

« Révolutions et Romantismes », n° 10

FLEURS ET JARDINS DANS L'ŒUVRE DE GEORGE SAND

Études réunies et présentées
par Simone BERNARD-GRIFFITHS et Marie-Cécile LEVET

Actes du colloque international
du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques
Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 4-7 février 2004)

Presses Universitaires Blaise Pascal
Maison de la Recherche
4, rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél. 04 73 34 68 07 - Fax 04 73 34 68 12

Damien ZANONE

Scènes de jardin dans *Histoire de ma vie* : Nohant ou le jardin de l'âme

Nohant, le Nohant d'*Histoire de ma vie*, est un jardin, le plus précieux de l'espace réservé et intime dont George Sand écrit, dans les mêmes années où elle travaille à son autobiographie : « c'était le sanctuaire de mes premières, de mes longues, de mes continuelles rêveries. [...] Il me semblait que la Vallée Noire, c'était moi-même »¹. Autant que la Vallée Noire, plus qu'elle, Nohant mériterait de se voir appliqué ces lignes : sauf que pour Nohant, quelques lignes n'y suffisent pas et qu'il faut *Histoire de ma vie* en entier pour rendre l'hommage.

Ce dernier mot est faible, à la vérité, pour dire l'importance de ce qui se joue, dans *Histoire de ma vie*, à travers la mise en scène de Nohant comme jardin : non seulement un si long récit est tributaire, pour sa forme, des lignes de cohérence que trace le retour de certains éléments (les reprises et variations des scènes de jardin sont parmi celles qui donnent structure à l'ouvrage), mais encore il l'est pour son sens. Celui-ci advient, en effet, quand l'autobiographie a été si insistante à approfondir certains motifs qu'elle finit par trouver en eux une formule faisant synthèse de son projet (ici, nous le verrons, la rencontre du motif du jardin avec celui de la maison déserte). Le jardin de Nohant fait corps avec l'imaginaire de l'auteur, il se donne à lui comme un emblème, devient une de ses dimensions. Telle est la découverte que fait George Sand en explorant et en reconfigurant sa mémoire pour *Histoire de ma vie*. C'est dire l'importance qu'il y a, pour nous lecteurs, à observer ce texte côté jardin.

Les scènes de jardin

Partons d'une scène décisive, scène mise en valeur par sa place au dernier chapitre d'*Histoire de ma vie* et annoncée au sommaire de celui-ci comme « une grande méditation dans le petit bois de Nohant ». Dans ce chapitre, le treizième de la cinquième partie, l'autobiographe résume les principaux aspects de son existence dans les « huit années »² qui

1. Dans la notice de 1852 à *Valentine* : G. Sand, *Valentine*, A. Alquier éd., Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 29.

2. G. Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, G. Lubin éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., vol. II, p. 437.

précèdent la rédaction de l'ouvrage : dans les années 1840, les années de sa liaison avec Chopin. Elle y évoque à grands traits les relations qui animent sa vie sociale, puis suggère les tourments de sa vie morale. Le passage de l'un à l'autre aspect se fait par l'évocation d'une scène de méditation dans le petit bois du jardin de Nohant :

La vie que je raconte ici était aussi bonne que possible à la surface. Il y avait pour moi du beau soleil sur mes enfants, sur mes amis, sur mon travail ; mais la vie que je ne raconte pas était voilée d'amertumes effroyables.

Je me souviens d'un jour où, révoltée d'injustices sans nom qui, dans ma vie intime, m'arrivaient tout à coup de plusieurs côtés à la fois, je m'en allai pleurer dans le petit bois de mon jardin de Nohant, à l'endroit où jadis ma mère faisait pour moi et avec moi ses jolies petites rocaïles. [...]

[...] il se fit là en moi une grande révolution : à ces deux heures d'anéantissement succédèrent deux ou trois heures de méditation et de rassérénement dont le souvenir est resté net en moi comme une chose décisive en ma vie³.

Cette méditation est menée « avec une grande ardeur religieuse et un véritable élan de cœur vers Dieu » et elle permet d'atteindre un état nouveau : « je me sentis très tranquille, et je gardai cette tranquillité intérieure tout le reste de ma vie »⁴.

Ces quelques pages sont le moment où trouve plein épanouissement et sanction rétrospective un motif narratif structurant du discours autobiographique d'*Histoire de ma vie* : la scène de jardin. La scène d'isolement dans le jardin de Nohant est traitée comme une occasion privilégiée de mise en scène de soi, de représentation de soi dans la confrontation au sens, au destin. Avant d'en mieux préciser les aspects, il faut signaler les autres occurrences qui, réitérant la même scène, finissent par la constituer en un motif narratif puissant.

Rappelons d'abord (ce sera notre seule incursion hors d'*Histoire de ma vie*) que la scène décisive dans le petit bois du jardin de Nohant a son pendant fictionnel dans *Lucrezia Floriani*, placé à la fin de l'ouvrage là aussi (avant-dernier chapitre). Ce roman de 1846, rédigé et publié pendant les « huit années » évoquées plus haut, fait l'essai une première fois de la scène de jardin comme d'un dispositif permettant à l'héroïne d'échapper à l'aliénation de la vie de surface. Alors que le comportement de son amant Karol a rempli la coupe d'amertume au-delà du supportable pour Lucrezia, celle-ci se jette dans une barque pour aller, sur l'autre rive du lac

où elle habite, se recueillir dans le « bois sacré »⁵. Le privilège de la fiction étant de pouvoir expliciter sans détour, le petit bois clos est ouvertement traité ici comme un emblème : il est « sacré » et l'on s'y rend comme sur une île. C'est un lieu que Lucrezia a toujours connu et qui fut en particulier le lieu de ses « premières amours », du temps de sa pleine et entière foi en la vie. Dans « l'épaisseur mystérieuse » de ce bois, se rejoue – mais écrite dix ans auparavant – la même scène dont George Sand se fait l'héroïne à la fin d'*Histoire de ma vie* : c'est en effet le moment de la dernière crise pour Lucrezia, femme de quarante ans. Entre désespoir et rassérénement, ce « moment solennel » est celui d'un retour sur soi pour l'héroïne, à partir duquel elle décide de se projeter vers l'avenir avec de nouvelles intentions.

La scène de jardin du dernier chapitre d'*Histoire de ma vie* est aussi une reprise de celle qui a eu lieu un peu plus tôt, au dixième chapitre de la cinquième partie : la scène du « bois de Vavray », qui fait suite à une altercation très forte avec le mari Casimir Dudevant, datée au jour près (19 octobre 1835). L'héroïne, pour ne pas revoir son mari de tout le jour, se retire dans un bois situé à proximité de Nohant, mais plus à l'écart cependant que le jardin de la maison. Elle y va avec ses enfants : « je les menai dans le bois de Vavray, un endroit charmant alors, d'où, assis sur la mousse, à l'ombre des vieux chênes, on embrassait de l'œil les horizons mélancoliques et profonds de la Vallée Noire »⁶. La mère contemple le jeu de ses enfants au pied des arbres : occasion de rappeler le souvenir de ses propres jeux d'enfance avec sa mère au moment de la construction de la grotte avec cascade et d'évoquer aussi, par anticipation, ses jeux dans les mêmes lieux avec la petite Nini. C'est un triple passé qui est ainsi convoqué, avec nouveau rappel de l'expérience fondatrice de la construction de la grotte avec cascade (lien entre jardin et merveilleux). À travers ce jeu de reprises et de variations, se constitue un modèle de la scène de jardin dans *Histoire de ma vie*⁷.

5. G. Sand, *Lucrezia Floriani* dans *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1992, p. 839.

6. *Ibid.*, vol. II, p. 369.

7. C'est le propre de l'œuvre longue de travailler sur la mémoire de son lecteur en la soumettant à une tension entre dispersion (la multiplicité du narré produit par la quantité formidable des pages) et unité (la quête du sens comme continuité de la narration et de la lecture). De là cette méthode que j'adopte, repérant dans le jeu de reprises qui s'établit entre des scènes proches la constitution d'un motif narratif dont la signification demande à être développée. Voir, pour une autre interrogation du texte d'*Histoire de ma vie* selon la même démarche, mon article : « Les scènes de confession dans *Histoire de ma vie*. Étude d'un motif narratif », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, textes réunis par S. Bernard-Griffiths et J.-L. Diaz, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2006, p. 281-294.

3. *Ibid.*, vol. II, p. 439.

4. *Ibid.*, vol. II, p. 441.

Dernière scène à mentionner, pour en rappeler la mémoire dans ce contexte : une scène bien connue car relevant de la geste enfantine d'Aurore, la part de son existence que George mythifie avec *Histoire de ma vie*. Au chapitre 10 de la troisième partie : après un conflit domestique (la femme de chambre Julie ayant rapporté à la grand-mère que l'enfant avait déclaré préférer sa mère à sa grand-mère), Aurore se trouve bannie de la maison par l'aïeule qui ne veut plus la voir. Elle passe « trois jours de tête-à-tête avec Corambé », trois jours qui se terminent par la rencontre décisive avec la mère Blin, vieille femme du voisinage autorisée à venir dans le jardin de Nohant pour y ramasser le bois mort.

Telles sont les quatre scènes que je voudrais penser comme autant de variations autour d'une même « scène de jardin » : trois sont dans *Histoire de ma vie* et évoquent Nohant (avec Corambé et la mère Blin ; dans le bois de Vavray ; dans le « petit bois du jardin de Nohant »), une dans *Lucrezia Floriani* (le « bois sacré »)⁸.

Des scènes de jardin à la scène de jardin

En travaillant les échos qui relient ces différentes scènes entre elles, le texte d'*Histoire de ma vie* constitue la scène de jardin comme un motif narratif stable dans ses composants et ses significations. Il suffit de superposer ces scènes pour faire apparaître des constantes marquantes :

- à chaque fois, la scène de jardin fait suite à une scène domestique violente, où les tensions latentes dans la maison ont éclaté avec force : il y a fuite hors de la maison et dans le jardin. Deux moments se tiennent l'un l'autre et prennent sens ensemble : le premier est celui du groupe dans la maison et de la dispute ; le second, celui de la solitude dans le jardin et de la méditation ;

- à chaque fois, il y a un contraste très net dans le traitement réservé à ces deux moments. Alors que la séquence du jardin proprement dite est fortement montrée en vue de produire une mise en scène de soi emblématique, son prolégomène (la dispute dans la maison) a un sort beaucoup plus incertain : le texte lui fait une place très restreinte, il la dit plus qu'il ne la montre. La disproportion est complète dans les deux

8. Pour ces différentes scènes de jardin, je donne ici les références paginées afin de n'avoir plus à le faire de manière détaillée dans la suite : *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. I, p. 851-854 (partie III, chap. 10, pour la scène qui, dans l'enfance, aboutit à la rencontre de la mère Blin) ; *ibid.*, vol. II, p. 369-370 (partie V, chap. 10, pour celle du bois de Vavray) ; *ibid.*, vol. II, p. 439-441 (partie V, chap. 13, pour celle du petit bois de Nohant) ; *Lucrezia Floriani*, op. cit., p. 839-843 (chap. 29, pour celle du « bois sacré »).

occurrences tardives et presque conclusives d'*Histoire de ma vie* : au dernier chapitre, la scène d'intérieur, qui relève de « mon histoire que je ne raconte pas », est tue⁹. La dispute avec Casimir (V, 10) est simplement désignée. Il en va différemment, certes, dans les deux autres exemples que nous retenons, où sont montrées les scènes d'intérieur qui mettent aux prises Aurore avec Julie, Lucrezia avec Karol : mais dans ces deux cas, par privilège du récit d'enfance ou du récit de fiction, le régime de confession est autre et autorise une forme d'irresponsabilité de la narration (les « autres » qu'affronte l'héroïne n'étant pas ou plus des personnes existantes) ;

- à chaque fois, il y a des rappels de l'enfance (en particulier de la scène de la construction avec la mère de la grotte en rocailles) : le jardin est le lieu de convocation d'un passé rendu présent¹⁰ ;

- à chaque fois, la scène de jardin est donnée pour un moment solennel de l'existence : s'y formule la décision d'une rupture avec un état ancien du quotidien, familial et affectif, et la réorientation du destin. Côté jardin, le sujet réordonne son rapport à soi-même et aux autres. La séquence obéit à une dramaturgie intérieure aux étapes constantes :

- fuite au jardin dans l'émoi ou l'effroi ;
- désespoir (récapitulation sombre de l'existence) ;
- descente en soi et fuite défensive à l'écart des disputes qui ont amené cette situation et sont récusées comme des péripéties de surface (le texte mettant en place une scénographie intérieure opposant surface et profondeur) ;
- ressaisie d'une identité solide : ressaisie opérée au plus profond de la descente en soi et qui se fait par retour au passé, à l'enfance ;
- reconstruction d'un rapport aux autres à partir de cette identité de soi retrouvée.

9. Cette scène d'intérieur implique probablement Chopin et Solange : le lecteur est poussé à une enquête hors-texte s'il veut savoir malgré la narratrice.

10. On a vu, par exemple, que la scène dans le bois de Vavray permettait la convocation d'un triple passé : le jardin, comme place vide, est le lieu propice à tous les départs de la mémoire. Jardin et expérience du temps se trouvent liés de la même façon dans ce grand livre sur le temps que sont les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand : voir l'épisode fameux du chant de la grive qui relie le parc de Montboissier aux bois de Combourg (livre II, chap. 9) ; ou bien le passage moins connu mais plus extraordinaire encore sur le parc de Kensington à Londres, où l'œil de la mémoire rassemble en une seule vision trois scènes faisant figurer le narrateur dans le parc à trois époques distinctes, produisant ainsi une image fantastique (livre VI, chap. 1). Le merveilleux, comme distorsion de la temporalité, trouve sa place privilégiée dans les jardins.

Telle est, en effet, la grande leçon : ces moments de sécession dans le jardin (évasion hors de la famille, défi à tous les liens) sont à chaque fois l'occasion de décider, avec persistance, avec héroïsme, une nouvelle alliance avec les autres. On peut rappeler :

- que pour la petite Aurore (III, 10), les « trois jours de tête-à-tête avec Corambé » prirent fin avec la rencontre avec la mère Blin : véritable parabole évangélique qui ouvre à d'autres rencontres que celle des protagonistes de la maison et dans le partage d'un effort (révélation sociale et morale) ;

- que dans le bois de Vavray (V, 10), le retrait en ce lieu en compagnie des enfants et à l'écart du mari irascible vaut comme un acte : celui de la séparation matrimoniale ;

- que dans le « petit bois du jardin de Nohant » (V, 13), au dernier chapitre de l'autobiographie, Aurore-George décide de renoncer aux « passions personnelles » pour se consacrer aux autres, que ceux-ci en manifestent de la reconnaissance ou non : « une autre solution s'ouvrit devant moi. Tout subir sans haine et sans ressentiment, mais tout combattre par la foi ; aucune ambition, aucun rêve de bonheur personnel pour moi-même en ce monde, mais beaucoup d'espoir et d'efforts pour le bonheur des autres » ;

- que la méditation de Lucrezia Floriani, dans le « bois sacré » (chap. 29), se conclut en termes presque identiques : l'héroïne entend échapper à toute souffrance en pourchassant en elle tout « fonds de personnalité » (c'est-à-dire d'égoïsme). Sa règle nouvelle est qu'il faut « s'occuper exclusivement du bonheur d'autrui ».

Le jardin de l'âme

La scène de jardin exprime ainsi une expérience morale et même spirituelle décisive. Spirituelle, car ce moment de formulation d'une alliance nouvelle et meilleure avec les autres se fait sous l'invocation de Dieu, « avec l'aide de Dieu ». Nommé à chaque reprise, ce Dieu est toujours mieux compris car rendu plus immanent, logé dans le sens qui relie le sentiment de soi (retrouvé au plus près du jardin de l'enfance) à la main tendue vers les autres (ces autres que sont la mère Blin ou nous tous, lecteurs d'*Histoire de ma vie*). Lors de la retraite au jardin, il y a isolement certes, mais la sécession est momentanée et débouche sur une profession

de foi en la solidarité et en la charité (George Sand tient ensemble les deux mots, le jeune et le vieux¹¹).

La scène, qui est dite de « méditation » dans ses différentes occurrences, est enfin nommée de « prière » à l'issue du passage dans le petit bois du jardin de Nohant (scène de jardin ultime et récapitulative de toutes les autres). Parlant de la tranquillité intérieure qu'elle a recouvrée dans ce moment, la narratrice écrit : « Je la retrouvai surtout par la prière. Je n'appelle pas prière un choix et un arrangement de paroles lancée vers le ciel, mais un entretien de la pensée avec l'idéal de lumière et de perfections infinies ». Cette prière bien entendue, non pas récitation de paroles apprises mais colloque intime et spontané avec Dieu, c'est ce que dans la tradition mystique on appelle l'oraison. Celle-ci a sa métaphore privilégiée : la culture de l'âme comme un jardin. De cette tradition, on ne rappellera que la voix la plus fameuse, celle de Thérèse d'Avila dont la *Vie écrite par elle-même* se veut (conformément à la consigne donnée par son confesseur) un traité de l'oraison. Tout le chapitre XI de cet ouvrage est employé à développer la métaphore de l'oraison comme manière d'arroser le jardin de son âme, afin de rendre celle-ci un lieu délicieux au séjour du Seigneur.

La métaphore de l'âme comme un jardin a un prestige ancien bien antérieur à Thérèse d'Avila qui en donne la formulation la plus connue : on la fait remonter habituellement au « jardin clos » évoqué dans le *Cantique des cantiques*. George Sand connaissait cette tradition depuis ses plus jeunes années. La manière dont elle la fait figurer comme telle dans le texte d'*Histoire de ma vie* est marquante : elle prend la peine de noter que les deux seuls ouvrages qu'elle a conservés de ses années de couvent (et qui sont encore présents à ses côtés au moment de l'écriture) sont un *Spelling book* (un livre d'alphabet) et *The Garden of the Soul* (*Le Jardin de l'âme*)¹². Un livre pour apprendre à lire et à écrire et un livre pour apprendre à prier... Symbolique rencontre !

J'ai déjà eu l'occasion de chercher à penser le lien entre fiction et oraison chez George Sand, en constatant que l'apparition de Corambé sur la scène imaginaire de l'enfance pouvait se lire selon le modèle de la scène

11. Voir ce qu'elle en dit au premier chapitre d'*Histoire de ma vie* (ouvrage qui, rappelons-le, a « charité » pour premier mot de son épigraphe) : *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. I, p. 9.

12. *Ibid.*, vol. I, p. 908. G. Lubin identifie cet ouvrage en le déclarant toujours archivé à Nohant : daté de 1819 et signé d'un certain Joseph Broker. Il s'agit très probablement de l'énième réédition (et, en l'occurrence, adaptation à l'usage des enfants) d'un recueil de prières et de pensées pieuses qui eut une diffusion considérable en Angleterre à partir de sa publication au milieu du XVIII^e siècle : *The Garden of the Soul, or Manual of Spiritual Exercises and Instructions* de Richard Challoner.

mystique telle que décrite par Michel de Certeau dans son essai *La Fable mystique*¹³. Le jardin, celui de Nohant en particulier, est le lieu où s'inscrit cette scène. L'invention de la fiction, chez George Sand, emprunte au modèle du colloque spirituel et le jardin est le lieu idéal de son énonciation. Corambé est un être du jardin : dans la mythologie du merveilleux dont, à travers *Histoire de ma vie*, George Sand fait une mythologie de sa personne, il y a un lien étroit entre Corambé comme figure et le jardin comme espace. L'un et l'autre valent comme des symboles ambivalents, signifiant tout autant le repli sur soi que l'ouverture sur un ailleurs.

Le rêve en ce jardin

L'imaginaire corambéen est un imaginaire du jardin : toutes les apparitions de Corambé dans *Histoire de ma vie* pourraient être citées pour le confirmer. Avant même que le nom de Corambé ne soit trouvé pour la sanctifier, la valeur sacrée du jardin a déjà été posée. Les derniers chapitres de la deuxième partie montrent les scènes qui fondent l'importance du jardin (du jardin de Nohant) dans l'imaginaire d'Aurore-George. Le chapitre 14 évoque le « jardinage » étrange et sacré auquel se livrent le père et la mère, déterrants et réenterrants le petit frère mort, suscitant autour de la tombe cachée « un jardin d'enfant [...] créé là comme par magie » : créer un jardin pour un enfant, telle est l'occupation qui restera la dernière du père, dans ces journées pour lui ultimes qui furent « les plus paisibles peut-être qu'il ait goûtées ». Ce « petit jardin de ma mère » n'existe plus que dans la mémoire et dans le texte, la grand-mère et le mari l'ayant depuis longtemps effacé de l'enceinte de Nohant¹⁴. Au chapitre 16, vient la séquence décisive : la scène de l'écran vert qui précède immédiatement celle de la construction de la grotte avec cascade sise dans le petit bois de Nohant. Toutes les scènes de jardin ultérieures garderont la mémoire de celle-ci où Aurore s'engage dans sa première mise en œuvre de Nohant comme jardin. C'est elle, cette fois, qui seconde la mère dans un jardinage insolite.

Les mirages de l'écran vert disent un absolu du jardin éprouvé de manière intime : « Des images se dessinaient devant moi et venaient se fixer sur l'écran vert. C'étaient [...] des palais enchantés avec des jardins

13. D. Zanone, « Fiction et oraison : Corambé ou l'empire sans limites du roman », *George Sand et l'empire des lettres. Textes réunis par A. McCall-Saint-Saëns*, Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2004, p. 265-274. Pour M. de Certeau : *La Fable mystique*, 1. *XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

14. G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. I, p. 592-593.

comme il n'y en a pas [...] car les enfants, comme les poètes, sont amoureux de ce qui n'existe pas. [...] il est certain j'ai contemplé sur cet écran vert des merveilles inouïes »¹⁵. L'ensemble du passage (scène de l'écran et scène de la grotte) forme un diptyque qui lie la théorie du jardin (l'écran vert) à sa pratique (la construction de la grotte dans le petit bois du jardin de Nohant) et associe de manière décisive jardin, enfance et merveilleux¹⁶. La même expérience sera dite à propos du tapis et des motifs végétaux en lesquels l'enfance se cache (III, 4)¹⁷. Plus loin dans *Histoire de ma vie* (III, 8), quand Corambé sera révélé comme génie du lieu, du jardin, cette constellation de l'imaginaire pourra se prononcer en ce seul mot de trois syllabes. Plus loin encore (IV, 15), quand la narratrice évoquera la création d'*Indiana* comme le dernier moment de gouverne de son imaginaire par Corambé, elle redira que le jardin est une forme *a priori* de son imagination : « les vrais poèmes sont dans le sanctuaire de l'âme et [...] n'en sortent jamais ». C'est n'en pas sortir, en effet, que transporter ses personnages à l'autre bout du monde : le dernier coup d'éclat de Corambé, c'est le soudain voyage qui enlève Indiana et Ralph à l'Europe et aux villes, c'est leur plongée dans les « riantes visions de paysages et de jardins paradisiaques, habités par des êtres imaginaires », c'est leur ravissement dans « un autre site de mon infini fantastique »¹⁸. Les jardins sont autant de ces sites.

Le jardin et la maison déserte

Corambé, ainsi, pense par jardins (convoquant des jardins impossibles) et il pense dans des jardins (exerçant son office dans des jardins réels). La confusion heureuse entre les uns et les autres est possible et il faudra qu'une autre réalité rattrape la romancière à partir du moment où elle

15. *Ibid.*, vol. I, p. 630-631.

16. Est-il besoin de souligner que c'est par la mère que se fait le lien entre jardin et merveilleux ? Que c'est la continuité de sa parole qui tient ensemble les deux pans du diptyque ? La parole maternelle enchante le jardin comme elle a enchanté l'écran vert. La mère est l'âme merveilleuse du jardin, elle vaut tous les jardins... Ainsi est dit, quand Aurore est rejetée au jardin pour avoir affirmé son amour insurpassable pour sa mère : « je pensai que bientôt je serais avec ma mère, et je fis mes adieux tendres, mais joyeux, à la campagne, aux merles, aux buissons, aux étoiles, aux grands arbres. J'aimais la campagne, mais je ne savais pas que je ne pourrais jamais vivre ailleurs, je croyais qu'avec ma mère, le paradis serait partout » (*ibid.*, vol. I, p. 854).

17. *Ibid.*, vol. I, p. 727-728.

18. *Ibid.*, vol. II, p. 166-167. Ces sites « de mon infini fantastique » évoquent le lieu abstrait dont M. de Certeau, définissant la mystique comme énonciation, fait l'emplacement de la scène mystique : « la place "vide", "site sans site", qui marque dans le discours son lieu de locution (le je) » (*La Fable mystique*, op. cit., p. 225).

publie (réalité des revues et des éditeurs, des contrats noués dans les villes) pour que la nécessité s'impose d'une écriture qui est comme en deuil de jardins : « mes personnages prirent une autre manière de se manifester. Je ne les vis plus flotter dans un coin de ma chambre ni passer dans mon jardin à travers les arbres »¹⁹.

Encore « de l'école de *Corambé* »²⁰, *Lélia* est évoqué par deux fois comme un roman tributaire des jardins et c'est peut-être là, plutôt que dans le développement ostensible auquel il a droit ailleurs (V, 2) que se trouvent les paroles les plus intimes sur ce roman. « *Le jardin désert* » annoncé au sommaire d'un chapitre narrant les premières années du mariage (IV, 9) est celui qui enserme le pavillon loué pendant quelques mois de 1824 à Ormesson. Dans « ce vaste jardin anglais » où la jeune femme passe « de longues heures dans la solitude », se trouve « un tombeau ombragé de lourds cyprès » : « j'ai pensé plus tard à ce tombeau en écrivant quelques pages de *Lélia* »²¹. Il n'y a donc pas, à Ormesson, de « scène de jardin » à proprement parler, au sens que nous avons vu : mais c'est comme si celle-ci était différée dix ans plus tard, dans la fiction. L'autre jardin où *Lélia* a été pensé pour une part est habité douze ans après le précédent, c'est-à-dire après la première publication du roman. C'est à La Châtre, dans la maison où la famille Bourgoing accueille pour quelques mois de 1836 celle qui est en plein procès en séparation. Il s'agit d'une « jolie maison avec un jardinet perché en terrasse sur un précipice » : « J'avais une grande chambre au rez-de-chaussée, meublée d'un petit lit de fer, d'une chaise et d'une table. Quand les amis étaient partis et les portes fermées, je pouvais, sans troubler le sommeil de personne, me promener dans le jardin escarpé comme une citadelle, travailler le soleil qui se lève, embrasser à la fois un large horizon et une vaste campagne, n'entendre que le chant des oiseaux ou le cri des chouettes, me croire enfin dans la maison déserte de mes rêves. C'est là que je refis la dernière partie de *Lélia* et que je l'augmentai d'un volume. C'est peut-être l'endroit où je me suis crue, à tort ou à raison, le plus poète »²².

À la fois clos et ouvert, ce jardin-citadelle où l'on est comme projeté dans les étoiles et de concert avec les oiseaux est idéalement, pour l'auteur, un « site de [son] infini fantastique ». Le passage est remarquable en ce qu'il opère le lien entre le motif du jardin et cet autre qui est celui de la maison déserte. À la différence du premier, celui-ci est dûment

signalé par le texte, la récurrence de ses apparitions étant affichée dans les sommaires des chapitres (« La maison déserte à Paris » et « La maison déserte à Bourges » (V, 9), « La maison déserte à Nohant » et « La maison déserte à La Châtre » (V, 10)) et la valeur du thème ouvertement posée une fois, quand c'est Nohant qui, passagèrement (grâce aux aléas du procès en séparation), endosse le rôle : « Ce fut donc une solitude absolue, et, une fois dans ma vie, j'ai habité Nohant à l'état de *maison déserte*. La maison déserte a longtemps été un de mes rêves. Jusqu'au jour où j'ai pu goûter sans alarmes les douceurs de la vie de famille, je me suis bercée de l'espoir de posséder dans quelque endroit ignoré une maison, fût-ce une ruine ou une chaumière, où je pourrais de temps en temps disparaître et travailler sans être distraite par le son de la voix humaine »²³. Près de vingt ans après, George Sand revient ici sur cet « idéal pour ma fantaisie »²⁴ qu'elle avait déjà entrevu et saisi au temps des *Lettres d'un voyageur* (dans la septième lettre : « À Franz Liszt. Sur Lavater et sur une maison déserte »). La « maison déserte » est un peu à George Sand ce que la « chambre à soi » est à Virginia Woolf : le lieu matérialisé et mythifié de la création, de l'autonomie artistique, de l'accomplissement de soi comme artiste.

Or on constate que la maison déserte a besoin, pour répondre pleinement à l'attente qu'elle crée, pour être conforme à son mythe, d'être ouverte sur un jardin. C'est le cas à La Châtre et à Nohant, mais aussi pour les maisons de villes élues « maisons désertes » : dans celle de Paris, « les portes donnant sur le jardin avaient été enlevées »²⁵ et celle de Bourges recèle « un petit préau rempli de fleurs »²⁶. La maison déserte est une maison-jardin. « Site de mon infini fantastique », « idéal pour ma fantaisie », elle manifeste tout son prestige dans les moments magiques où les figures imaginaires courent de la tapisserie de la chambre aux arbres du jardin. Dans sa chambre à Nohant, Aurore enfant passait des nuits tourmentées par les figurines que son regard animait sur le « papier de tenture » dont « le fond était vert foncé uni »²⁷ : lanterne magique, chambre d'enfant ravie dans le jardin, infini de l'« écran vert », « continuité des parcs »²⁸...

23. *Ibid.*, vol. II, p. 377.

24. *Loc. cit.*

25. *Ibid.*, vol. II, p. 347.

26. *Ibid.*, vol. II, p. 358. Le texte d'*Histoire de ma vie* passe plus vite sur cette maison de Bourges, laquelle avait fourni l'occasion première de formuler le mythe au temps des *Lettres d'un voyageur* : maison où pousse l'herbe et qui semble tout entière un temple de végétation (*Lettres d'un voyageur*, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., vol. II, p. 820-824).

27. *Ibid.*, vol. I, p. 618.

28. On reprend ici le titre de la nouvelle de Julio Cortázar dans *Les Armes secrètes* (1959), laquelle nouvelle retrouve cette thématique du jardin (espace de transition entre le livre

19. *Ibid.*, vol. II, p. 167.

20. *Ibid.*, vol. II, p. 196.

21. *Ibid.*, vol. II, p. 46.

22. *Ibid.*, vol. II, p. 384.

C'est à chaque fois une maison trop remplie, trop pleine de tensions, qui pousse l'héroïne d'*Histoire de ma vie* côté jardin, où de si belles scènes sont à jouer. Les prolonger dans l'imaginaire, c'est ouvrir ces jardins sur une maison déserte : et là, dans le recueillement de l'écriture, repeupler la maison avec un monde librement choisi²⁹. Le jardin est un livre : on y trouve refuge, on y réinvente le monde et la vie, on y connaît la fiction.

Écriture et oraison se tiennent, ainsi que le dit la rencontre nécessaire, dans la figuration, de leurs emblèmes que sont la maison déserte et le jardin. Par le détour de métaphores, c'est constater que Corambé apparaît sur une scène de mélancolie. Bien sûr, George Sand n'est pas la première à faire du jardin, espace de repli mélancolique, le lieu de départs lyriques : peu avant elle, il y a eu l'auteur qu'elle ne cite presque jamais, Germaine de Staël, qui a ménagé de telles scènes de jardins pour ses héroïnes (dans *Delphine*, dans *Corinne ou l'Italie* et même dans *Dix années d'exil*). Mais George Sand apporte son inflexion propre au motif : dans l'isolement, les scènes de jardin sont chez elle, à terme, l'occasion de formuler une nouvelle alliance avec le monde. Dans le jardin, le sujet sandien trouve mélancolie et solidarité. Corambé naît à ce croisement que tout le propos littéraire de George Sand tend à exprimer. L'écriture sandienne, toujours tiraillée entre désir de sécession et désir de fusion, ne se comprend que dans cette rencontre.

et la vie, entre la fiction et la réalité) pour l'employer dans un sens fantastique et métacritique (dans la « continuité des parcs » tremble la frontière entre l'imaginaire et le réel...).

29. Dans les fictions romanesques de G. Sand, c'est cette maison réinventée dans les jardins qui prendra la forme, souvent, du « pavillon » : voir l'article de Cl. Grossir dans le présent volume.