Document généré le 25 avr. 2024 07:11

Études littéraires

L'art romanesque et la pensée de George Sand dans *Jacques* (1834)

Dominique Laporte

Volume 29, numéro 2, automne 1996

Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture

URI : https://id.erudit.org/iderudit/501165ar
DOI : https://doi.org/10.7202/501165ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laporte, D. (1996). L'art romanesque et la pensée de George Sand dans *Jacques* (1834). *Études littéraires*, *29*(2), 123–136. https://doi.org/10.7202/501165ar

Résumé de l'article

Cette étude traite de l'organisation romanesque et de la thématique de *Jacques* (1834), un roman épistolaire de George Sand qui orchestre des thèmes majeurs de l'oeuvre sandienne : l'éducation et la sexualité féminines, l'androgynie, le mariage, l'inceste. Sur le modèle de *la Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, *Jacques* reprend des procédés du genre épistolaire, tout en renouvelant le traitement de thèmes romantiques : l'amour, la relation entre frère et soeur, l'inceste. À travers une structure polyphonique et un discours parodique sur le romanesque, l'auteure remet en question les rôles socioculturels traditionnels et défend une conception égalitaire des relations hommes-femmes.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ART ROMANESQUE ET LA PENSÉE DE GEORGE SAND DANS *JACQUES* (1834)

Dominique Laporte

L'organisation romanesque de *Jacques*

Après la lecture de *Flamarande* (1875) et de sa suite, *les Deux Frères* (1875), Gustave Flaubert écrivit à George Sand cette appréciation dont on ne peut mettre en doute la sincérité : « Ce qui me frappe dans ces deux romans (comme dans tout ce qui est de vous, d'ailleurs), c'est l'ordre naturel des idées, le talent ou plutôt le génie narratif » (Flaubert et Sand, p. 521). Dans son jugement, Flaubert reconnaît à la romancière une qualité que ses détracteurs s'empressent de lui refuser : son souci de la composition. Qu'il s'agisse du récit le plus simple, *la Mare au Diable* (1846), ou des œuvres les plus complexes, *Consuelo* (1842-1843) et sa suite, *la Comtesse de Rudolstadt* (1843-1844), les romans de George Sand présentent une unité d'ensemble et une organisation interne qui témoignent de tout un travail de structuration. De ce point de vue, un roman épistolaire comme *Jacques* est particulièrement révélateur.

Écrit plus de soixante-dix ans après *la Nouvelle Héloïse* (1761), *Jacques* (1834) renoue avec la tradition du roman épistolaire, un genre déjà abâtardi au XIX^{e} siècle (Rousset, p. 70). Porté à la perfection par Choderlos de Laclos, le roman épistolaire se dégrade en effet à la fin du XVIII^{e} siècle et s'éloigne de sa caractéristique première : alors que *la Nouvelle Héloïse* et *les Liaisons dangereuses* (1782) présentent un vaste réseau d'échanges épistolaires et, partant, une diversité de points de vue, un roman comme *Oberman* (1804), qui ne comporte qu'un seul narrateur focalisateur, rejoint le journal intime, malgré sa division en lettres.

Contrairement à *Oberman* et aux romans par lettres des devancières de George Sand (Riccoboni, Charrière, Souza, Cottin, Krüdner, Staël), *Jacques* emprunte des procédés d'écriture caractéristiques des grands romans épistolaires du XVIII^{e} siècle. Tout en enrichissant *Jacques* de sa propre expérience des relations épistolaires, George Sand prend un soin particulier à

diviser son roman, à agencer les lettres, à exploiter les ressources du genre : ellipse, opposition de points de vue et de styles, création de répétitions significatives, mise en contraste de focalisations. De tous les romans épistolaires que George Sand a écrits, *Jacques* demeure le seul qui illustre vraiment la dynamique du genre, et sa réussite est d'autant plus étonnante que les circonstances de sa composition n'étaient guère propices à l'éclosion d'un chef-d'œuvre.

1834 compte sans aucun doute parmi les années les plus sombres dans la vie de George Sand, mais, paradoxalement, les plus riches sur le plan littéraire. Cinq mois après le scandale provoqué par la publication de *Lélia* (31 juillet 1833), George Sand part en Italie avec Alfred de Musset. Aussitôt arrivée à Venise, elle tombe malade, et la lune de miel tourne au cauchemar. Pendant son séjour qui durera jusqu'au 24 juillet 1834 et marquera profondément son univers romanesque, elle ne cesse d'écrire, pressée par son éditeur, par des besoins financiers et, surtout, par sa passion d'écrire. Coup sur coup, elle écrit quatre chefs-d'œuvre, *Leone Leoni*, *André*, les deux premières *Lettres d'un voyageur* et *Jacques*, tout en poursuivant ses relations épistolaires.

Quoiqu'elle ne fournisse guère de renseignements sur la composition de *Jacques*, la correspondance de l'auteure indique les dates de remise des manuscrits : 30 mai, 14 juin, 26 juin, 4 juillet 1834. Commencé avant le 4 mars 1834, le roman est terminé quatre mois plus tard environ, à la grande satisfaction de l'auteure qui écrit aussitôt à son éditeur :

> Mon cher Buloz, ne vous impatientez plus, j'ai fini, et je désire que vous ayez moins d'ennui à le lire que j'en ai eu à l'écrire. [...] Faites bien attention à *Jacques*, à toutes les fautes de français, à tous les mots répétés, à toutes les mauvaises phrases et aux contradictions qui peuvent se trouver dans certaines dates et dans certains détails car à mesure que je vous envoyais mon manuscrit j'en oubliais le contenu exact (Sand, 1964-1992, tome II, p. 651-653).

Comme le révèle cette lettre, George Sand ne put ni réviser à son aise chaque partie remise, ni même revoir l'ensemble de son roman avant le dernier envoi. Il faut reconnaître que de telles conditions de travail ne favorisaient guère la composition d'un roman épistolaire ; et pourtant, l'auteure réussit à contourner les difficultés du genre et à produire une œuvre qui demeure, au même titre que les *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842) de Honoré de Balzac, l'un des romans épistolaires tardifs les plus réussis.

Trois passages de *Jacques* renvoient explicitement à l'histoire du roman épistolaire : une référence à *Clarisse Harlowe* (1747-1748) de Samuel Richardson, une référence à *la Nouvelle Héloïse* et cette note infrapaginale au milieu du roman :

> Le lecteur ne doit pas oublier que beaucoup de lettres ont été supprimées de cette collection. Les seules que l'éditeur ait cru devoir publier sont celles qui établissent certains faits et certains sentiments à la suite et à la clarté des biographies ; celles qui ne servaient qu'à confirmer ces faits, ou qui les développaient avec la prolixité des relations familières, ont été retranchées avec discernement (Sand, 1991, p. 934).

En laissant cette note, George Sand rappelle, ironiquement peut-être, une convention rattachée à la tradition du roman épistolaire. Dans sa préface aux *Liaisons dangereuses*, Laclos, comme d'autres romanciers du XVIII[e] siècle, cherche à se distancier le plus possible de l'histoire racontée et à donner l'illusion du réel ; il

affirme que les échanges épistolaires présentés ont réellement existé et se présente uniquement comme le sélecteur et l'ordonnateur des lettres. À l'instar de Laclos, George Sand évoque son travail de composition en précisant, par le truchement fictif de l'éditeur, qu'elle n'a retenu « avec discernement » que les principales lettres de correspondances prétendument réelles. Au tout début du roman, par exemple, le personnage de Fernande répond à une lettre de Clémence, qu'elle commente, alors que le lecteur ne la connaît pas.

Sans chercher à égaler Laclos en virtuosité, George Sand s'est souciée de l'organisation romanesque de *Jacques*, comme en témoigne la répartition des lettres dans le roman. Comportant respectivement dix-huit, trente-six et quarante-trois lettres non datées, les trois parties de *Jacques*, à la fois distinctes et étroitement reliées, circonscrivent clairement les grandes étapes de l'histoire : 1) les fiançailles ; 2) l'expérience du mariage et de la vie communautaire ; 3) l'accomplissement des destins individuels. La première partie, qui correspond au mois d'incertitude et de fébrilité précédant le mariage de Jacques et de Fernande, présente les facteurs qui concourront à l'échec de cette union et révèle la complexité des rapports entre les personnages. Si Jacques est probablement le demi-frère consanguin de Sylvia, une orpheline qu'il a élevée seul, Fernande est la demi-sœur utérine de Sylvia et deviendra plus tard la maîtresse d'Octave, l'ancien amant de Sylvia.

D'une durée diégétique d'une quinzaine de mois, la deuxième partie analyse, quant à elle, la désunion des couples (Jacques / Fernande, Sylvia / Octave), la lente formation romanesque d'un autre couple (Fernande / Octave) et les rapports cordiaux qu'établissent temporairement les quatre personnages. Installée chez Jacques, Sylvia devient la médiatrice des autres personnages et la seconde mère des jumeaux auxquels Fernande a donné naissance. Devenu le voisin et l'ami de Jacques, Octave, partagé entre une passion naissante et un amour finissant, revoit Fernande et Sylvia. Dans un cadre naturel typiquement rousseauiste, le Dauphiné, ils forment une phalange typique du XVIII[e] siècle, qui rappelle notamment la société de Clarens dans *la Nouvelle Éloïse*. Éloignés de l'agitation parisienne, ils vivent une insouciance heureuse, agrémentée de loisirs variés.

Enfin, la troisième partie, sans repère temporel précis, montre la fin de la vie à quatre et montre l'évolution psychologique de chaque personnage qui se révèle à lui-même et décide de suivre sa propre destinée. Si Fernande et Octave contournent les lois du mariage et vivent une union libre au grand jour, Jacques et Sylvia, que le danger de l'inceste sépare, s'isolent tragiquement : l'un s'efface stoïquement devant le bonheur de sa femme et se résout au suicide ; l'autre retourne à sa solitude d'intellectuelle idéaliste.

Pour bien marquer la division de son roman en trois parties, George Sand crée entre celles-ci deux ellipses significatives qui correspondent aux durées diégétiques suivantes : d'une part, le mariage proprement dit et le premier mois de vie conjugale ; de l'autre, les huit mois de vie communautaire. Révélatrice du travail de composition de l'auteure et de son art de rendre des « silences » évocateurs, l'absence de lettres durant ces moments-pivots de l'histoire suggère la précarité des

rapports entre les personnages : autant le mariage de Jacques et de Fernande est voué à l'avance à l'échec, autant la vie à quatre s'avère utopique. Seules la relation amoureuse entre Octave et Fernande, et, dans une certaine mesure, la complicité intellectuelle et affective entre Jacques et Sylvia, sont viables. De ce point de vue, le nombre de lettres que s'échangent les personnages au cours du roman est particulièrement éloquent (voir le tableau ci-dessous).

L'opposition des héroïnes dans leurs rapports avec les personnages masculins

En plus de diviser *Jacques* en trois parties distinctes et de déterminer la valeur quantitative des échanges épistolaires selon la nature des rapports entre les personnages, George Sand dispose les lettres d'une manière significative à l'intérieur de chacune des parties du roman. Au début de l'œuvre, elle oppose les deux premières lettres qui, par leur contenu et leur ton respectifs, résument l'œuvre et en donnent la double tonalité : d'une part, l'immaturité affective de Fernande et d'Octave ; d'autre part, le désenchantement sentimental et philosophique de Sylvia et de Jacques.

Autant le style diffus et familier de Fernande trahit la sentimentalité et la naïveté de la jeune fiancée : « j'ai encore avec lui une timidité extraordinaire, et il me semble que son caractère renferme mille particularités qu'il me faudra bien du temps pour connaître et peut-être pour comprendre » (Sand, 1991, p. 817), autant le style incisif et lyrique de Sylvia reflète le tempérament volontaire et ardent de l'intellectuelle : « Mais toi, songer au mariage ! cela me paraît si extraordinaire ! Vous êtes si peu fait pour la société ! vous détestez si cordialement ses droits, ses usages et ses préjugés ! » (*ibid.*, p. 820). Alors que l'opinion de Fernande sur son futur époux reste romanesque et floue, celle de Sylvia sur son demi-frère se caractérise par sa clairvoyance et sa profondeur. À la candeur s'oppose la lucidité, à l'inexpérience, la maturité. Si le discours de Fernande reste

Tableau inspiré en partie d'un croquis de Mireille Bossis (tome I, p. 8).

Destinateur (trice)	Nombre de lettres	Destinataire
Fernande	19	Clémence, la confidente
Fernande	7	Octave, l'amant
Fernande	2	Jacques, l'époux
Jacques	23	Sylvia, l'âme sœur et la confidente
Jacques	3	Fernande, l'épouse
Sylvia	12	Jacques, l'âme sœur
Sylvia	2	Octave, l'ancien amant
Octave	9	Fernande, la nouvelle maîtresse
Octave	1	Sylvia, l'ancienne maîtresse

transparent et reflète toute l'ingénuité du personnage, celui de Sylvia ne laisse pas de surprendre : la rare vigueur du style et l'alternance du tutoiement et du vouvoiement au cours de la lettre révèlent toute l'ambiguïté des rapports qu'entretient Sylvia avec Jacques, son père, son mentor, son frère, son âme sœur à la fois, mais aussi, et secrètement, l'idéal amoureux interdit, l'amant inaccessible qui décide de rompre le célibat, de s'éloigner d'elle et de vivre avec une autre femme. Avant le mariage, ne lui demande-t-elle pas de ratifier leur relation fraternelle pour apaiser la méfiance d'Octave et éviter les commérages ? Peu avant la mort de Jacques, elle lui fait cet aveu qui trahit l'amertume et une certaine jalousie :

> Cette amitié qui remplissait toute mon âme, et qui étouffait à chaque instant l'amour que j'aurais pu concevoir pour d'autres hommes, ne t'a jamais suffi ; tu venais te reposer et te consoler près de moi, mais tu retournais bien vite à cette vie de passions orageuses qui a fini par te briser (*ibid.*, p. 1021-1022).

L'opposition fondamentale entre Fernande et Sylvia se reflète non seulement dans leur style épistolaire, mais aussi dans les portraits qu'en donnent leurs correspondants. Contrastant tout au long du roman, les focalisations qui ponctuent les lettres de Jacques et d'Octave distinguent les personnages féminins. À la blondeur et au teint de porcelaine de Fernande, qui a passé sa jeunesse au couvent, s'oppose le corps endurci et basané de Sylvia, élevée librement au grand air des Alpes. Si l'une présente, à l'instar d'Amélie de Rudolstadt dans *Consuelo*, les traits stéréotypés de l'héroïne romantique « blanche, timide et sentimentale » (*ibid.*, p. 917), l'autre possède, comme Consuelo, une beauté et une « voix de basse » (*ibid.*, p. 907) atypiques, qui reflètent un tempérament exceptionnel : « Brune, grande, fière et audacieuse » (*ibid.*, p. 917).

En dépit de leurs liens sororaux, qu'elles découvrent seulement vers la fin du roman, Sylvia et Fernande se distinguent plus particulièrement par leurs comportements affectifs et sexuels. Insatisfaite de son mariage, Fernande commet l'adultère au moment où Octave, dérouté par la froideur de Sylvia, se détache de celle-ci. Alors que Fernande s'ouvre à la sexualité jusqu'à braver l'opinion publique, Sylvia, plus cérébrale que sensuelle, reste chaste et aime d'un amour maternel. L'une représente la femme-corps ; l'autre, la femme-esprit (Wingard Vareille). À la jeune fiancée inexpérimentée qui ne se révèle véritablement à elle-même qu'en vivant une union libre s'oppose la femme mûre et désenchantée qui, après quelques déceptions sentimentales, renonce à toute relation amoureuse.

L'androgynie de Sylvia

Préfigurant Consuelo, Sylvia échappe au modèle féminin conventionnel et forme une famille spirituelle avec d'autres marginales de la littérature romantique, notamment Camille Maupin dans *Béatrix* (1839) de Balzac. Après avoir évoqué la sensualité féminine dans *Lélia* (1833), George Sand redéfinit la féminité dans *Jacques* en créant une héroïne androgyne et fortement individualiste. À la différence de Fernande, Sylvia se présente comme l'égale à part entière de l'autre sexe et se distingue par les traits de caractère traditionnellement attribués à l'homme : force, fierté, autorité, courage, détermination. À cet égard, une remarque de Fernande est significative :

dans une lettre à Clémence, où elle commente la froideur de Sylvia à l'endroit d'Octave, Fernande révèle sa propre sujétion aux stéréotypes féminins et l'égalité des rapports entre Jacques et sa demi-sœur :

> Jacques est sévère et inexorable, il traite trop Sylvia comme un homme ; il ne devine pas les faiblesses du cœur d'une femme, et ne comprend pas, comme moi, ce que son courage doit cacher d'ennui et de souffrance [...] (*ibid.*, p. 920-921).

Dans ses rapports avec Octave, Sylvia inverse les rôles traditionnels et soumet son amant à son autorité. Elle garde fièrement son indépendance et va jusqu'à parodier les attributs conventionnels de la force masculine. Après qu'Octave eut pénétré clandestinement dans le salon de Jacques pour la reconquérir, elle se travestit en homme et joue une mascarade qui calme la frayeur « féminine » de Fernande et, du même coup, ridiculise l'intrusion audacieusement « masculine » d'Octave. Quelques jours plus tard, Octave la revoit sous les traits de l'Amazone, une image féminine fortement symbolique qui hante l'univers de la romancière et illustre à la fois l'aristocratie, l'indépendance, l'intrépidité et l'androgynie de la femme-esprit. Du haut de sa monture, Sylvia rappelle à Octave son insoumission et, pour l'éconduire, lui donne des coups de cravache au cours d'une scène qui préfigure la fin, d'une rare violence, de *Césarine Dietrich* (1871). La fustigation qu'inflige Sylvia à Octave consacre le divorce des deux personnages, tout en marquant on ne peut plus clairement l'autorité « masculine » de la femme-esprit sur son amant, un homme-enfant à la sensibilité « féminine ».

L'androgynie de Sylvia se reflète ainsi dans le caractère de l'héroïne, la gravité de sa voix, son attitude avec Octave, mais aussi dans les rôles masculins qu'elle remplit : de même qu'Aurore Dupin choisit un pseudonyme masculin pour s'imposer comme écrivaine et emploie un « je » autobiographique masculin dans *les Lettres d'un voyageur* (1834-1837), Sylvia se présente dans des rôles attribués communément à l'homme. Comme elle l'écrit à Octave, « je suis votre ami, votre frère, bien plus que votre compagne et votre maîtresse [...] » (*ibid.*, p. 901). Dans ce passage-clef, Sylvia réaffirme son indépendance « virile » face à l'autre sexe, son refus des modèles féminins conventionnels et son désir de substituer aux relations hétérosexuelles traditionnelles des rapports égaux, à l'image de sa relation fraternelle avec Jacques.

Héroïne avant-gardiste, Sylvia se présente néanmoins comme un personnage déchiré entre ses idéaux et la réalité, entre son individualisme et ses besoins affectifs. Même si elle se distingue radicalement de Fernande et des autres femmes soumises de l'œuvre sandienne, elle assume douloureusement son androgynie dans ses relations amoureuses. Déçue par l'immaturité et la faiblesse d'Octave, elle va jusqu'à remettre en question sa conception de l'amour et des rapports entre les sexes. Comme elle le confie à Jacques,

> je n'ai pas tardé [...] à reconnaître que si, dans l'amour, un caractère devrait être plus fort que l'autre, ce ne devait pas être celui de la femme. Il faudrait du moins qu'il y eût quelque compensation ; ici il n'y en a pas. C'est moi qui suis l'homme ; ce rôle me fatigue le cœur [...] (*ibid.*, p. 849).

Faute de pouvoir vivre l'égalité dans le couple et de parachever à travers l'inceste sa symbiose avec Jacques, Sylvia vit un conflit intérieur entre ses principes

féministes et le poids séculaire des modèles socioculturels ; mais le carcan des conventions sociales n'a pas raison d'elle : plutôt que d'aliéner sa liberté, Sylvia choisit résolument le célibat et, comme l'héroïne éponyme de *Lélia* (version remaniée de 1839), surmonte ses déceptions sentimentales en pratiquant l'altruisme. Alors que Fernande néglige peu à peu ses enfants et se cantonne on ne peut mieux dans le rôle de maîtresse soumise, Sylvia devient une médiatrice modèle, à l'image du dieu androgyne Corambé imaginé par la jeune Aurore Dupin. Au cours de l'histoire, elle tente de réconcilier Fernande et Jacques, établit temporairement un climat familial harmonieux, prend soin de ses neveux et offre son amitié à Octave après leur rupture. Maîtrise de soi et générosité, telles sont ses qualités distinctives qui contrastent tout au long du roman avec l'égoïsme inconscient de Fernande.

Après l'expérience avortée de la vie communautaire et la mort des jumeaux, Sylvia ne renonce pas pour autant à son indépendance. Malgré les instances de Jacques, qui appréhende son isolement après sa mort, elle refuse catégoriquement un mariage conventionnel avec Herbert, le confident d'Octave. Si la Lélia du texte de 1839 et la Camille Maupin de *Béatrix* choisissent la vie monastique, Sylvia retourne à sa solitude et reste volontairement en marge de la société bourgeoise. En dépit des épreuves et des contradictions qu'elle traverse, elle assume sa différence jusqu'à la fin de l'histoire et oppose à l'inconstance de la femme-corps (Fernande) l'irréductibilité de la femme-esprit.

Fernande, la femme-enfant

À la différence de Sylvia, élevée par Jacques selon des principes émancipateurs, Fernande a reçu une éducation conformiste qui l'a cantonnée dans le rôle traditionnel dévolu aux femmes. Femme-enfant, comme elle le reconnaît souvent elle-même, Fernande s'est toujours nourrie de chimères et souhaite que son mariage concrétise ses rêves. Tout le côté romanesque de Fernande cache en fait une extrême dépendance affective et une incapacité totale d'affronter la réalité. Lorsque Jacques lui propose une relation de couple basée sur l'égalité, la confiance mutuelle et le respect de la liberté de l'autre, elle ne peut qu'appréhender son mariage et douter de l'amour, pourtant sincère, que lui porte son fiancé. Si elle conçoit l'amour comme une passion romanesque immuable, Jacques, que d'anciennes déceptions amoureuses ont aguerri et rendu philosophe, ne s'illusionne guère sur la durée du sentiment amoureux et, aux promesses irréalistes, préfère le bonheur tranquille du moment présent. Durant le premier mois de son mariage, Fernande oublie toutefois ses craintes et goûte le bonheur qu'apporte la sécurité affective et financière.

Après un mois de bonheur dans un décor de rêve, l'ennui s'installe, et Fernande recommence à douter de l'affection de Jacques. Convaincue que « pour alimenter l'amour, il faut [...] de petites souffrances, des pardons, des larmes, tout ce qui peut exciter la sensibilité et réveiller la sollicitude journalière » (*ibid.*, p. 953), elle accapare constamment son mari qui demeure réservé avec elle et excuse paternellement, non sans un certain agacement, ses froissements d'amour-propre. Autant Fernande doute maladivement de l'amour de son mari et nourrit inlassablement ses angoisses en interprétant à outrance ses moindres réactions, autant

Jacques cherche à la rassurer, mais en vain : son idéal du mariage et sa sagesse se heurtent à l'immaturité affective de son épouse, plus sensible aux discours, aussi romanesques soient-ils, qu'à une entente tacite. En remettant sans cesse en question sa relation conjugale, Fernande l'empoisonne peu à peu et précipite sa fin à laquelle Jacques se résigne philosophiquement.

Pour traduire l'opposition entre deux visions divergentes de la vie conjugale, George Sand juxtapose, par exemple, deux lettres qui relatent le même incident, mais l'expliquent tout à fait différemment. Dans sa lettre, Fernande raconte à Clémence une matinée au cours de laquelle elle chanta une romance à Jacques. L'émotion de son mari déclenche alors en elle une jalousie incontrôlable, car elle s'imagine que cette romance lui rappelle une ancienne maîtresse. Comme elle l'écrit avec la lucidité du désespoir, « il y a un secret instinct qui m'abuse ou qui m'éclaire, je ne sais lequel des deux, mais qui me force à reporter tout ce qu'il [Jacques] fait et tout ce qu'il dit vers une cause funeste à mon bonheur » (*ibid.*, p. 878). Préfigurant celle du prince Karol dans *Lucrezia Floriani* (1847), sa jalousie rétrospective prend une ampleur démesurée et hâte la fin de l'entente conjugale.

Dans sa lettre, où l'analyse d'impressions musicales ne va pas sans annoncer les pages de Marcel Proust sur la mémoire involontaire, Jacques donne sa version des faits : tout en jugeant puérile la réaction de sa femme, il assure à Sylvia que cette romance, loin d'éveiller en lui le souvenir d'une passion fiévreuse, a cristallisé la nostalgie et la naïveté d'un amour d'adolescent, nullement préjudiciable à son mariage :

> J'eus un plaisir très vif à entendre ce chant mélodieux et simple qui me rappelait les illusions et les songes riants de ma première jeunesse. Il me retraçait toute une fantasmagorie de souvenirs. [...] Il y a dans les lointains souvenirs une inexplicable magie. On aime ses premières émotions d'un amour paternel ; on se chérit dans le passé, peut-être parce qu'on s'ennuie de soi-même dans le présent. Quoi qu'il en soit, je me sentis un instant transporté dans un autre monde, pour lequel je ne changerais pas celui où je suis maintenant, mais où j'avais cru ne retourner jamais et où je fis avec joie quelques pas (*ibid.*, p. 880-881).

Après avoir présenté successivement l'incident de deux manières différentes, selon le point de vue respectif de Fernande et de Jacques, George Sand souligne, par juxtaposition de lettres, l'écart entre l'opinion de Clémence et celle de Sylvia sur les rapports conjugaux de leur correspondant. Si Clémence ne manque pas de blâmer le comportement de Fernande et de lui rappeler sans ménagement les inconvénients d'un mariage avec un homme âgé, Sylvia compatit à la déception de Jacques et lui conseille ingénument de servir de Pygmalion à sa femme, comme il le fit pour elle.

Outre l'ellipse et l'opposition de points de vue et de styles, George Sand recourt avec subtilité à deux autres procédés d'écriture, caractéristiques des grands romans épistolaires du XVIII[e] siècle : la répétition et la mise en contraste de focalisations. À cet égard, la présentation du personnage d'Octave à la fin de la deuxième partie du roman est significative. Plutôt que de présenter une lettre d'Octave pour introduire le personnage dans l'histoire, la romancière laisse à dessein planer un doute sur son identité et le caractérise d'abord à travers les impressions, surtout auditives, de Fernande. Grâce à ce procédé narratif, elle souligne la nature sentimentale et anxieuse de Fernande qui

laisse libre cours à son imagination romanesque avant de connaître l'identité véritable d'Octave et la raison de ses apparitions.

Dans trois lettres qu'elle écrit à Clémence, sa confidente, (lettres 37, 38, 40), Fernande raconte avec force détails les assiduités mystérieuses d'un inconnu qu'elle confond d'abord avec Jacques et prend pendant un certain temps pour un revenant. Quelque temps après avoir senti sa présence et reçu de lui un baiser dans l'obscurité de son salon, elle l'entend de sa fenêtre de chambre jouer du hautbois : « J'ai entendu sous ma fenêtre le son d'un hautbois. Je n'ai d'abord songé qu'au plaisir de l'écouter [...] » (*ibid.*, p. 908). Quelques jours plus tard, il s'introduit en cachette dans sa chambre et, comme par magie, endort sa fille en jouant du hautbois :

> J'étais depuis quelque temps dans l'obscurité avec ma petite sur mes genoux, et je tâchais de l'apaiser en chantant ; mais elle ne criait que plus fort, et cela commençait à m'inquiéter, lorsque le son du hautbois s'éleva, de l'autre extrémité de l'appartement, *comme une voix plaintive et douce*. L'enfant se tut aussitôt et resta comme ravi à l'écouter ; pour moi, je retenais ma respiration ; la surprise et la peur me rendaient incapable de mouvement. [...] Rosette entra comme le hautbois venait de *se taire*, et s'émerveilla de voir la petite silencieuse et calmée (*ibid.*, p. 918. Nous soulignons).

Toutes les réactions de Fernande, dont l'imagination romanesque finit par confondre le son du hautbois et la voix d'Octave, contrastent avec l'attitude d'Octave qui renvoient à l'un des thèmes récurrents de l'œuvre sandienne : l'illusion théâtrale et ses incidences. Dans sa première lettre (lettre 39), Octave narre à son ami Herbert les mêmes événements racontés auparavant par Fernande (lettres 37 et 38), mais les présente sous un autre angle : avec une désinvolture donjuanesque, il jette sur eux un regard ironique qui rompt le climat onirique, sinon fantastique, que suggère le récit de Fernande. Tel un acteur ou un magicien révélant les ficelles de son métier, il montre sa capacité de mystifier Fernande et d'entretenir dans son théâtre intérieur l'illusion romanesque. Mais, paradoxalement, il se distancie du romanesque, tout en le cultivant avec passion : comme Fernande, qui deviendra la maîtresse rêvée, il ne peut s'empêcher de vivre d'amour et d'eau fraîche, et d'orner ses sentiments de toute une rhétorique, garante, selon lui, de leur sincérité.

La remise en question du romanesque dans *Jacques*

En opposant le côté mystificateur d'Octave à l'imagination romanesque de Fernande, l'auteure crée un effet de distanciation qui, tout en éclairant la psychologie des personnages, révèle ironiquement le mécanisme même du discours romanesque. Pour renforcer ce dédoublement tout au long du roman, elle rappelle le caractère fictif de *Jacques* par des allusions plus ou moins ironiques à d'autres créateurs (Charles Perrault, la comtesse d'Aulnoy, Samuel Richardson, Jean-Jacques Rousseau, Pierre Beaumarchais) et par un langage connoté. Dans leurs lettres, qui, par leur forme même, renvoient à toute une tradition romanesque codifiée, les personnages emploient fréquemment le terme « roman » pour désigner les aventures qu'ils vivent ou veulent vivre. À propos de la mystification sentimentale qu'il entretient auprès de Fernande, Octave écrit à Herbert la remarque suivante : « Je suis un trop honnête homme et un héros de roman

trop maladroit pour abuser sérieusement de cette coquetterie ; mais il m'est bien permis de faire durer encore le roman pendant quelques jours» (*ibid.*, p. 917). Au moment où il s'aperçoit que « [son] roman» (*ibid.*, p. 921) devient réalité, Octave analyse avec clairvoyance l'évolution de ses sentiments en recourant à une terminologie théâtrale : « Peut-être n'était-ce qu'une comédie que je jouais vis-à-vis de moi-même, et dont j'étais l'acteur inspiré et niaisement émerveillé» (*ibid.*, p. 966).

Loin de verser dans un romantisme stéréotypé, comme le prétendent ses détracteurs, George Sand réussit dans *Jacques* à opposer à l'histoire racontée un discours réflexif qui lui sert de contrepoint et à remettre en question non seulement le romanesque, mais aussi l'horizon d'attente de ses lecteurs (Bailbé, p. 320). De ce point de vue, *Jacques* s'inscrit à part entière dans la quête de l'autonomie du champ littéraire au XIX[e] siècle. Comme l'explique Pierre Bourdieu dans *les Règles de l'art*,

> l'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande *réflexivité*, qui conduit chacun des « genres » [le roman en l'occurrence] à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés : et il est de plus en plus fréquent que l'œuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclue une sorte de dérision d'elle-même (Bourdieu, p. 337-338).

Parodie spirituelle d'un certain discours romanesque et de clichés littéraires, *Jacques* reflète la poétique même qui le sous-tend. À travers un discours réflexif et un réseau intertextuel qu'elle présente sur un ton ironique, George Sand élabore sa propre conception de la littérature et oriente son art vers le roman mi-lyrique, mi-philosophique, qu'illustrent les deux versions de *Lélia* (1833 et 1839), *Spiridion* (1839) ou *les Sept cordes de la lyre* (1840). Par ailleurs, *Jacques* annonce une autre œuvre majeure, *Lucrezia Floriani* (1847), où George Sand cherche expressément à épurer le genre romanesque [1]. Comme *Lucrezia Floriani*, *Jacques* se présente en somme comme un roman pur, tel que le définit Pierre Bourdieu :

> Le roman « pur » est le produit d'un champ dans lequel la frontière tend à s'abolir entre la critique et l'écrivain qui ne fait si bien la théorie de ses romans que parce qu'une pensée réflexive et critique du roman et de son histoire est à l'œuvre dans ses romans, rappelant sans cesse leur statut de fiction (Bourdieu, p. 336).

La portée idéologique de *Jacques*

À travers une confrontation de styles et d'éclairages sur le modèle des polyphonies épistolaires du XVIII[e] siècle, *Jacques* renouvelle non seulement un genre littéraire devenu caduc au XIX[e] siècle, mais aussi les schémas romanesques habituels. Avec un art romanesque parfaitement maîtrisé au service d'une pensée progressiste, George Sand défend dans *Jacques* des idées révolutionnaires qui rejoignent le fouriérisme et le saint-simonisme : l'émancipation

1 Présentée par l'auteure comme une réplique aux romans-feuilletons des années 1840 et une illustration de la simplicité classique, *Lucrezia Floriani* comporte un discours réflexif qui s'apparente au métadiscours dans *Jacques le Fataliste* et ouvre la voie aux recherches esthétiques de l'auteur de *Madame Bovary*, ou « le livre sur rien », et celles des Goncourt. À maintes reprises au cours de cet antiroman, George Sand, qui s'identifie expressément au narrateur extradiégétique, interrompt son récit et commente sa narration et la diégèse en s'adressant ironiquement à ses lecteurs. Par ses digressions, elle rompt délibérément l'illusion romanesque et contrecarre tout rebondissement.

féminine, qu'incarne Sylvia ; l'égalité conjugale et le divorce, que prône Jacques. Après avoir dénoncé dans *Indiana* (1832), *Valentine* (1832) et *Lélia* (1833), la phallocratie et l'aliénation féminine, George Sand imagine dans *Jacques* un héros philosophe dont le proféminisme avant la lettre cristallise ses idéaux en matière de relations humaines : égalité, partage, compréhension et respect mutuels.

Comparé, par exemple, à *la Nouvelle Héloïse* (1761) et au *Lys dans la vallée* (1836), où la représentation de l'héroïne et d'un triangle amoureux cristallise bien des clichés, *Jacques* propose un regard différent sur les rôles respectifs de l'homme et de la femme dans la société et dans le couple. Alors que Balzac dépeint sans concession un monde âpre, sans lumière, et ce, sans exprimer le moindre optimisme, George Sand croit au progrès, à la perfectibilité et à la fraternité humaines. Sur le modèle de Ralph, le personnage d'*Indiana* (1832), Jacques dénonce l'éducation traditionnelle qu'a reçue Fernande, veille à l'éducation et à l'émancipation de sa sœur Sylvia, s'oppose aux conventions matrimoniales et respecte la liberté de son épouse jusqu'à pardonner l'adultère. Lorsqu'il apprend que Fernande lui est infidèle, il ne cherche pas à venger « l'honneur masculin », mais, pour ne pas entraver le bonheur de sa femme, décide au contraire de se suicider sans éclat, au cours d'une scène dont la sobriété et le dépouillement classiques rompent avec l'emphase romantique inhérente à ce genre d'épisode.

Écrit au début de la Monarchie de Juillet, *Jacques* révèle par ailleurs une lucidité et une conscience historique aiguës dans l'analyse des clivages sociaux propres au XIX^{e} siècle. Opposée au Code Napoléon et à la politique louis-philipparde, George Sand dénonce, outre la misogynie et l'aliénation féminine, lè matérialisme et l'embourgeoisement de son époque, la cupidité d'une aristocratie déchue face à l'ascension de la bourgeoisie, la condition des intellectuels, le sort des orphelins. Dans *Jacques,* la mère de Fernande, Madame de Theursan, abandonne Sylvia à sa naissance et marie sa fille légitime à Jacques, sachant très bien qu'il dispose, malgré son origine roturière, d'avantages matériels importants.

Dans *Jacques,* le débat idéologique se traduit par la hiérarchie spécifique qui s'établit entre les personnages et leurs rapports épistolaires : si Octave et Fernande, le couple bourgeois et stéréotypé, s'enlise dans la médiocrité d'un roman à l'eau de rose, Jacques et Sylvia, le couple marginal et atypique, aspire à un monde meilleur et à un idéal de vie illustrés dans l'histoire par la symbolique romantique de la montagne (Caors, p. 59-67). À l'immaturité d'une femme-enfant romanesque (Fernande) s'oppose l'affranchissement d'une intellectuelle androgyne (Sylvia) ; au sexisme d'un amant conventionnel (Octave), le féminisme d'un mari philosophe (Jacques), prêt à mourir pour ne pas entraver le bonheur adultère de son épouse. Si la correspondance de Fernande et d'Octave adopte un ton très sentimental et incarne la médiocrité bourgeoise, celle de Jacques et de Sylvia prend des accents byroniens : symbolisée dans le roman par un signe de reconnaissance double évoquant le mythe platonicien de l'Androgyne, leur relation fraternelle transcende les conventions sociales et substitue une égalité parfaite aux relations traditionnelles entre les sexes.

Quoiqu'elle ne transgresse pas ouvertement l'interdit de l'inceste, la relation entre Jacques et Sylvia sape, à travers des formes de transfert récurrentes dans l'œuvre sandienne (Bossis, p. 179-187), les fondements mêmes de la morale traditionnelle. Elle contourne et transcende l'interdit en s'accomplissant à travers d'autres types de rapports, compensatoires et socialement admis. En fait, Jacques et Sylvia vivent une relation incestueuse par personne interposée. Autant l'un, qui n'ignore pas le lien sororal entre Sylvia et Fernande, décide sans hésitation de se marier avec Fernande, autant l'autre assume résolument et passionnément le rôle d'une mère auprès de son neveu et de sa nièce, dont la gémellité biologique renvoie à la gémellité spirituelle de leur père biologique et de leur seconde mère.

Grâce à un art de la litote singulièrement efficace, George Sand parvient ainsi à ébranler des valeurs reçues et à renouveler le discours classique et subversif des Précieuses. Comparé, par exemple, à *Paul et Virginie* (1788), à *Honorine d'Userche* (1796) d'Isabelle de Charrière et à *René* (1802), où la menace de l'inceste met tragiquement fin à la relation fraternelle, *Jacques* orchestre sans cesse deux registres opposés : l'un, socialement admis ; l'autre, sourdement révolutionnaire. À la bienséance et à l'euphémisme propres au classicisme s'oppose une libre pensée dans l'esprit des Lumières. Au cours de l'histoire, l'inceste n'est réprimé que pour mieux se transmuer en mythe et révéler les limites des relations hétérosexuelles traditionnelles.

Si elle confère une valeur mythique à la liberté et à la lutte contre le conformisme, la romancière se garde toutefois des solutions chimériques. Idéaliste lucide, George Sand présente une réflexion socialiste et féministe nuancée qui tient compte du contexte socio-culturel de son époque. Même s'ils devancent leur temps, Jacques et Sylvia n'échappent pas à l'emprise de la société ni à l'isolement : autant le type d'union conjugale que propose Jacques à Fernande est voué à l'échec, autant les rapports anticonformistes entre Sylvia et son demi-frère restent assujettis à la *doxa* et s'achèvent dans la solitude et la mort. De ce point de vue, *Jacques*

> s'inscrit dans une période où les conflits entre la passion et les lois sociales, entre la société et l'individu acquièrent une intensité d'autant plus grande que le discours sur la liberté contraste avec l'état des mœurs et la réalité juridique du rapport entre les sexes (Gengembre, p. 55).

Après l'illusion momentanée d'une vie communautaire sur le modèle rousseauiste, seule l'union libre d'Octave et de Fernande demeure viable : au moment où les enfants de Jacques meurent prématurément, les deux amants attendent béatement la naissance de leur enfant.

En opposant la réussite conventionnelle du couple Octave / Fernande à l'inachèvement tragique des rapports entre Jacques et Sylvia, George Sand dénonçait avec vigueur la bourgeoisie sclérosée de son temps, inapte à enseigner et à consacrer l'égalité des sexes. Sous cet angle, la réaction de Fernande au féminisme de Jacques est tout à fait symptomatique du poids des conventions sociales et des lacunes de l'éducation féminine : si Fernande se détache progressivement de son mari, c'est qu'elle ne trouve pas en lui la domination masculine traditionnelle, alors qu'Octave incarne l'amant conventionnel rêvé. L'égalité parfaite qui marque les rapports entre

Jacques et Sylvia la pousse d'ailleurs à mettre en doute leur manière d'aimer : « Ah ! Octave, ils croient qu'ils savent aimer, eux deux » (Sand, 1991, p. 926).

Héritière des encyclopédistes et des théoriciens de l'éducation, George Sand ne cessera comme romancière d'illustrer les vertus de la pédagogie et de prôner une réforme en profondeur de l'éducation, orientée vers l'instruction des jeunes filles et l'application des principes républicains : liberté, égalité, fraternité. Loin de s'opposer à la valeur sacramentelle du mariage, elle montrera que le respect mutuel entre les hommes et les femmes est possible dans la mesure où la société se débarrassera de ses clivages et de ses préjugés. Si *Jacques* présente l'échec d'un mariage atypique et la virtualité tragique d'une union idéale, des romans initiatiques comme *Mauprat* (1837) et *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844) montreront plus tard la réconciliation progressive des sexes et son parachèvement à travers le mariage.

En dépit du désenchantement qui teinte par moments le roman, *Jacques* constitue en somme un formidable défi lancé contre les conventions sociales et littéraires. Même si elle affecta de la mépriser après sa publication controversée, George Sand écrivit une œuvre qui témoigne non seulement d'une maîtrise incomparable du genre épistolaire, mais aussi d'une liberté d'écriture à l'origine d'une violente polémique : si Gustave Flaubert, Charles Augustin Sainte-Beuve et la génération de Fiodor Dostoïevski admirèrent sans réserve le roman, Jules Janin, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Jules Barbey d'Aurevilly et Émile Zola le critiquèrent âprement.

À travers une structure littéraire qui se prête on ne peut mieux au développement et à la confrontation d'idées, ce roman épistolaire illustre d'une manière exemplaire les principales fonctions que George Sand assignait au roman : raconter une histoire, exprimer des positions idéologiques et sensibiliser les lecteurs. Loin de la rigidité dogmatique du roman à thèse, *Jacques* pose dans un registre lyrique des questions essentielles sur les rapports entre les hommes et les femmes, sur le mariage, sur les rôles socioculturels, sur la condition et l'éducation féminines, et ce, tout en invitant les lecteurs à réfléchir par eux-mêmes. Comme le disait George Sand, qui, malgré sa modestie littéraire, reconnaissait son art de la maïeutique,

> Née *romancier*, je fais des romans, c'est-à-dire que je cherche par les voies d'un certain art à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter même les cœurs de ceux de mes contemporains qui sont susceptibles d'émotion et qui ont besoin d'être agités. [...] Mais j'ai ému, et l'émotion porte à la réflexion, à la recherche. C'est tout ce que je voulais. Faire douter du mensonge auquel on croit, crier après la vérité qu'on oublie, c'est assez pour ma part et ma mission n'est pas si haute que cela (Sand, 1964-1992, tome V, p. 421).

Références

BAILBÉ, Joseph-Marc, « *Jacques* ou l'illusion comique », dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Francophones*, no. 28 (mai 1976), p. 315-330.

BOSSIS, Mireille, *À la recherche de George Sand : écriture romanesque et expression de soi*, thèse d'État, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987.

— — —, « l'Homme dieu ou l'idole brisée dans les romans de George Sand », dans *Colloque de Cerisy. George Sand*, dirigé par Simone Vierne, Paris, SEDES / CDU, 1983, p. 179-187.

BOURDIEU, Pierre, *les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CAORS, Marielle, « le Sentiment du vertige ou le vertige des sentiments », dans *George Sand. De Voyages en romans*, Royer (Saga), 1993.

DIDIER, Béatrice, *l'Écriture-Femme*, Paris, Presses de l'Université de France, 1981.

FLAUBERT, Gustave, et George SAND, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1981.

GENGEMBRE, Gérard, « Postface », dans Madame Genlis, *Mademoiselle de Clermont*, et Madame de Duras, *Édouard*, Paris, Éditions Autrement (Littératures), 1994, p. 153-162.

ROUSSET, Jean, « Une forme littéraire : le roman par lettres », dans *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel,* Paris, Corti, 1962, p. 65-108.

SAND, George, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991 [1983], 3 volumes.

— — —, *Correspondance*, Paris, Garnier, 1964-1992, 25 volumes.

— — —, *Jacques*, dans *Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1991.

WINGARD VAREILLE, Kristina, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, Stockholm, Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia), 1987.