

Anne E. McCall-Saint-Saëns
(Ed.)

George Sand

et

l'Empire des lettres

Presses Universitaires
du Nouveau Monde

New Orleans

2004

Fiction et oraison: Corambé ou l'empire sans limites du roman

Damien Zanone
Université Stendhal - Grenoble III

Quand il s'agit d'évoquer les conditions de sa création romanesque, les principes de son invention de fictions, George Sand adopte deux attitudes contrastées: ou bien un ton plutôt désinvolte qui fait mine de signaler l'invention de tel ou tel roman comme le fruit d'une conception spontanée et tranquille, qui ne mérite pas vraiment qu'on s'y arrête et qui ne peut être exprimée que sous la forme d'un petit récit mettant en scène dans un cadre familial le moment de la création; ou bien un ton grave par lequel le discours sandien se fait sérieux pour évoquer les exigences de la quête du beau idéal, principe de sacralité de l'art. La première manière est le ton dominant des préfaces, surtout de celles écrites après coup, par exemple, pour les éditions complètes de 1852, tandis que la seconde manière se rencontre lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'œuvre romanesque en son entier (et non plus de l'éclosion de tel ou tel roman) et même, en surplomb, pour évoquer la production artistique en général. La forme n'est plus alors celle de la saynète narrée, mais prend l'aspect d'un discours argumenté, discours qu'on rencontre à plusieurs reprises dans un ouvrage écrit à la même époque que les préfaces précédemment évoquées : *Histoire de ma vie*.

L'auteur oscille donc entre deux attitudes apparemment contradictoires: le détachement vis-à-vis de la fiction et l'aliénation envers la fiction. Pour ma part, je voudrais explorer la seconde de ces attitudes, sans perdre l'espoir de la mettre en relation avec la première et d'apprécier l'une et l'autre comme les deux versants d'un même rapport fondamental à la création romanesque. Je placerais ma réflexion sous le patronage de Henry James, grand lecteur sandien devant l'Eternel-- n'affirme-t-il point avoir tout lu de l'auteur?-- et maître en préfaces qui clame son admiration pour celles rédigées par Sand. Elle y relate, dit-il à l'occasion d'un de ses articles sandiens, « l'origine de chacun de ses contes [...] Ces préfaces sont charmantes [...] elles commémorent toutes l'extraordinaire facilité et spontanéité de l'écrivain » (*George Sand*

718).¹ James voyait dans ces petites scènes, comme celle où Sand se montre écrivant dans une auberge, sur un coin de table, alors que les enfants jouent par terre au coin du feu (préface de *Gabriel*), des allégories vivantes de l'inspiration. La « grande improvisatrice de la littérature » (712) y apparaît comme génie en acte, recevant par les sens quelque sollicitation, une « donnée » bientôt transformée par « l'accomplissement mystique du creuset de l'imagination » (Noland 33).² En prolongement à ces idées, je me propose d'identifier dans ces scènes de l'énonciation romanesque sandienne autant de variations autour de ce que Michel de Certeau a nommé « la scène mystique »: la situation d'énonciation, aux contours bien particuliers, où s'élève la parole mystique. Il faudra, pour cela, revisiter Corambé et reprendre ce qu'*Histoire de ma vie*, comme discours et comme représentation, dit de la création romanesque,³ afin d'en dégager les éléments d'un modèle mystique.

Discours sur le mysticisme dans *Histoire de ma vie*

Il faut prendre au sérieux la déclaration par laquelle la narratrice d'*Histoire de ma vie*, reprenant à son compte l'adjectif dont Buloz avait voulu la moquer, se définit comme « moitié mystique...moitié artiste » (2, 307). À vrai dire, on l'a fait depuis longtemps: la critique parle traditionnellement de « roman mystique » pour caractériser des ouvrages comme *Spiridion* ou *Consuelo* (ex : Cassou 70); un essai a été consacré, en 1920, à

¹ La centaine de pages que James a consacrée à Sand n'ayant jamais été traduite avant 2004 en français (alors que ses considérations sur Balzac, Flaubert, les Goncourt ou Maupassant l'ont été avec plusieurs rééditions...), je propose ma propre traduction. Rendons grâce à l'effet du Bicentenaire de la naissance de Sand, l'édition française se rattrape cette année enfin, pour une partie de ce que James a écrit sur Sand du moins (James, *George Sand*).

² Je rassemble ici, en les traduisant, deux formules de James citées par Aaron Noland: « the mystic process of the crucible », « the crucible of imagination ». Ces citations jamesiennes semblent provenir de l'article « The Future of the Novel » et de *The Art of the Novel*. Noland explique l'intérêt de James pour les préfaces de Sand par le rôle que l'auteur américain a fait jouer à la romancière française dans la formulation de son propre art de la fiction.

³ Contrairement à ce qu'affirme James, ce discours existe! James en effet, de manière étonnante, regrette que Sand n'analyse jamais son inspiration et il lui reproche de ne rien dire dans *Histoire de ma vie*, ne serait-ce que par allusion, sur son art d'écrire et d'inventer. (« George Sand » 718-20).

George Sand mystique de la passion, de la politique et de l'Art (Seillière); de manière plus précise--et beaucoup plus proche de mon propos--, Simone Vierre a souligné l'emprunt fréquent, chez Sand, au vocabulaire de la mystique quand il s'agit d'évoquer les prestiges de l'imagination et de la rêverie (10). La narratrice d'*Histoire de ma vie* convient de sa part mystique dans un chapitre tardif et déjà pré-conclusif de l'ouvrage (le septième de la cinquième partie), où elle reconnaît que le récit de sa vie aura été celui d'une héroïne « tourmentée des choses divines » et ayant pour maxime « besoin de croire, soif de connaître, plaisir d'aimer » (2: 303-04). Le mysticisme, comme disposition morale et modalité du rapport au transcendant, est en effet fortement présent dans *Histoire de ma vie*, et cela de deux manières: d'une part comme thème (patent) à propos de la religion; d'autre part comme enjeu (latent) à propos de l'art.

À l'occasion de la religion, la question mystique est abordée de manière directe et explicite. Le « mysticisme » est énoncé, en titre de partie, comme l'une des phases d'existence de l'héroïne (« Du mysticisme à l'indépendance. 1819-1832 »). L'héroïne dont il s'agit nous dit, à propos de la période: « cette identification complète à la Divinité se faisait sentir à moi comme un miracle. Je brûlais littéralement comme sainte Thérèse... Je vivais dans l'extase » (1: 965). Elle exprime sa distance vis-à-vis du culte trop matériel de telle de ses amies dévotes en lui opposant ce qui est, selon elle, « la seule vraie prière », à savoir « l'*oraison mentale*, l'effusion du cœur sans paroles, sans phrases, et même sans idées » (989; voir aussi 2: 441). L'emploi du mot « oraison », directement emprunté au lexique de la tradition mystique des XVI^e et XVII^e siècles pour qualifier un horizon supérieur de la prière, indique la compétence de Sand en cette matière spirituelle. Elle a fait, au couvent, un apprentissage du tempérament mystique: « Les mystiques ne pensent pas. Ils rêvent sans cesse, ils contemplent, ils aspirent, ils brûlent »; c'est un « mode d'existence, qui est tout spécial et ne peut se comparer à rien » (965). Forte d'avoir connu et surmonté cette « maladie sacrée », la narratrice est à même de distinguer entre ses formes bonnes ou mauvaises. Elle pourfend le « mysticisme hystérique, la plus répugnante des formes que le mysticisme puisse prendre » (964), mais salue la figure exceptionnelle de sœur Hélène, la sœur converse venue d'Écosse :

« C'était, par le fait, une mystique, la seule, je crois, qu'il y eût dans la communauté » (972).

Dans l'évocation de la création artistique, le discours sandien fait aussi sa place au modèle mystique; il est suggéré et non pas thématisé, puisque dans ce domaine qui n'est pas celui de son exercice premier, le mysticisme ne peut avoir de pertinence que métaphorique. C'est là que le discours sandien sur la création artistique prend un tour grave, bien loin du détachement affecté des préfaces, en particulier au huitième chapitre de la troisième partie d'*Histoire de ma vie*, quand l'auteur dit que ce qui la meut, ce qui la pousse à « consulter sans cesse » les œuvres des autres artistes et à ne jamais laisser la sienne en repos, c'est qu'il y a « en moi la soif d'un *mieux* et d'un *plus* que personne ne peut me donner, et que je ne puis pas donner moi-même, parce qu'il faudrait, pour exprimer ce plus et ce mieux, un chiffre qui n'existe pas pour nous et que l'homme ne trouvera probablement jamais » (807). Cette profession de foi est prolongée sur plusieurs pages à travers une argumentation de type théologique plutôt que mystique, car raisonnée plutôt que sentie : « L'art me semble une aspiration éternellement impuissante et incomplète, de même que toutes les manifestations humaines. Nous avons, pour notre malheur, le sentiment de l'infini » et la présence en chacun d'un « désir inextinguible du beau idéal » vaut « preuve irréfutable de l'existence de Dieu » (806-07); c'est l'empreinte laissée par le Créateur, qui légitime la nostalgie du temps antérieur de la fusion dans l'Un. Ces idées, qui reviennent à plusieurs reprises au devant du texte d'*Histoire de ma vie*,⁴ expriment une métaphysique de l'art, avec les échos d'un argumentaire théologique traditionnel,⁵ et donnent lieu à une véritable mystique de la création: mystère du moment où, à force de cultiver la part d'idéal qu'on a en soi, on parvient à la dilater au point de susciter l'illusion d'une communion avec l'idéal divin.

⁴« Recherche du vrai absolu », de la « vérité » dans l'art: tel est le projet que, dès ses débuts, la romancière a partagé avec son ami Balzac (2: 163). L'existence entière y prend sens de destin (2: 303-04).

⁵C'est la « preuve ontologique » de l'existence de Dieu: si l'homme, être fini, trouve en soi l'idée de l'infini, c'est qu'un être infini, qui lui préexiste, y a mis cette idée. Voir, pour une formulation exemplaire, la troisième des *Méditations métaphysiques* de Descartes.

Où l'on apprend donc à décoder le langage sandien: celle qui se dit « moitié *mystique* [...] moitié artiste » s'avoue, en fait, complètement mystique, c'est-à-dire complètement artiste.

Du mysticisme à la mystique: Corambé

La confirmation en vient quand surgit la figure de Corambé, aussitôt après les pages évoquées, au huitième chapitre de la troisième partie, pages qui ont pour mission de fournir un socle de théorique solide (sorte de théologie appliquée à l'art: « Le penchant romanesque est un appétit du beau idéal » (1: 810), pour supporter l'avènement mystique du génie de la création. Le but n'est pas de rouvrir ici la question de l'interprétation de Corambé comme figure mythique, mais de décrire, d'un point de vue pragmatique, son rôle et de montrer qu'il apparaît nettement sous cet angle comme un agent de performance mystique.

On passe en effet, avec l'apparition de Corambé, du mysticisme à la mystique; le texte sort de ce qui aurait pu rester une simple caractérisation morale de son héroïne (« recherche de la vérité abstraite », « appétit du beau idéal ») pour mettre en forme de manière exigeante et presque codifiée le rapport de cette héroïne avec l'absolu. Le discours sandien sur la création romanesque puise alors son énergie et sa conviction dans l'emprunt au modèle de discours pourvu par la mystique. On tiendra celle-ci pour l'actualisation historique qu'a connue, dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles, le sentiment du mysticisme. Avec Jean de la Croix, Thérèse d'Avila ou encore Madame Guyon, la mystique s'est constituée comme une tradition qui a précisé les conditions d'un échange individuel et immédiat avec la divinité en inventant des pratiques spirituelles particulières et en suscitant des modèles de fabulation.

Plutôt que revisiter Corambé d'un point de vue choisi en aval par rapport au temps de George Sand, celui de la psychanalyse (comme Philippe Berthier l'a fait avec *brio*), on peut, avec la mystique, l'aborder d'un point de vue en amont avec des références prises dans les siècles antérieurs. Le rapport de l'héroïne d'*Histoire de ma vie* à Corambé est en effet lisible dans le cadre d'une topique du récit mystique ou de la « fable mystique », pour reprendre le titre du livre de Michel de Certeau qui fait référence sur la question. Son auteur invite d'ailleurs à penser le lien entre les deux (psychanalyse

et mystique) en soulignant qu'elles ont en commun de mettre au fondement de leur démarche une problématique de l'énonciation : le « transfert » pour l'une, l'« oraison » pour l'autre (17).

Selon Michel de Certeau, la mystique est essentiellement un enjeu d'énonciation: elle est une parole qui naît sur une absence, le sentiment d'un manque, et qui essaie d'établir un dialogue avec un être absent, d'entrer en rapport avec celui qui échappe (21). Face à l'emprise, dominante à partir du XVI^e siècle, de l'écrit et de ses modes d'analyse rationnelle, les mystiques relèvent le défi de la parole et, avec eux, elle devient « fable »; rencontre de l'oralité et de la fiction, la fable est porteuse de savoir et de sens, mais à son insu et masqué (23). La valeur de la parole mystique n'est pas dans la mise en relation logique des énoncés, mais dans le prestige de l'énonciation, laquelle « donne sa formalité à la mystique » (221). Au principe de cette parole mystique, il y a l'*oraison*, parfois précisée comme *oraison mentale* (expression qu'*Histoire de ma vie*, on l'a vu, mentionne une fois). « Orare », c'est à la fois parler et prier. Chez tous les mystiques, la question de l'oraison comme préoccupation technique se rencontre; en elle, se joue la possibilité d'entrer en relation et en dialogue avec l'Autre, l'Absent (13-14, 216-17). La tradition en a précisé la procédure: elle se développe en deux phases successives qui marquent deux degrés.⁶ D'abord, l'*oraison méditative*, décidée par le sujet qui oriente de manière concentrée sa réflexion et son imagination vers l'enjeu spirituel de son choix. Puis, l'*oraison contemplative* qui, elle, est passive: moment désiré à partir duquel l'orant--celui qui pratique l'oraison--ne maîtrise plus sa méditation, en perd le contrôle puisque c'est Dieu, alors, qui s'en saisit. L'oraison devient à cet instant contemplation passive de la présence de Dieu en soi, de la participation de soi à Dieu: il y a fusion entre l'oraison du croyant et l'oraison divine.⁷ Tout le souci des mystiques est donc de s'élever, par la méditation, vers ce moment de la contemplation, de savoir saisir son appel, qui est une grâce, et de s'y abandonner.

⁶La description qui suit de l'oraison selon des normes du discours catholique emprunte à l'ouvrage de Charles-André Bernard, jésuite et président de l'Institut de spiritualité à l'Université grégorienne de Rome (422, 432, 435).

⁷Cette dernière idée ne se rencontre pas chez Ch.-A. Bernard mais chez M. de Certeau (*La Fable mystique* 220).

George Sand, dans son rapport à la fiction, tel qu'il est représenté dans *Histoire de ma vie*, reconnaît l'aspect de ce qui fait la matière de l'oraison. Fiction et oraison se confondent, chez elle, en leur principe. Dans les pages qui précèdent et préparent l'apparition de Corambé, la narratrice évoque le « monde de fictions » qu'elle portait partout en elle, entretenu par une rêverie continue (« dans mes promenades, dans mon immobilité, au jardin, aux champs, dans mon lit »). Et de préciser: « Cette manière de composer que j'ai perdue et que je regretterai toujours [...] est la seule qui ait réalisé jamais ma fantaisie » (1: 808). C'est celle qui s'abstient du passage à l'écrit senti comme une menace. En termes plus explicites encore, elle avoue que « religion et roman poussèrent de compagnie dans mon âme » et fait surgir le nom de Corambé au croisement nécessaire des termes de « fiction », de « religion » et de « roman » (810, 812). Enfin, bien plus tard dans *Histoire de ma vie*, le modèle de l'oraison sera ouvertement rejoint: « Quelle que soit la route de ma pensée, clairvoyance, raison, poésie ou sentiment, elle arrivera bien à lui [Dieu], et ma pensée parlant à ma pensée est encore avec quelque chose de lui » (2: 304).

Fiction et oraison: la scène mystique

C'est avec l'apparition de Corambé que la référence au modèle mystique se fait la plus forte: l'oraison corambéenne est précisément le moment du passage de la méditation à la contemplation. La narratrice retrace les étapes progressives de cet avènement; l'existence de Corambé se déroulait « dans mon imagination (je n'oserais dire par l'effet de ma volonté, tant ces rêves me parurent bientôt se formuler d'eux-mêmes) » (813); « Au bout de très peu de temps [...], je me sentis possédée par mon sujet bien plus qu'il n'était possédé par moi. Le rêve arriva à une sorte d'hallucination douce, mais si fréquente et si complète parfois, que j'en étais comme ravie hors du monde réel » (814); « peu à peu la fiction qui m'absorbait prit un tel caractère de conviction que j'éprouvai le besoin de me créer une sorte de culte » (818; voir aussi 839). Avec Corambé, l'héroïne d'*Histoire de ma vie* entre, dans son rapport à la fiction, dans l'ère des « contemplations » (815). Elle ne sortira de « ce phénomène de demi-hallucination » que bien plus tard, quand, au moment d'*Indiana*, elle décidera d'ouvrir une

nouvelle étape, l'ère de l'écrit (et du livre rémunéré): « Ces chères visions n'étaient que les précurseurs de l'inspiration » (2: 165).⁸

La scène de révélation de Corambé doit être relue comme une « scène mystique », au sens de Michel de Certeau. Pour ce dernier, l'énonciation mystique se constitue en « scène » à la rencontre de trois éléments (*Fable* 225) que l'on retrouve bien chez Sand. Tout d'abord vient « la *coupure* qui sert de préalable au discours et qui instaure un contrat avec les destinataires (l'accord sur un *volo*--un "je veux" initial ». Chez Sand, en tiennent lieu les pages qui précèdent l'apparition de Corambé et qui disent sa nécessité, la volonté de le faire advenir. Corambé est convoqué et les lecteurs y ont été préparés par la métaphysique de l'art exposée préalablement dans le texte. Ensuite, « la *place* "vide", "site sans site" marque dans le discours son lieu de locution (le *je*) ». Chez Sand; ce *je* comme espace à pourvoir de la parole lyrique--mystique--est bien posé. Elle affirme que, à « poursuivre intérieurement l'éternel poème de *Corambé*, [...] je me sentais dans le vrai de mes émotions » (1: 1113); que « les vrais poèmes sont dans le sanctuaire de l'âme et n'en sortent jamais (2: 166); que « je vivais trop en moi-même, par moi-même et pour moi-même » (2: 302). Enfin, « la *représentation* de cette place se fait par une figure narrative qui forme le cadre du récit (l'insularité de l'"âme": un cercle, un château, une île, etc.) ». Sand aussi procède à une constitution minutieuse de l'insularité de l'espace dans lequel s'élève le temple de Corambé, au sein d'un « fourré impénétrable ». Une fois le temple achevé, l'héroïne peut entrer en insularité: « Quand tout fut prêt, je pris possession de mon empire avec délices » (1: 819-20). Cet empire, c'est bien l'empire de la fiction.

*

La mystique, au dire de ceux qui l'ont étudiée, n'est pas une science du mystère, une théorie du caché, mais un don différent. Dans la pratique du langage, ce don préserve le secret comme secret, esquive les impératifs de la signification claire mais laisse percevoir la face cachée des mots (Beaude 98).

⁸ On sait que Corambé s'efface à ce moment-là, au dire de la narratrice: c'est aussi que l'alliance religion-roman est menacée par un nouvel assemblage, argent-roman, contre les impératifs duquel la suite d'*Histoire de ma vie* dira la difficulté de lutter.

Le roman sandien, si ce n'est dans ses réalisations particulières, en tout cas dans son principe, dans son idéal de soi -- peut-être atteint par *Consuelo*--est un chiffre ou encore un « logogriphe immense », pour reprendre le mot que la narratrice de *La Comtesse de Rudolstadt* applique au dix-huitième siècle (474-75). Henry James, qui indique que *Spiridion* fut le premier ouvrage de Sand qu'il lut (696),⁹ montre, par les qualificatifs qu'il applique à l'auteur (« sphinx bon enfant » (704, en français dans le texte, car c'est une citation de Sand), « grande improvisatrice » (712), génie doué de « l'imagination métaphysique » (183), qu'il a compris la mystique romanesque comme principe et valeur essentiels de la création sandienne. Henry James a justement perçu qu'il y avait un 'motif' à déchiffrer 'dans le tapis' des narrations de Sand.

Cette métaphore jamesienne du « motif dans le tapis », si connue de l'écrivain américain, paraît avoir un intertexte sandien. Quand la narratrice d'*Histoire de ma vie* évoque la disparition de certains lieux de son enfance, en l'occurrence un appartement qu'elle habita avec sa grand-mère rue Thiroux à Paris, avant l'âge de dix ans, elle confie au texte:

J'ai, du moins, encore une partie des meubles qui me retracent mon enfance, et même le grand tapis qui nous amusait tant Pauline et moi. C'est un tapis Louis XV avec des ornements qui tous avaient un nom et un sens pour nous. [...] Que de voyages fantastiques, périlleux ou agréables nous avons faits sur ce vieux tapis avec nos petits pieds! La vie des enfants est un miroir magique, où les objets réels deviennent les riantes images de leurs rêves; mais un jour arrive où le talisman perd sa vertu, ou bien la glace se brise et les éclats sont dispersés pour ne jamais se réunir (1: 727-28).

À ce passage extraordinaire, le lecteur a été préparé de longue haleine par les différentes scènes de jeux enfantins--jeu de la rivière dans la chambre de la mère (1: 611-13) ou construction de la petite grotte avec cascade dans le jardin de Nohant (631-34), qui relient dans un même prestige l'enfance, la figure maternelle, la séduction

⁹Dostoïevski, pour sa part, dit que c'est *L'Uscoque* (568). Dans les deux cas, ces auteurs signalent la lecture de Sand comme moment d'une révélation précoce des prestiges de la fiction. C'est encore plus net chez Dostoïevski où la lecture du premier Sand est remémorée comme une scène d'initiation (« j'avais, je crois, seize ans quand je lus pour la première fois sa nouvelle *L'Uscoque*, une des plus ravissantes œuvres de ses débuts. Je me souviens que j'en fus enivré toute la nuit »). On sait aussi, bien-sûr, qu'il en ira de même chez Proust.

de l'eau, l'imagination et le merveilleux. Le tapis, tel une île, devient métaphore du lieu mystique.

Quant aux saynètes des préfaces, ces courtes pages à l'aspect anodin que James admirait tant, elles sont comme autant de scènes mystiques¹⁰, où la magicienne se montre dans la contemplation du tapis.

¹⁰ « Je crois que j'étais plus obsédée que charmée par mon sujet », écrit Sand dans la très courte préface, emblématique de la manière qui devait fasciner James, qu'elle consacre, quinze ans après la sortie du roman, à *L'Uscoque* (G. Sand, « Préface à *L'Uscoque* » qtd. in Szabó 223-24).