

This pdf is a digital offprint of your contribution in C. Gauthier, E. Hénin & V. Leroux (eds), *Subversion de hiérarchies et séduction des genres mineurs*, ISBN 978-90-429-3323-1

The copyright on this publication belongs to Peeters Publishers.

As author you are licensed to make printed copies of the pdf or to send the unaltered pdf file to up to 50 relations. You may not publish this pdf on the World Wide Web – including websites such as academia.edu and open-access repositories – until three years after publication. Please ensure that anyone receiving an offprint from you observes these rules as well.

If you wish to publish your article immediately on open-access sites, please contact the publisher with regard to the payment of the article processing fee.

For queries about offprints, copyright and republication of your article, please contact the publisher via peeters@peeters-leuven.be

LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES 66

SUBVERSION DES HIÉRARCHIES ET SÉDUCTION DES GENRES MINEURS

Textes réunis et présentés par
Cécile GAUTHIER, Emmanuelle HÉNIN
et Virginie LEROUX



PEETERS
LEUVEN - PARIS - BRISTOL, CT
2016

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Virginie LEROUX, Qu'est-ce qu'un genre mineur? L'exemple des poétiques néo-latines.	25
Perrine GALAND, Les genres mineurs: une voie pour les parlementaires-poètes	41
Francesca ALBERTI, Dieux sur terre: parodie et démystification chez Tintoret	57
Emmanuelle HÉNIN, Les enfants de Piraicos: l'ambivalence des genres mineurs au XVII ^e siècle.	75
Jan BLANC, Existe-t-il des genres dans la peinture néerlandaise du XVII ^e siècle?	95
Léonard POUY, «Leurs héros sont des faquins»: la scène de corps de garde à l'épreuve de la hiérarchie des genres	113
Françoise GEVREY, Écrire en mineur dans la seconde moitié du XVIII ^e siècle: l'exemple du chevalier de Boufflers	131
Jean-Louis HAQUETTE, Tradition et voix nouvelles: Le statut du paysage dans la critique picturale de Watelet à Carus	151
Alain BONNET, Le <i>Léonidas aux Thermopyles</i> de Jacques-Louis David: la fin de la peinture d'histoire?	171
Damien ZANONE, Écrire le roman dans le tourment des hiérarchies: l'exemple de George Sand.	183
Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Secondarisation des genres, secondarisation des sexes dans les contes littéraires et les contes populaires?	193
Philippe KAENEL, Le peintre, le populaire et le naïf: autour de l'œuvre de Marius Borgeaud (1861-1924)	211
Marik FROIDEFOND, <i>Lulu</i> , objet transgressif. Un exemple de trafics entre les arts et les genres	229
Index des noms de peintres et d'écrivains	249
Table des illustrations	253

ÉCRIRE DU ROMAN DANS LE TOURMENT DES HIÉRARCHIES: L'EXEMPLE DE GEORGE SAND

DAMIEN ZANONE

Université Catholique de Louvain (UCL)

On dit parfois sommairement que le XIX^e siècle est en littérature le siècle du roman, la période où ce genre sort de l'opprobre où la poétique classique le maintenait jusque là, dans le contexte de l'épuisement de cette poétique et de l'émergence du romantisme. Le discours sur le roman s'exerce alors moins sur ce genre en général que sur les espèces particulières qu'il revêt, sous-genres aux contours plus ou moins identifiés (roman historique, sentimental, «noir» ou gothique, «de mœurs») ou modalités spécifiques prises dans la pratique de tel ou tel auteur (roman balzacien, stendhalien, sandien, flaubertien, zolien, même si on n'use pas alors de ces adjectifs). C'est là une rémanence du discours poétique antérieur: le roman a été trop flétri pour être tout à coup susceptible d'un plaidoyer général. Perçus comme des moules de fabrication normée par la «littérature industrielle» (expression de Sainte-Beuve en 1839 pour rendre compte d'un cours nouveau de la production des livres, la même année où Balzac décrit le phénomène dans *Illusions perdues*), les sous-genres ne sont pas susceptibles de faire l'objet d'un discours poétique valorisant: on ne les envisage, dans la perspective quantitative du système de production et de consommation nouvellement mis en place, que comme les aliments d'un marché. Reste le cas des modalités particulières, idiosyncrasiques, du roman: celles-là peuvent être mises en valeur et fournir l'occasion de discours élaborés et nuancés. Il est possible de parler avec exigence de l'art montré dans le roman par «M. Hugo», par «M. de Balzac», par «Mme Sand» ou par «M. Flaubert» (voire par «M. Beyle», même si l'on sait que le cas de Stendhal doit être réservé puisque son œuvre fut l'objet d'un discours essentiellement rétrospectif). À chaque fois, à travers ces noms propres d'auteurs, c'est une conception du roman qui est en jeu: une identification de ce qu'il peut être (ambitions, qualités et limites), la formulation d'un modèle approché en termes de valeur. En cette période où le discours poétique global est en panne et se trouve remplacé par le discours critique qui est en revanche florissant (discours attentif au particulier des œuvres et qui ne produit des vérités

générales que par induction), la valeur du genre romanesque n'est pas établie en dehors de ses incarnations particulières qui sont identifiées par les noms des auteurs.

Dans la France sortie de la Révolution, le roman trouve sa nécessité comme forme la meilleure pour continuer à répondre à l'antique injonction aristotélicienne d'une littérature consacrée à représenter les actions humaines: il s'agit désormais de représenter l'ancrage de celles-ci dans le « présent saisi comme histoire » selon la formule de Lukács dans *Le Roman historique*, d'exprimer la forme que prend désormais le lien entre les individus et le groupe dans l'espace national. La manière de répondre à cet enjeu fait tout le débat: si l'on évite désormais de hiérarchiser les genres entre eux à travers des discours rigides (le roman n'est plus déclaré inférieur en soi par quelque hiérarchie officielle), on hiérarchise la façon d'illustrer chacun des genres. Ainsi, quand Stendhal, après avoir renoncé à la chimère de sa jeunesse de devenir le Molière de son siècle, publie des essais puis des romans, il le fait sans déchoir à ses propres yeux car il se bat pour trouver la bonne manière de faire du roman. Les notes marginales qu'il ajoute à son exemplaire du *Rouge et le Noir* témoignent du bouleversement en lui, entre 1800 et 1830, de l'idée même de hiérarchie des genres: « je regarde le Roman comme la Comédie au XIX^e siècle »¹, écrit-il, ou encore, « la Révolution qui a donné le bon sens à la France » a « changé en mal » le théâtre en donnant libre cours au « genre grossier et exagéré de M. V. Hugo, Alex. Dumas, etc. »; « c'est peut-être le seul mauvais effet produit par la Révolution. [...] Donc la comédie impossible depuis la Révolution »². Chaque auteur de romans, au moins jusqu'à Flaubert qui semble emporter la partie définitivement pour tous, est engagé dans le combat pour, simultanément, rehausser le genre romanesque et y occuper une place éminente: cela suppose d'inventer cette place, de dire quelle elle est, et pour cela de faire valoir sa conception propre du roman. C'est ainsi que chaque auteur, maître de sa poétique, peut être dit écrivain dans le tourment des hiérarchies.

Le cas de George Sand est à cet égard très révélateur: son nom semble toujours prononcé, parmi ses contemporains, pour interroger le genre romanesque sous l'aspect de la valeur. Ce débat concerne son œuvre propre mais pas seulement. Cette œuvre est soumise à la question:

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. M. Crouzet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1997, p. 84 (Partie I, chapitre 13).

² *Ibid.*, p. 136-137 (Partie I, chapitre 21).

la capacité de Sand à inventer des intrigues est-elle la marque d'une exceptionnelle énergie de fabulation (admiration d'Henry James) ou d'une complaisance coupable à énerver les imaginations faciles (condamnation de Zola)? Le discours qu'elle tient sur la société à travers les fictions donne-t-il l'espoir de la changer par un élan contagieux de conviction (hommage rendu par Dostoïevski) ou leste-t-il péniblement des récits qui eussent eu plus de grâce sans elle (réserve de Flaubert)³? Plus largement, les ambitions que peut avoir le roman en général sont discutées et disputées à travers le cas de Sand, cas institué comme terrain privilégié de ce débat. Sand est supposée incarner le meilleur ou le pire du roman depuis le nouveau cours que celui-ci a pris dans le courant du siècle, autour de 1830. Est-elle une représentante éminente ou indigne du genre qu'elle pratique? La dispute autour de son œuvre dépasse la mise en jeu d'appréciations subjectives pour tendre à une argumentation qui vise à poser rationnellement ce que le roman peut et ne peut pas, doit et ne doit pas. Pourquoi cette œuvre est-elle à ce point propice à ce débat? Sand et ses contemporains romanciers écrivent tous dans le tourment de la hiérarchie littéraire puisqu'ils prétendent, par la voie du genre le plus communément méprisé, faire de la littérature avec l'ambition la plus élevée. La singularité de Sand, nous le verrons, est d'écrire en outre dans le tourment des hiérarchies sociales et avec la volonté d'employer le roman pour les défier. Un rapport tourmenté à la hiérarchie sur les deux fronts, à la fois dans l'ordre des livres et dans celui du monde, est peut-être le biais par lequel l'œuvre de Sand s'expose le plus au débat et au jugement.

FAUSSE HONTE DU ROMAN CHEZ LES ROMANCIERS DE 1830

Avec le roman, genre sans poétique *a priori*, la pratique de chaque auteur prime et précède les discours théoriques qui viennent en second, peu à peu construits comme la formulation d'expériences. Les préfaces et autres textes d'accompagnement sont leur lieu privilégié. Le tourment de la hiérarchie littéraire s'y devine habituellement à travers la difficulté de nommer ce que l'on fait: le terme de roman est rarement avoué pour ses propres écrits et désigne plutôt ceux des autres (d'autres auteurs ou

³ James, dont l'activité de critique est importante, a consacré plusieurs articles à Sand (H. James, *George Sand*, Paris, Mercure de France, 2004). Zola et Dostoïevski se sont exprimés sur elle à l'occasion d'articles nécrologiques (mais aussi, pour Zola, dans *Le Roman expérimental*). L'avis de Flaubert se lit, avec implicite, dans le fil de sa correspondance avec Sand.

d'autres époques). Ainsi Stendhal qui, dans le brillant «Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir*» rédigé deux ans après la publication du roman, n'hésite pas à produire cet avertissement: «une chose étonnera le lecteur. Ce roman n'en est pas un»⁴. Il s'agit certes, dans le contexte immédiat de la phrase, de signaler que l'histoire est inspirée d'un fait divers; mais le contexte plus large est celui d'un discours sur le roman qui fait une sorte d'étude de marché lucide en détaillant des catégories («le roman pour les femmes de chambre», «le roman des salons»⁵) auxquelles, bien sûr, *Le Rouge et le Noir* échappe absolument. Balzac, pour sa part, joue d'esquive avec les mots «roman» et «romancier» pour parler de ses écrits et de lui-même. L'«Avant-propos» de la *Comédie humaine* évoque des «études» («de mœurs», «philosophiques», «analytiques»). Le terme de roman vient volontiers dans le cadre des fictions pour évoquer des ouvrages tels que ceux de Balzac ne sont pas: par exemple, dans le célèbre passage de *La Muse du département* où les personnages rassemblés se divertissent aux dépens des pages éparses d'un roman qu'ils trouvent par hasard et dont les maladresses et l'outrance leur permettent de deviner que cela a été écrit et publié au «bon temps d'Anne Radcliffe», sans doute par «une femme auteur qui vivait sous le Consulat»⁶. De cette «littérature de l'Empire» à nos jours, est-il expliqué dans ce roman de 1843, les choses ont tant changé dans l'art de raconter que les écrits de l'une et l'autre époques ne relèvent décidément pas du même genre⁷.

La réticence vis-à-vis du mot «roman» se remarque aussi chez George Sand à ses débuts. La préface qui accompagne la publication de son premier roman en 1832, *Indiana*, ne parle que de «ce livre»; tout en déclarant avoir voulu «exprimer des plaintes arrachées à ses personnages par le malaise social dont ils sont atteints», l'auteur minore une «œuvre sans importance», présentée par un «conteur», un «simple diseur» et pas par un «philosophe»⁸. Dix ans plus tard, à l'occasion d'une réédition, *Indiana* est préfacé à nouveau et cette fois bien déclaré comme «roman», pour saluer en lui le premier «dans une série de romans basés à peu près tous sur la même donnée: le rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société»⁹. «Roman», alors, est le mot acceptable et accepté pour

⁴ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*; op. cit., p. 569.

⁵ *Ibid.*, p. 558.

⁶ Balzac, *La Muse du département*, éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, «Folio», 1984, p. 126 et p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 132-133.

⁸ G. Sand, *Indiana*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, «Folio», 1984, p. 37 et p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

dire une ambition de création que l'auteur estime avoir pu satisfaire grâce à la rencontre entre une forme et un discours. Cette conjonction heureuse se perd ensuite et le mot «roman», qui semblait la dire, s'efface dans la période de déception politique qui suit 1848: les préfaces nombreuses faites pour la réédition de ses œuvres dans le cadre d'*Œuvres illustrées* chez l'éditeur Hetzel, entre 1852 et 1854, préfèrent ne parler que de «fantaisies». La mise en avant du terme «roman» par Sand pour parler de ces écrits semble ainsi correspondre à des moments positifs de plein accord entre un projet et une réalisation, entre idéologie et esthétique. Cet accord est fragile et la moindre disjonction entre les deux fait douter de la manière de désigner les ouvrages.

Il y a moins de doutes de sa part, en revanche, à user de l'adjectif «romanesque» qui surgit très souvent dans le cours même de ses romans pour qualifier les sentiments ou comportements de personnages ou pour caractériser des situations¹⁰. Cet emploi critique des conventions permet de mener une sorte de double jeu puisque, en signalant ironiquement certains de ses procédés comme des emprunts, l'auteur met simultanément en avant et à distance ces éléments, comme après tout faisait Balzac avec le supposé «roman Empire» déchiré avec joie par les personnages de *La Muse du département*.

UN TOURMENT PLUS SOCIAL QUE LITTÉRAIRE DES HIÉRARCHIES: GEORGE SAND ROMANCIÈRE

Tous les auteurs qui, dans les années 1830 et 1840, donnent un nouveau cours à la conception du roman en en faisant le tableau de la société sortie de la Révolution sont donc atteints d'un tourment de la hiérarchie dans l'ordre poétique. Sand plus que les autres en est atteinte, elle pour qui peindre la société ne doit pas seulement viser à dénoncer des maux mais aussi tenter de formuler des remèdes. C'est là que sa réflexion se heurte à d'autres hiérarchies, celles du monde social, qui la tourmentent comme un problème personnel. Les différences constatées et même instituées entre les classes et entre les sexes dans l'ordre établi de la société lui sont un défi intime que l'autobiographie, *Histoire de ma vie*, éclaire en indiquant la place originelle du conflit social dans son existence. Les romans de Sand travaillent ces questions, en repensant le mariage sur le

¹⁰ Sur ces emplois du terme «romanesque» chez Sand, voir mon article: «Romantiques ou romanesques? Situer les romans de George Sand», *Littérature*, 134, Paris, Larousse, juin 2004, p. 5-21.

modèle d'un contrat égalitaire (ainsi dans *Mauprat*) et l'organisation sociale sur le mode de l'utopie dont la possibilité est montrée en contexte villageois où l'industrie n'est que naissante (certains romans de Sand des années 1840, comme *Le Péché de Monsieur Antoine*, ont pu être dits socialistes et lus comme autant de « paraboles »¹¹). La « Préface générale » que Sand rédige pour une édition de ses *Œuvres complètes* publiée dès 1842 est très remarquable puisqu'elle lie ensemble ces tourments :

depuis dix ans, dans une série de romans que je n'ai pas pour cela la prétention de croire très importants ni très profonds, j'ai adressé aux hommes de mon temps une suite d'interrogations très sincères, auxquelles la critique n'a encore rien trouvé à répondre, sinon que j'étais bien indiscret¹².

Les questions laissées sans réponse auraient ainsi porté d'abord sur « la moralité du mariage tel qu'on le contracte et tel qu'on le considère aujourd'hui », puis sur les préoccupations morales (l'amour, la religion) et enfin sur les inégalités sociales (« comment s'y prendre pour persuader aux prolétaires que l'inégalité des droits et des moyens de développement » est « le dernier mot de la forme sociale et de la sagesse des lois »?). Le truchement des romans qui, comme tels, ne peuvent être avoués « importants » ou « profonds », se révèle pour le moins utile pour poser de plus grandes questions : « c'est pourquoi je continuerai à questionner mes contemporains »¹³. L'« Avant-propos » de 1840 au roman *Le Compagnon du Tour de France* est également très militant, qui justifie une littérature occupée à dénoncer toutes les inégalités : « on peut dire qu'il ne se commet pas dans les sociétés humaines, une seule injustice, une seule violation du principe de l'égalité, qu'à l'instant même il n'y ait un germe de société secrète implanté dans le monde » ; il faut, déclare « l'auteur du conte qu'on va lire », « donner l'élan à la littérature populaire sérieuse »¹⁴ qui rendra compte de ce grand combat (le présent roman n'étant que le premier pas qui donnera cet élan). L'expression de « littérature populaire sérieuse » dit la gravité de l'enjeu et le rôle à tenir pour le roman : les vieilles hiérarchies de l'époque classique sont surmontées, qui confondaient les lignes sociales et poétiques et assignaient le peuple à la comédie. Cinquante ans après la Révolution, le langage de Diderot est retrouvé

¹¹ M. Hecquet, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992.

¹² *Préfaces de George Sand*, éd. A. Szabó, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 1997, p. 82.

¹³ *Ibid.*, p. 83-85.

¹⁴ G. Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, éd. J.-L. Cabanès, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2004, p. 39 et p. 47.

pour défaire toujours plus l'étreinte de ces hiérarchies: le «drame bourgeois» était prôné comme «genre sérieux» dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), le roman déclaré meilleur vecteur moraliste que la maxime dans l'*Éloge de Richardson* (1762). Sand parachève l'œuvre révolutionnaire en étendant au peuple, et non plus aux seuls bourgeois, le privilège d'un traitement non comique; le roman est là pour araser les vieilles hiérarchies et pour inviter à penser un autre ordre qui se fonde plus sur le moral que sur le social. Ce dernier enjeu, qui certainement est un héritage de la pensée de Rousseau, est au principe du combat pour le «sérieux».

Les détracteurs de Sand ont eu beau jeu, pour disqualifier sa parole, de pointer une discordance entre le mode d'expression retenu (légèreté supposée du roman) et le but visé (grand dessein de dénoncer les maux de la société et même d'en formuler les remèdes). C'est dans un premier temps, au moment de la réception des romans socialistes des années 1840, sa qualité d'artiste qui rendrait incompétente l'auteur dans l'ordre de la pensée politique; ce sera bientôt après, et nettement sous le Second Empire, sa prétention au discours politique et social qui lesterait péniblement ses romans et expliquerait leur échec artistique prétendu. La préface de 1851 à une nouvelle édition d'œuvres complètes (*Œuvres illustrées*, chez Hetzel) résume bien la contradiction dans laquelle on veut enfermer l'auteur:

J'avais une nature d'artiste, et, quoi qu'on en dise, je n'ai jamais voulu être autre chose qu'un artiste; ceux qui ont cru m'humilier et me blesser en proclamant que je n'étais pas de taille à faire un philosophe m'ont fait beaucoup plaisir [...]. Mais, en prétendant que mon organisation et ma vocation d'artiste s'opposaient en moi à l'intelligence et au développement des vérités sociales élémentaires [...], on a dit un sophisme tout à fait puéril. A-t-on jamais reproché aux peintres de la Renaissance de se poser en théologiens parce qu'ils traitaient des sujets sacrés¹⁵!

Ce piège dans lequel certains de ses contemporains ont voulu l'enfermer a dû peser à Sand: dans les années 1850, alors qu'elle publie des romans depuis vingt ans déjà, elle semble en quête de trouver une formulation théorique pour énoncer de manière claire et non polémique son ambition de lutter contre les hiérarchies sur deux fronts, littéraire et social. Le dialogue noué avec ses pairs (Balzac d'abord, Flaubert ensuite) joue un rôle de maïeutique fort utile aux deux interlocuteurs dans ce qui se présente, pour Sand, comme la recherche d'un art poétique¹⁶. L'échange

¹⁵ *Préfaces de George Sand, op. cit.*, p. 157.

¹⁶ Je me permets de renvoyer, pour un développement plus complet de cet aspect, à mon article: «George Sand après 1848: à la recherche d'un art poétique», dans A. Del

avec Balzac est décisif, dont rend compte en 1855, cinq ans après la mort du grand ami, le passage d'*Histoire de ma vie* qui lui rend hommage. Sand rapporte qu'une fois Balzac lui aurait dit:

Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être; moi, je le prends tel qu'il est. Croyez-moi, nous avons raison tous deux. Ces deux chemins conduisent au même but. [...] vous faites bien de ne pas vouloir regarder des êtres et des choses qui vous donneraient le cauchemar. Idéalisez dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme¹⁷.

«Idéalisez», idéal: le mot magique semble tant éblouir Sand qu'il lui fait négliger la clause du propos (elle corrige cependant l'impression que pourraient faire naître ces derniers mots en assurant, aussitôt après le passage cité, que Balzac était exempt de tout préjugé à l'encontre des femmes qui écrivent). Or, tout le monde ne lira pas ces lignes ainsi. Zola, en particulier, dans l'article de nécrologie sévère qu'il consacre à Sand, fonde à partir de lui sa vision de l'histoire du roman au XIX^e siècle: le roman s'y serait partagé entre le réel et l'idéal comme entre «deux fleuves, le fleuve du vrai, le fleuve du rêve. [...] George Sand est donc le rêve, une peinture de la vie humaine, non pas telle que l'auteur l'a observée, mais telle qu'il voudrait avoir la puissance de la créer [...]. Balzac est le vrai, au contraire»¹⁸. Il va de soi que ce partage, pour Zola, est occasion d'énoncer une hiérarchie puisque l'idéal et le rêve ne sauraient valoir le réel et le vrai. Pour lui comme avant lui pour Stendhal (avec ses «femmes de chambre» opportunément liseuses) et pour Balzac (avec sa romancière fictive, contemporaine supposée d'Ann Radcliffe, dans *La Muse du département*), le départ entre deux sortes de roman, qui permet de sauver l'une en condamnant l'autre, se fait par référence à la différence des sexes. Le mauvais roman porte la marque du féminin et ce signe distinctif est bien utile pour en faire le tri à première vue. Si le roman comme genre se promeut au XIX^e siècle, c'est en étant arraché aux femmes et conquis par les hommes. L'estocade est portée par Barbey d'Aurevilly dont la verve polémique semble ancrée dans l'obsession de maintenir et de proférer des hiérarchies. Se justifiant d'avoir à parler de George Sand dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier*, c'est-à-dire dans un ouvrage consacré à des «romanciers», il est heureux de produire ce

Lungo et B. Louichon éd., *La Littérature en bas-bleus II. Romancières de 1848 à 1870*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 309-317.

¹⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *Œuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, vol. II, p. 161-162; *Histoire de ma vie*, éd. D. Zanone, GF-Flammarion, 2001, 2 vol., vol. 2, p. 366.

¹⁸ É. Zola, «George Sand», *Documents littéraires*, dans *Œuvres complètes*, t. X (*La Critique naturaliste*, éd. F.-M. Mourad), Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 728-729.

qu'il tient sans doute pour un bon mot: «*ici*, il ne s'agit que de ROMANCIERS, et madame Sand [...] n'est qu'une ROMANCIÈRE, c'est-à-dire, en fin de compte: un *bas-bleu*»¹⁹. George Sand est «une femme», ses romans sont «de femme»: telle est en somme la grande découverte que font ceux qui, parmi ses contemporains, veulent défendre le roman mais flétrir une œuvre qu'ils jugent trop éloquente en faveur de l'égalité. Pour Sand il est vrai, tout au long de sa vie et de son œuvre, ce combat aura dû être mené dans un tourment des hiérarchies subi sans relâche, qui l'a poussée à guerroyer toujours, dans et par le roman.

¹⁹ J. Barbey d'Aurevilly, article sur *Elle et Lui* en 1859, repris dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier*, Paris, Lemerre, 1894, p. 67.