

L'opposition ville-campagne au contact de l'hybridité dans *Lélia* de George Sand

Salah J. Khan

Mississippi State University

SKhan@fl.msstate.edu

Resumen

En *Lélia* (1833), una exploración formalmente híbrida y remarcablemente sostenida de la pasión, la fe y el escepticismo, Sand desafía sus propias distinciones binarias entre la excitación urbana y la calma bucólica. En la medida en que considera la experiencia existencial, el efecto psicológico y el significado metafísico de vivir la vida demasiado deprisa, *Lélia* demuestra que las pasiones, cuando no se han extinguido bien, pueden resurgir incluso en el más tranquilo de los escenarios, mientras que el ansia de sabiduría y de capacidad de auto-reflexión pueden renacer en medio de una vida cosmopolita y cortesana. De esta manera, la ciudad representa más que el *locus* de la urgencia, la contingencia y la acción; y el campo funciona como algo más que un refugio donde desarrollar el pensamiento mesurado, la actividad retirada y la sabiduría

Abstract

In *Lélia* (1833), a formally hybrid and remarkably sustained exploration of passion, faith, and skepticism, Sand challenges her own normative binary distinctions between urban excitement and pastoral calm. Through a consideration of the existential experience, the psychological effect, and the metaphysical meaning of living life too quickly, *Lélia* demonstrates that passions, when poorly extinguished, can reignite even in the calmest of settings, while the thirst for wisdom and the power of self-reflection can resurface in the midst of cosmopolitan courtesan life-style. The city thus represents more than the *locus* of urgency, contingency, and action; and the countryside serves as more than the haven for measured thought, retired activity, and deeper wisdom.

Key words: George Sand; *Lélia*; metaphysi-

* Artículo recibido el 24/01/2011, evaluado el 15/03/2011, aceptado el 1/04/2011.

profunda.

cal novel; hybridity; city and countryside.

Palabras clave: George Sand; Lélia; novela metafísica; hibridación; ciudad y campo.

Il serait aisé de démontrer l'attrait majeur que représentait la nature, en général, et la campagne, en particulier, pour George Sand. Cela va de même pour l'attitude acerbe que l'auteure réservait généralement à la ville, surtout sous sa forme distillée: la mondanité. Cette opposition entre ville et campagne, on en convient généralement, est profondément enracinée et quasiment viscérale chez Sand. Son *Histoire de ma vie* révèle par exemple que le fait de séjourner dans une ville l'été représentait pour elle une «chose cruelle» (Sand, 2004: 1442). D'ailleurs, elle ne voyait pas d'un autre œil la ville en hiver, malgré ses promesses de confort matériel et même, pour certains, promesses de luxe. «J'ai toujours aimé passionnément l'hiver à la campagne» explique-t-elle, «et je n'ai jamais compris le goût des riches, qui a fait de Paris le séjour des fêtes dans la saison de l'année la plus ennemie des bals, des toilettes et de la dissipation [...] Dans les grandes villes de nos climats, cette affreuse boue puante et glacée ne sèche presque jamais. Aux champs, un rayon de soleil ou quelques heures de vent rendent l'air sain et la terre propre» (Sand, 2004: 838).

Si de tels exemples d'opposition entre la vie campagnarde et la vie urbaine foisonnent dans l'œuvre de Sand et suggèrent la présence d'une dichotomie solide et facile, ce serait un leurre que de conclure à une distinction nette entre ce qui passe trop souvent pour deux «lieux communs» sandiens; d'un côté la ville, un lieu de passion et de corruption matérielle et morale; et de l'autre la campagne, un espace de calme, de recueillement, et d'élévation de l'esprit. En fait, la frontière entre les attributs que l'auteure associe à la ville et à la campagne n'est pas étanche mais poreuse; la relation entre ces deux lieux de vie est somme toute dynamique. Simone Bernard-Griffiths résume cette relation avec justesse lorsqu'elle note que la ville et la campagne participent à «une dialectique récurrente dans l'œuvre sandienne» (Bernard-Griffiths, 2000: 11). Le recueil collectif que Bernard-Griffiths a édité sur ce sujet, *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, constitue un atout majeur pour notre compréhension du travail de l'écrivaine. Toutefois, aucune des études contenues dans ce bel ouvrage ne traite de la tension entre la ville et la campagne dans le cadre de son troisième roman, *Lélia*. Nous nous proposons

ici de combler cette lacune d'autant plus importante que ce texte est marqué d'une hybridité exceptionnelle. Celle-ci offre un terrain particulièrement riche pour une analyse de la mise en relation d'éléments hétérogènes touchant à la dynamique, caractéristique de l'œuvre de Sand, de l'impact de l'environnement sur le développement individuel et social. Nous commencerons avec une présentation des modalités de l'hybridité dans *Lélia*. Nous tracerons ensuite le fonctionnement de la norme sandienne qui privilégie la campagne au détriment de la ville. Pour finir, nous montrerons comment, au contact de l'hybridité idéale de l'éponyme du roman, cette norme se trouve bouleversée par une inversion des caractéristiques essentielles de l'antinomie sandienne.

Notre analyse portera ici sur la première version de *Lélia*, c'est-à-dire celle de 1833. Si Sand publia une seconde version du roman en 1839, le pessimisme, l'intimité, l'immoralité, la virulence même du héros féminin qui constituait un des aspects les plus dynamiques de la première version, sont remplacés par une plus grande réserve dans la seconde. Les aveux concernant la sexualité de Lélia qui avaient choqué le public de 1833 sont supprimés; la trame narrative est renforcée de manière plus conventionnelle; et Lélia ne finit pas étranglée mais bien plus calmement, comme abbesse d'un couvent. Il faut noter toutefois que dès 1839, à partir du contre rendu d'Auguste Buisnière dans la *Revue de Paris*, l'attitude des critiques vis-à-vis des remaniements effectués sur le premier texte est polarisée. Certains y notent une nette amélioration. Pour Nigel Harkness, par exemple, la qualité de la résistance de Sand au réalisme se trouve renforcée dans la seconde version (Harkness, 2005, 161). Pour d'autres, le texte original reste l'œuvre de référence. Pierre Reboul, qui présente les deux versions du roman côte à côte chez Gallimard, suggère que les motivations pécuniaires nuisirent au processus créatif de remaniement. D'autre part, d'après Reboul, si la première *Lélia* avait eu le grand mérite d'être un réquisitoire contre son temps, la deuxième présentait l'histoire, l'ordre et l'harmonie du monde avec confiance et pouvait difficilement, dès lors, échapper au piège de «la vanité» (Sand, 1985: 344).

L'intérêt que nous portons ici à la version originale du roman tient surtout à son caractère hybride. Naomi Schor exagère sans doute peu lorsqu'elle décrit *Lélia* comme un «cauchemar» pour le narratologue (Schor, 1993: 57). A la fois roman métaphysique, essai poétique, et histoire d'aventure, le premier *Lélia* emploie une série de procédés narratifs dont la somme est un produit d'autant plus hétérogène que les passages d'une forme à l'autre sont rarement signalées au lecteur. Par exemple, le roman commence *in medias res* d'une correspondance dépourvue de toute date ainsi que de tout nom d'expéditeur. Cette

correspondance voilée, car non-identifiée, alterne ensuite avec une narration de type conventionnel composée de dialogues et de descriptions que la tradition appellerait «omniscientes» mais qui relèvent plus exactement d'une focalisation à tendance zéro au sens genettien¹. En tous cas, cette alternance est rendu d'autant plus bizarre par le minimalisme remarquable des transitions entre la correspondance et le reste du récit, transitions qui ne sont marquées que par des guillemets aux limites externes de chaque lettre.

L'étrangeté de la structure du roman se manifeste aussi dans le fait que bien peu de références nous permettent d'apprécier la durée de son intrigue. Quant aux interventions de chaque personnage, elles sont généralement très étendues, même dans le cadre des dialogues qui prennent souvent la forme de débats métaphysiques. Ce mode de conversation si particulier, qui sonde l'espace entre le dialogue et le monologue, semble illustrer le fait que chaque personnage secondaire est censé représenter une «idéalité» particulière. Dans la préface à la deuxième version de *Lélia*, Sand elle-même nous invite à considérer le caractère hybride de son œuvre: «*Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque, où les personnages ne sont ni complètement réels, [...] ni complètement allégoriques, [...] mais où ils représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX^e siècle» (Sand, 1985: 350). En effet, Trenmor c'est l'ancien bagnard qui a atteint, au travers de la souffrance, un très haut degré de sagesse; Sténio est le type même du jeune et fougueux poète romantique qui est amoureux d'une femme inaccessible; Pulchérie représente la courtisane éclairée dont la promiscuité attire et en même temps rebute sa sœur, Lélia; Magnus est un prêtre rendu fou furieux par un désir sexuel inassouvi. Lélia, quant à elle, contient toutes ces fractions d'intelligence. Comme l'explique Trenmor, Lélia représente la somme de «toutes [les] idéalités, parce qu'elle réunit le génie de tous les poètes, la grandeur de tous les héroïsmes» (Sand, 1985: 46). Ainsi, dans ce roman à structure hybride –comme nous venons de le montrer par le biais de quelques exemples narratifs– Lélia constitue un personnage idéellement hybride puisqu'elle rassemble des tendances extrêmement diverses et même antinomiques. Il s'ensuit que, dans sa recherche intense de la vérité, elle se trouve dominée par un scepticisme soutenu et une tendance à la résistance à outrance. De cet amalgame dépendra aussi bien sa force que sa faiblesse.

¹ «Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de “champ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à “savoir”, puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète* – muni de quoi c'est le lecteur qui devient “omniscient”» (Genette, 1983: 49).

Malgré la présence d'éléments naturalistes à l'état rudimentaire, l'œuvre de Sand résiste généralement à la particularisation qui fonde le réalisme². Une attitude critique vis-à-vis de l'esthétique réaliste est certainement mise en évidence dans *Lélia* où ni les détails physiques ni le détail des origines du personnage principal, pour ne prendre que ces deux exemples, ne sont développés. Cette absence de précisions matérielles n'empêche pas moins Lélia de marquer profondément tous ceux qu'elle rencontre, et justement de manière à troubler leur confiance vis-à-vis de leur préhension du réel (Sténio s'abîmera dans l'alcool et la luxure, Magnus dans la folie). En fait, pour tous les personnages masculins, Lélia constitue une énigme, un mystère, un sphinx même. Puisqu'ils ne peuvent ni la saisir physiquement, ni la comprendre, ils cherchent tous à percer son secret. Ne pouvant obtenir de réponse satisfaisante, ils s'accordent à dire qu'elle est différente: d'une nature et d'une origine autres et par conséquent confuses. Ils la mettent alors sur un piédestal, tout en l'imaginant à la limite de l'humain. Sténio la compare au Christ «le verbe fait chair, incarnée» (Sand, 1985: 8). Magnus la voit comme un être «double»: en partie une beauté, en partie «un monstre hideux, une harpie, un spectre» (83). Son pouvoir est jugé absolu, parfois quasiment divin, souvent monstrueux (7,8). Tel un représentant de dieu ou du diable, Lélia paraît dominer son entourage avec une force qui fait pâlir les prêtres (13). Lorsque les descriptions absolues ne suffisent plus, on l'associe à des symboles plus terrestres, mais aussi plus macabres: elle est perçue comme un cadavre qui se refuse aux étreintes charnelles; son essence même est comparée à celle d'un cercueil, tout de marbre, substance froide et quasiment immuable.

On comprend dès lors à quel point la question de l'identité hante ce personnage foncièrement hybride que tous cherchent à sonder. Si Lélia s'évertue à répondre au questionnement pour elle-même, dans le secret de sa personne, rares sont les solutions explicites qu'elle offre aux autres. Lorsqu'elle engage les hommes sur ce terrain qui les fascine tant, ce n'est d'abord que pour dire – mais ce serait déjà beaucoup s'ils savaient l'entendre – que contrairement à ce qu'ils présument, elle n'est pas du tout un être exceptionnel: elle fait tout simplement partie de la communauté humaine composée de faibles, d'incomplets, de blessés, et d'inquiets (Sand, 1985: 14). Si Lélia résiste aux descriptions et définitions catégoriques (c'est-à-dire qui ne comportent ni condition ni alternative) et même macabres qui lui sont appliquées, elle est forcée d'admettre qu'elle ressemble aussi,

² «[F]or all its embryonic naturalist elements, French social romanticism – at least as it was exemplified by Sand – relied heavily on techniques of idealization that strained against the particularization we (and she) associate with realism» (Schor: 1993, 165).

au fond, à ceux qu'elle hait le plus: à ces moribonds, à ces cadavres qui composent ce qu'on appelle «le beau monde». Mais à la différence de ceux-là, Lélia n'est pas assoiffée de luxe et de luxure:

Elle savait bien que ces hommes, malgré leur agitation essoufflée et chétive, n'étaient pas plus actifs, pas plus vivants qu'elle; mais elle savait aussi qu'ils avaient l'impudence de le nier ou la stupidité de l'ignorer. Elle assistait à l'agonie de cette race, comme le prophète, assis sur la montagne, pleurait sur Jérusalem, opulente et vieille débauchée étendue à ses pieds (Sand, 1985: 136).

Il est clair que Lélia, comme beaucoup de héros, offre sur la société une perspective privilégiée et originale qui découle de son statut d'*outsider*, puisqu'elle se situe solidement en dehors de la norme. Mais, dans le contexte de ce conflit identitaire, la lutte de Lélia se résoudra de manière tragique. Tentant en vain de résister à son viol, elle sera étranglée par Magnus, le prêtre désaxé qui pousse l'affront à sa limite extrême en blâmant Lélia pour son attaque. Elle mourra quelques instants plus tard aux côtés de son prétendant, le jeune poète romantique Sténio, suicidé.

On voit alors l'intérêt qu'il y a à éclairer la problématique de la lutte qui réside au cœur de *Lélia* (et qui reflète, au niveau biographique, les souffrances morales qui minaient le courage de l'auteure à cette époque) en fonction de l'hybridité manifeste du roman. Au-delà de son apparence de long désastre à dénouement tragique, le roman nous offre le produit dynamique et constamment renouvelé d'un travail dialectique existentiel. Si bon nombre d'analyses récentes de *Lélia* explorent soit le domaine du genre (et principalement la question de l'identité féminine) soit le rapport complexe que le roman établit avec le réalisme, sur ces deux terrains de recherche les études touchant à la question de la lutte – que ce soit en fonction de la subjectivité, de l'amour, du savoir, de la sagesse, ou de la représentation – occupent la place prééminente. Par exemple, Schor découvre dans *Lélia* une bataille entre l'allégorisation du personnage principal et les modalités de la représentation réaliste. Pour elle, le résultat est un monstre d'hybridité rendu d'autant plus complexe par le fait que l'allégorie apparaît comme incompatible avec la forte tendance idéalisante chez Sand (Schor, 1993: 55-68).

Bien qu'évidemment variées, la majorité des études sur *Lélia* identifient et analysent le conflit du personnage principal entre son idéal et la réalité, un combat qui se situe au centre d'une quête autant philosophique qu'expérientielle. Pour Catherine Peebles, l'idéal rêvé de Lélia, l'union décorporalisée des intellects, s'oppose à l'union des amants sexuels qui privilégient toujours l'homme et réduisent la femme à l'état d'objet (Peebles,

2004). D'après Susan Lanser, si un des buts de Lélia est de réaliser la proclamation de Mme. de Stael selon laquelle le génie n'a pas de sexe, le roman représente la fiction impossible qu'une femme est aussi libre que l'homme d'exprimer ce génie³. Evelyne Ender, quant à elle, montre que «ce que raconte Lélia, c'est [...] le sentiment aigu d'une rupture entre un vécu physique et des aspirations métaphysiques» (Ender, 2001: 227). Lélia est d'ailleurs «consciente» de la gravité de sa situation conflictuelle, comme le démontre sa conversation épistolaire avec Sténio au début du roman: «[J]e ne prie pas Dieu. Que demanderais-je? Qu'il change ma destinée? Il se rirait de moi. Qu'il me donne la force de lutter contre mes douleurs? Il l'a mise en moi, c'est à moi de m'en servir» (Sand, 1985: 14). C'est un fait que le personnage de Lélia se trouve tiraillé entre la vie sensuelle et la vie spirituelle; mais elle est déchirée aussi entre ce que Michel Deguy appelle «la logique de l'hésitation» et «la logique de la définition». Pour Deguy, s'engager dans l'hybride revient à sonder aussi bien le paradoxe que l'écartèlement: «le paradoxe est d'admettre que définitivement l'être se déchire dans sa contrariété intime» (Deguy, 2002: 176). Passons donc à une considération détaillée du rapport qu'entretient Lélia à la ville et à la campagne qui nous permettra de mieux apprécier les modalités de cette contrariété intime à laquelle Lélia se heurte, et à travers laquelle elle se réalise.

Il peut paraître surprenant, à premier abord, de chercher dans *Lélia*, roman hybride à forte tendance métaphysique, un *locus* de la problématique de l'opposition sandienne entre la campagne à la ville. Or, c'est précisément en fonction de sa relation au personnage hybride de Lélia que la représentation de cette tension acquiert un sens singulièrement riche et original. Avant de considérer cette relation dans le détail, exposons l'emploi que nous ferons ici des termes de cette différenciation spatiale. Si le mot *campagne* peut être compris de manière restreinte comme l'espace rural occupé et exploité par les agriculteurs, pour nous rapprocher du vocabulaire de l'époque nous emploierons le terme de *campagne* dans son sens plus général de territoire situé en dehors de l'espace fortement urbanisé, et de manière interchangeable avec le terme *nature*. Notre emploi du mot *campagne* inclura donc aussi l'espace naturel non-exploité à des fins agricoles⁴.

Considérons, brièvement, la fonction typique que joue la campagne chez Sand. Nous savons que tout au long de sa vie, l'auteure s'est éprise de la campagne en général et

³ «If one agenda of Lélia is to fulfill Stael's proclamation that genius has no sex, the novel's form dramatizes an impossible fiction that a woman is as free as a man to express this genius» (Lanser, 1992: 172).

⁴ Le *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* précise que «[d]ans le langage des parisiens, le mot *province*, qui s'appliquait, non sans quelque mépris, à toute la France hors de Paris, commence à être remplacé par celui de campagne» [Larousse, 1867: 221].

du terroir du Berry en particulier. Elle a même consacré au Berry la moitié de son nom d'emprunt, puisque «George» était pour elle un synonyme de «Berrichon». Dans ses écrits, la campagne est le plus souvent associée à la réflexion, au calme, et à la béatitude. On vient généralement s'y chercher après une crise. Peu étonnant alors que l'on rencontre chez Sand la mise en scène d'un des lieux communs romantiques: la figuration d'une nature dont la fonction principale est de refléter les caractéristiques de l'être humain, surtout en ce qui concerne les sentiments de l'artiste. C'est le cas, par exemple, dans le passage suivant de *Lélia*: «Dans le reflet des étoiles, Sténio voyait le regard mobile et pénétrant de Lélia; dans le souffle des brises, il saisissait ses paroles incertaines; dans le murmure de l'onde, ses chants sacrés, ses larmes prophétiques [...]» (Sand, 1985: 75). Si la projection des désirs et des sentiments de Sténio sur son environnement naturel continue longtemps dans ce mode, il nous faut tout de suite préciser que le personnage auquel Sand associe ce lieu commun romantique est un poète très jeune, voire immature, et son attitude vis-à-vis de la nature ne correspond pas à celle de l'éponyme du roman. En effet, comme nous le montrerons bientôt, pour Lélia la campagne ne représente pas un lieu commun romantique: elle n'est pas une surface réfléchissante dont la fonction est de nous renvoyer l'expression de nos sentiments.

En fait, une alternative sandienne à l'attitude romantique classique vis-à-vis de la campagne ne se limite pas aux pages de *Lélia*. Le passage suivant si souvent cité de la «Préface» à *La Mare au diable* mérite de l'être une fois de plus, non pour la soi-disant pureté de son exaltation de la nature au service de l'homme, mais justement pour ce qu'il révèle de la complexité du rapport de Sand à la campagne:

Heureux le laboureur! Oui, sans doute je le serais à sa place, si mon bras, devenu tout d'un coup robuste, et ma poitrine, devenue puissante, pouvaient ainsi féconder et chanter la nature, sans que mes yeux cessassent de voir et mon cerveau de comprendre l'harmonie des couleurs et des sons, la finesse des tons et la grâce des contours, en un mot, la beauté mystérieuse des choses et surtout sans que mon cœur cessât d'être en relation avec le sentiment divin qui a présidé à la création immortelle et sublime (Sand 1998: 34).

Notons d'abord le fait que la fameuse apostrophe «Heureux le laboureur!» est une des sources de la légende selon laquelle Sand idéalisait le paysan. Il est vrai que matériel-

lement la vie paysanne s'améliore au fil du dix-neuvième siècle⁵. Mais, «Heureux le laboureur» fait aussi écho au fameux «Beatus ille» d'Horace tant à la mode depuis la renaissance et que l'auteure connaissait bien («Beatus ille qui procul negotiis [...]», «Bienheureux celui qui, loin des affaires, / Cultive avec ses bœufs ses champs héréditaires», etc.). De plus, si Sand établit une relation intertextuelle explicite avec les *Géorgiques* de Virgile, l'évocation d'un autre texte du poète latin, *Les Bucoliques*, nous aidera à dissiper un tant soit peu la légende selon laquelle l'auteure idéalise le paysan. On y lit: «Vieillard fortuné! Là, sur les bords connus de tes fleuves, près de tes fontaines sacrées, tu respireras le frais et l'ombre». Dans son étude classique *The Country and the City*, Raymond Williams montre qu'au fil du temps ce passage de Virgile a été séparé de son contexte, où il était en fait question non de l'idylle du paysan mais au contraire de son angoisse devant la menace d'expropriation. Certes, le vieillard en question respirera le frais et l'ombre dans sa campagne, mais:

nous, tristes bannis, nous irons, les uns chez les Africains brûlés par le soleil, les autres chez les Scythes glacés, en Crète, sur les bords de l'impétueux Oaxis, et jusque chez les Bretons, séparés du reste du monde. Ah! me sera-t-il donné, après un long temps, de revoir la contrée de mes pères, mon pauvre toit couvert de gazon et de chaume, et d'admirer encore mon champ, mon royaume, et ses rares épis? (Virgile, *Bucoliques*, Eglogue I)

Sand connaissait parfaitement le contexte de ce passage de Virgile touchant à la lutte menée par le paysan pour rester sur ses terres. De ce fait, ce lien intertextuel suggère que l'expression «heureux le laboureur» fonctionne comme le signal d'une ré-contextualisation chez Sand de l'antithèse de Virgil, ou en d'autres termes de la tension entre celui qui est capable de séjourner dans sa campagne de manière à en profiter, et celui qui ne l'est pas.

Si le fameux passage de *La Mare au diable* contient donc une référence implicite à la justice sociale –un sujet de la plus haute importance pour Sand– l'extrait révèle aussi d'autres détails importants liés à l'intérêt que l'auteure portait à la campagne. D'abord, il

⁵ L'Empire avait confirmé les acquis de la Révolution et la fin du prélèvement seigneurial avait permis à la paysannerie de disposer d'une part plus grande de la production agricole. Si la Restauration marque la fin d'une émancipation paysanne rapide, et si les innovations technologiques touchant à la production restent très limitées, la période voit cependant une lente amélioration des conditions de vie des paysans due en partie à une augmentation de la production agricole de 78% entre 1815 et 1851 (Haupt et Laroche, 2001, 73).

est clair que son attrait de la nature concerne une éthique, puisqu'on y apprend que l'auteur pourrait partager le bonheur d'un laboureur si, contrairement à lui, elle pouvait être consciente de son état, c'est-à-dire si elle pouvait avoir la connaissance de sa situation véritable («sans que mes yeux cessassent de voir et mon cerveau de comprendre»). Ensuite, cette éthique traverse le domaine esthétique (qui concerne son rapport à «l'harmonie») avant de toucher au cœur de la religion («le sentiment divin» et «la création immortelle et sublime»). Finalement, nous y apprenons que Sand n'envisage pas de remplacer le laboureur dans son bonheur de peur de perdre une des qualités essentielles de l'artiste: celle de pouvoir percevoir «la beauté mystérieuse des choses». En somme, contrairement au lieu commun romantique, il n'est pas ici question du rôle que l'artiste est censé faire jouer à la nature. Au contraire, l'obstacle à l'idylle campagnard pour Sand tient au pouvoir que possède la nature sur l'artiste. Ainsi, dans la relation intime qui s'établit entre l'artiste et la nature telle qu'elle est représentée dans ce passage de *La Mare au diable*, Sand ancre le pouvoir solidement du côté de l'environnement.

Nous retrouvons cette importance du *situ* dans un autre passage très connu, celui-ci tiré de *Promenades autour d'un village*, où Sand niera justement avoir idéalisé les paysans: «Ces hommes des champs sont-ils meilleurs ou pires que ceux des villes? Je n'ai jamais prétendu qu'ils fussent des bergers de Théocrite, des continuateurs de l'âge d'or; mais je vois et crois savoir que, dans la vraie campagne, au-delà des banlieues et dans la véritable vie des champs, il y a moins de cause de corruption qu'ailleurs» (Sand, 1992: 63). Si Sand fait la distinction ici entre des niveaux de cause de corruption, elle souligne aussi, tout comme elle le fait dans *La Mare au diable*, l'influence exercée par la campagne sur leurs habitants. Une fois de plus, Sand renverse le lieu commun romantique: la nature n'est pas un outil conditionné par l'être humain pour le réfléchir; mais l'être humain est, lui, le produit de son environnement.

Chez Sand, ce conditionnement de l'homme par la nature est littéralement physique, voire corporel, comme l'indique le passage suivant où Trenmor s'entretient avec Sténio en route vers le grand bal costumé où ils retrouveront Lélia:

si vous êtes sorti de ce drame fantastique où nous jette la fièvre, pour rentrer dans la vie calme et paresseuse, dans l'idylle et les douces promenades, sous le soleil tiède parmi les plantes que vous avez laissées en germe et que vous retrouvez en fleurs [...] si vous avez enfin repris à la vie, doucement, *par tous les pores*, et par toutes les sensations une à une, vous pouvez comprendre ce qu'est enfin

que le repos après les tempêtes de la vie (Sand, 1985: 43, je souligne).

Le «drame fantastique où nous jette la fièvre» correspond bien entendu à l'effet produit par la ville, et «la vie calme et paresseuse» coïncide avec l'effet produit par la campagne. Tout en faisant écho au dualisme ville-passion et campagne-calme si réputé chez Sand, ce passage met l'accent surtout sur la qualité matérielle de l'influence qu'exerce la nature sur l'homme. Ce même processus de transfert physique des qualités de la nature se retrouve littéralement dans *Lettres d'un voyageur*, où Sand y ajoute un conditionnement supplémentaire. «Le spectacle de la nature parle à toutes les facultés», écrit-elle. «Il nous pénètre par tous les pores comme par toutes les idées» (Sand, 1971: 652). Relevons ici, aux côtés d'une récurrence de l'impact physique de la nature sur le corps humain et de la répétition exacte des termes «par tous les pores», que nous venons de lire dans *Lélia*, le fait que la nature affecte pareillement les facultés du corps et le travail de l'esprit.

Si d'ordinaire la nature nous pénètre de son calme et paraît faciliter la réflexion, l'influence matérielle de la ville sur le corps et sur la pensée semble fonctionner d'une manière toute aussi efficace. Toutefois, plutôt que de faciliter l'introspection, la ville chez Sand est généralement en mesure de borner la réflexion. En tous cas, l'exemple de la figure de l'enfant (qui représente le double de l'artiste pour Sand) montre bien l'existence de cette capacité restrictive de la ville sur le travail de l'esprit. «Rien ne ressemble plus à l'artiste que l'enfant», lit-on dans *Histoire de ma vie*. «En l'enfermant dans une chambre nue, malsaine et triste, vous étouffez son cœur et son esprit aussi bien que son corps». Puis Sand reprend sa fameuse dichotomie: «[L'enfant] des campagnes a le ciel et les arbres, les plantes et le soleil. [L'enfant des villes] s'étirole trop souvent, au moral et au physique, dans la saleté chez le pauvre, dans le mauvais goût chez le riche, dans l'absence du goût chez la classe moyenne» (Sand, 2004: 125). Si la ville renforce la condition de classe de l'enfant, ceci explique alors en partie le fait que, comme le remarque Mary Rice-Defosse, Sand «prévoit le besoin de sauvegarder l'environnement naturel et le représente comme base de toute réforme sociale» (Rice-Desfosse, 2007:140). Quoi qu'il en soit, il se trouve que pareillement à l'enfant et à l'artiste, le sage aussi se voit profondément marqué par son environnement. Cet impact est manifeste dans *Lélia* lorsque la rêverie de Tremmor, au contact de la nature, devient «solennelle et profonde, vague comme le lac brumeux, immense comme le ciel sans borne» (Sand, 1985: 37). Ainsi, nous voyons clairement comment le conditionnement de l'artiste, de l'enfant, et du sage par l'environnement de la ville ou de la campagne constitue un processus manifeste chez Sand; et nous

voyons aussi qu'à l'intérieur de ce processus, plutôt que de refléter passivement les sentiments humains, la nature et la ville en viennent à déterminer la qualité de l'esprit et de la réflexion.

Ayant établi comme point de référence la manière dont la campagne facilite l'introspection et la ville la limite, il nous faut maintenant montrer comment Lélia, cette figure hybride en lutte permanente, participe à un profond bouleversement de cette norme. Précisons tout d'abord le fait que la ville n'est pas décrite en tant que telle dans *Lélia*. Elle est représentée de manière abstraite, principalement par analogie ou par contraste. En effet, les personnages maintiennent généralement une distance sécurisante vis-à-vis de l'espace urbain, dont ils observent de loin, tout au plus, «les lumières rougeâtres» (Sand, 1985: 44). Même lorsque, un matin, Trenmor s'approche des portes de la cité et demande où se situe le palais de la sœur de Lélia, il se rend «sur-le-champ au logis de la courtisane» sans que l'auteure ne nous offre la moindre description de son parcours urbain (Sand, 1985: 241). Mais si la ville est concrètement absente du roman, les bals organisés par le «beau monde» sont là pour représenter la quintessence de ce que Sand reproche à la vie citadine. Elle s'insurge surtout contre l'inégalité frappante entre les conditions de vie déplorables des travailleurs –notamment l'insalubrité et l'exiguïté de leur environnement physique– et l'opulence dans laquelle se divertit la classe aisée. Dans le passage suivant, Sand emploie le discours indirect libre et son pouvoir d'attribution au moins double, (narrateur et personnage), pour décrire l'hésitation de Lélia lorsqu'elle fait face à la représentation de cette injustice: «Que venait-elle donc faire au bal? Elle y venait chercher un spectacle. [...] Elle ne comprenait pas que sous un climat pauvre et froid, où les habitations, étroites et disgracieuses, entassaient les hommes comme des ballots de marchandises dans un entrepôt, on pût se vanter de connaître le luxe et l'élégance» (Sand, 1985: 137). Même dans les rares villes qui réussissent à garder un lien étroit avec l'élégance originelle de leur terroir, la ville est toujours représentée, dans ses facettes les plus outrées, par analogie aux bals affluents:

Peu de jours après avoir dormi sur la bruyère de Monteverdor, elle étalait le luxe d'une reine, dans une de ces belles villes du plateau inférieur qui rivalisent d'opulence entre elles et qui voient encore fleurir les arts sur la terre d'où ils nous sont venus. Comme Trenmor, qui s'était rajeuni, et fortifié au bain, Lélia espéra renaître, par la force de son courage, au milieu de ce monde qu'elle haïssait et de ces joies qui lui faisaient horreur (Sand, 1985: 134).

Dans ce passage, le choix des termes associés à la haine et à l'horreur soulignent manifestement autant l'intensité de la révulsion de Lélia que l'intensité de son courage face à *ce monde*.

La ville et ses passions sont donc généralement connotées négativement et s'opposent à l'apport positif de la campagne et de son calme. Mais cette tension pose un problème de taille pour Lélia, ainsi qu'elle l'explique à Trenmor:

Le plaisir a fui les lits de gazon et les berceaux de vigne pour aller s'asseoir sur le velours à des tables chargées d'or. La vie élégante, énervant les organes et surexcitant les esprits, a fermé aux rayons du jour la demeure des riches; elle a allumé les flambeaux pour éclairer leur réveil et placé l'usage de la vie aux heures que la nature martelait pour son abdication: Comment *résister* à cette *fébrile* et mortelle gageure? Comment courir dans cette carrière haletante, sans s'épuiser avant d'atteindre la moitié de son terme? Aussi me voilà vieille comme si j'avais mille ans (Sand, 1985: 126, je souligne).

Si ce passage semble soutenir l'analyse d'Ender d'après laquelle «Lélia s'inscrit dans le sillage d'une quête existentielle marquée par une division profonde entre le domaine mondain et sensuel et des aspirations spirituelles et métaphysiques» (Ender, 2001: 166), et si d'ordinaire, chez Sand, la mondanité des fêtes favorise la passion, la sensualité, et la décadence, tandis que la campagne et la retraite favorisent le calme, la réflexion, et le développement de l'esprit artistique, le rapport que Lélia entretient avec son environnement fait exception à cette norme. La raison pour cela peut être résumé ainsi: dans le contexte de sa lutte constante, Lélia résiste avec une énergie remarquable à tout conditionnement.

Si, dans le passage cité ci-dessus, Lélia se plaint d'avoir vieilli comme de mille ans, cette hyperbole pointe, évidemment, surtout vers une peur de vieillir plutôt que vers une vieillesse objective car, bien qu'elle ait payé une grande dette de souffrance à la vie, Lélia possède encore bon nombre de qualités d'une femme jeune d'esprit et de corps. C'est pourquoi lorsqu'elle se demande comment «résister à cette *fébrile* et mortelle gageure», elle cherche principalement à savoir comment contrecarrer le conditionnement négatif de la société et l'épuisement qui en résulte. Pour résister à l'effet néfaste de la ville, elle semble avoir recours à une sorte de transcendance. Le narrateur, que l'on entend peu dans ce roman et dont la perspective est par conséquent d'autant plus intéressante, parle ainsi de la rébellion de Lélia: «La majesté pleine de tristesse qui entourait Lélia comme d'une auréole l'isolait presque toujours au milieu du monde [...] Cependant, elle aimait

les fêtes et les réunions publiques. Elle venait y chercher un spectacle. Elle venait y rêver, solitaire au milieu de la foule. Entre Lélia et la foule il n'y avait pas d'échange» (Sand, 1985: 48). Lélia résiste à la passion, à la sensualité, et à la décadence de la ville en s'isolant de manière sélective, c'est-à-dire en se protégeant de l'influence néfaste de son environnement mondain. Cette «absence d'échange» entre Lélia et la foule suggère que c'est le pouvoir de dégradation de la foule dont Lélia se défend. Quoi qu'il en soit, sa résistance ne se limite pas à une attitude défensive: elle arrive à transférer, en quelque sorte, le processus de conditionnement de la nature sur la ville puisque, d'une manière surprenante, c'est la ville et sa vie mondaine qui soutiennent pour elle la réflexion. Certes, comme nous venons de le voir, Lélia se plaît à rêver toute seule au milieu de la foule. Mais, c'est précisément dans le cadre de sa conversation avec sa sœur Pulchérie au grand bal masqué, qui occupe d'ailleurs la partie centrale du livre, qu'au delà de la rêverie Lélia développe une réflexion plus proprement (et plus profondément) introspective, voire même philosophique. Ce long dialogue sororal est de ce fait le produit explicite d'un cadre mondain qui, soulignons-le, bien plus que l'environnement campagnard, permet au personnage central du roman d'approfondir et de verbaliser sa réflexion sur son rapport au monde, sur la contemplation, sur la sensualité et sur d'autres sujets essentiels qui touchent spécifiquement à la compréhension –aussi bien dans l'esprit que dans la chair– de ce que c'est, à cette époque, que d'être femme.

S'il est clair que Lélia arrive à résister au processus de conditionnement matériel et dégradant de la ville, représentée sous sa forme quintessentielle dans le bal, il en est de même pour son rapport à la campagne. Bien que la nature agisse généralement dans l'œuvre de Sand comme un producteur de calme, de recueillement, et d'élévation de l'esprit, nous découvrons qu'elle a un effet très différent sur Lélia, ainsi qu'elle l'explique à sa sœur au grand bal: «J'avais étudié le mystère de toutes ces reproductions animales et végétales et je pensais avoir glacé mon imagination par l'analyse. Mais en reparaisant plus belle et plus jeune, la nature me fit sentir sa puissance» (Sand, 1985: 183). Relevons ici le fait que, plutôt que de développer les qualités propres de l'esprit de Lélia et de sa transcendance du monde, la nature partage ses propres qualités physiques ou matérielles avec elle. Un peu plus tard, Lélia avoue que la nature, loin de l'aider à accéder à un calme bienfaiteur, l'avait au contraire rendue à son corps de femme:

Les splendeurs et les parfums du printemps, les influences *excitantes* d'un soleil tiède et d'un air pur, l'inexplicable sympathie, qui s'empare de l'homme au temps où la terre en travail semble exhiler la vie et l'amour *par tous les pores*, me jetèrent dans des angoisses nou-

velles. Je ressentis tous les aiguillons de l'incertitude, les désirs vagues et impuissants. Il me sembla que je devenais femme, que je reprenais à la vie, que je pourrais encore aimer et désormais sentir. Une seconde jeunesse, plus vigoureuse et plus *fébrile* que la première, faisait palpiter mon sein avec une violence inconnue (Sand, 1985: 184, je souligne).

Par le biais des termes «par tous les pores», ce passage établit un lien étroit avec au moins deux autres passages que nous avons déjà cités: celui où Trenmor décrit son rapport vis à vis de la nature; et celui où Sand fait écho à la description de ce rapport dans *Lettres d'un voyageur*. Ce qui est frappant, ici, c'est que ce lien intertextuel prend la forme d'un renversement de la norme sandienne. Si d'ordinaire la nature conditionne un sentiment d'idylle, de calme, et de repos, pour Lélia elle a l'effet aussi bien d'un excitant que d'un stimulant énergétique. Contrairement aux autres personnages, alors, elle vit la nature comme un mobilisateur de sensations et même de passions.

Dans ce passage en forme d'écho inversé, le terme si remarquable de «fébrile» côtoie la référence au conditionnement «par tous les pores». Nous avons déjà rencontré et souligné cet adjectif lorsque Lélia expliquait la peur dont elle souffrait en ville face à la vie mondaine et à «sa fébrile et mortelle gageure». Ici, nous voyons que c'est la nature qui «par tous ses pores» exhale la vie et l'amour, et insuffle chez Lélia «une seconde jeunesse» passionnée, encore plus portée vers la fièvre (vu l'étymologie du mot «fébrile») et le déséquilibre que ne l'était la première. Tout se passe comme si la nature prenait corps ici: un corps pour ainsi dire sensualisé. Mais parce que la toute jeune Lélia a été terriblement blessée par les hommes, elle tentera naturellement bientôt de résister à cette seconde jeunesse et, en somme, à la passion que réveille en elle la nature.

Dans *Lélia*, cet étrange amalgame de roman métaphysique, d'histoire d'aventure, et d'essai poétique où les personnages ne sont «ni complètement réels ni complètement allégoriques», nous avons identifié certains effets remarquables du caractère fondamentalement hybride du héros féminin. Lélia essaie d'expliquer l'intensité de sa situation à sa sœur, mais en fin de compte, ses paroles sont adressées à tous, y compris aux lecteurs: «Si vous étiez, comme moi, placée entre ceux qui vivent encore et ceux qui ne vivent plus, vous seriez, comme moi, agitée d'une sombre colère et tourmentée d'un insatiable désir d'être quelque chose, de commencer la vie, ou d'en finir avec elle» (Sand, 1985: 169). En suivant l'effet de son hybridité dans sa relation vis-à-vis de la ville et de la campagne, nous avons tout d'abord relevé un renversement de l'attitude romantique vis-à-vis de la nature chez Lélia, pour qui la campagne est autre chose qu'un écran sur lequel projeter

son imaginaire. Nous avons aussi vu que si d'ordinaire, chez Sand, la campagne représente une terre fertile pour le développement du calme et de la réflexion contrairement à la ville et à sa mondanité qui favorise la passion, la sensualité, et la décadence, le rapport de Lélia avec son environnement fait exception à cette règle sandienne. D'un côté la nature agit sur elle comme le ferait un stimulant énergétique, sensuel, et même passionnel. De l'autre côté, la ville, la société mondaine et ce «drame fantastique où nous jette la fièvre» permettent à Lélia d'approfondir posément sa réflexion sur sa relation au monde, c'est-à-dire sur ce que c'est que de vivre en tant que femme. Toutes ces inversions représentent le produit poignant de la lutte d'un héros féminin qui souffre, certes, mais qui résiste aussi formidablement à sa condition et à son conditionnement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD-GRIFFITHS, Simone (2000): «Ville/campagne/nature: regards sur une dialectique récurrente dans l'œuvre sandienne», in Simone Bernard-Griffiths, éd., *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal Clermont-Ferrand.
- BUISSIÈRE, Auguste (1839): «Critique littéraire: Œuvres de George Sand: *Lélia*», *La Revue de Paris*, 12 décembre.
- DEGUY, Michel (2002): Entretien avec Jean-Michel Maulpoix in *Le Nouveau recueil*, vol. 66.
- ENDER, Evelyne (2001): «Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme: Lélia en rupture d'identité», *Nineteenth-Century French Studies*, 29, 3-4.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- HAUPT, Heinz-Gerhard, and Françoise LAROCHE (2001): *Histoire Sociale de La France depuis 1789*. Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- HARKNESS, Nigel (2005): «Resisting Realist Petrification in George Sand's *Lélia* and Balzac's *Sarrasine*», *French Studies*, 59, 2.
- LAROUSSE, Pierre (1867): *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Vol. III. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- LANSER, Susan (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca (NY), Cornell University Press.
- PEEBLES, Catherine (2004): *The Psyche of Feminism: Sand, Colette, Sarraute*. West Lafayette (IN), Purdue University Press.
- RICE-DEFOSSE, Mary (2007): «Le Pêché de Monsieur Antoine et le paradis retrouvé» in Simone Griffiths et Marie-Cécile Levet, eds., *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

- SAND, George (2004): *Histoire de ma vie*. Paris, Quarto, Gallimard.
- SAND, George (1998): *La Mare au diable*. René Bourgeois, éd. Grenoble, Glénat.
- SAND, George (1985): *Lélia*. Paris, Gallimard.
- SAND, George (1971): *Lettres d'un voyageur*, in *Œuvres autobiographiques*. George Lubin, éd. Paris, Pléiade, tome II.
- SAND, George (1992): *Promenades autour d'un village*, éd. et préfacée par George Lubin. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
- SCHOR, Naomi (1993): *George Sand and Idealism*. New York, Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1973): *The Country and the City*. New York, Oxford University Press.