jeanne.

Les veines choisies ne sont pas dépourvues d'affinités : l'ethnographie rassemble roman champêtre et roman romantique ; l'atmosphère oppressante et les coups de théâtre réunissent le drame symboliste et le roman-feuilleton ; même l'ironie cohabite sans jurer avec l'absolu de l'idéal.

²⁹ G. Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Classiques Garnier, 2013, t. XXV, p. 431.

Sans doute la publication progressive, en poussant la romancière à livrer ses hésitations au lecteur et à en discuter avec lui – soit que leur formulation serve sa réflexion ou sa mémoire, soit qu'elle cherche à prévenir d'éventuelles critiques – contribue-t-elle à souligner les modèles que se donne le roman. On y trouve ainsi une discussion sur les symboles (roman social), une sur la représentation du parler paysan (roman champêtre), une autre sur le dénouement du roman (quel modèle littéraire, quel idéal pour le XIX^e siècle ?). Cette dernière, manifeste dès le chapitre XIII à travers la préoccupation de Marie (« J'ai fait plus de vingt romans sur elle sans trouver un dénouement qui eût le sens commun »), résume à elle seule (et se trouve expliquée par) le mélange des veines littéraires : faut-il marier Jeanne à sir Arthur et écrire un roman social ? Faut-il faire succomber Jeanne à la force de Marsillat et sacrifier au roman-feuilleton ? Ou faire d'elle la demi-sœur de Guillaume, et imiter Walter Scott ? Il y aurait donc tout de même une certaine incompatibilité entre les modèles, qui impose un choix... auquel Sand se dérobe finalement, faisant sortir le personnage de la scène romanesque sur une énigme et anticipant ainsi un symbolisme à la manière de Maeterlinck. Mais cette ouverture, qui maintient jusqu'au bout l'équilibre des veines, est pour beaucoup dans le succès de *Jeanne*. Un brin de socialisme en plus, une fin heureuse, et ce sera *Le Meunier d'Angibault*, refusé par le même éditeur qui avait loué *Jeanne* – Véron, d'ailleurs, reverra son jugement sur *Jeanne* à la lumière du *Meunier*... (cf. Réception). Un brin de fantaisie en plus, et ce sera *Teverino*, qui semble être passé presque inaperçu³⁰. Par cette harmonie et cet équilibre de modèles, *Jeanne* rejoint *André* et *Valentine*³¹ – et, pour une recette encore différente, *Consuelo*.

Laetitia HANIN

³⁰ Voir la « Présentation » de *Teverino* par Françoise Genevray (G. Sand, *Œuvres complètes 1845-1846, II*, B. Didier dir., Paris, Honoré Champion, 2011).

³¹ Ce regroupement est suggéré par Damien Zanone dans sa « Présentation » de *Valentine* (G. Sand, *Œuvres complètes 1832*, B. Didier dir., Paris, Honoré Champion, 2008, p. 410).