

Rôles et figures du lecteur chez George Sand

Béatrice Didier

Volume 17, numéro 2, automne 1984

La question autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500645ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500645ar>

[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

Didier, B. (1984). Rôles et figures du lecteur chez George Sand. *Études littéraires*, 17(2), 239–259. <https://doi.org/10.7202/500645ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

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/>

RÔLES ET FIGURES DU LECTEUR CHEZ GEORGE SAND

béatrice didier

Nous avons eu déjà l'occasion de nous attacher à plusieurs reprises à la question du «lecteur» dans des œuvres romanesques et dans des œuvres autobiographiques. Son importance est évidente dans certains romans comme *Jacques le Fataliste* où il est désigné à de nombreuses reprises, où Diderot suppose ses interventions, ses objections. Toute une tradition du roman picaresque lui fait la part belle. Il autorise — au sens premier du terme — l'intrusion d'auteur ; car dès que l'on parle, on a besoin de parler à quelqu'un. La présence du narrateur entraîne celle du narrataire et *vice versa*. Ils participent tous deux d'un statut à part dans le texte romanesque ; ils ne sont pas des personnages au même titre que les autres ; ils se situent hors fiction, leur dialogue se poursuit recouvrant, englobant, jugeant les dialogues de Jacques et de son maître. S'ils permettent un perpétuel questionnement du fonctionnement romanesque, ils sont cependant le lieu de l'illusion fictive. En effet, si le lecteur effectif de l'œuvre conçoit fort bien que les personnages sont des êtres d'invention, il aura tendance à considérer différemment le couple narrateur/lecteur, à identifier par exemple le narrateur à l'auteur. L'identification du lecteur fictif et du lecteur effectif sera plus délicate, car en lisant un texte, on peut très bien ne pas partager les opinions, les réactions du prétendu «lecteur». Je sais bien que ce «lecteur» dont je lis les interventions, il n'est pas moi, il est un individu général, possible ; il pourrait y avoir des lecteurs qui

réagissent comme lui ; il appartient à l'ordre du virtuel, non du fictif.

Le statut de ce « lecteur » dans l'autobiographie est cependant différent de ce qu'il est dans le roman. Et nos recherches sur Stendhal nous ont amenée à nous interroger longuement sur lui¹. À priori, il appartient beaucoup moins au domaine du jeu. On sent vite que Diderot s'amuse, quand il suppose ce « lecteur » plus ou moins impertinent. Le « lecteur » de l'autobiographie semble à la fois plus « réel » et plus grave. Le texte autobiographique, à la différence du texte romanesque, prétend ne pas appartenir à la fiction ; les êtres évoqués sont des êtres « réels » ; le père, la mère de Stendhal ne sont pas des personnages de roman, mais des êtres qui ont réellement vécu. Du coup, narrateur et narrataire sont entraînés dans ce vent de vérité qui — plus ou moins trompeusement d'ailleurs — souffle dans l'autobiographie. Le narrateur est ressenti comme étant l'auteur. Quant au lecteur, il est bien celui qui lira l'œuvre, ce « vrai » lecteur que je suis moi qui suis en train de lire.

Ce lecteur auquel s'adresse l'autobiographie, est revêtu de gravité et pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'œuvre autobiographique a souvent un caractère testamentaire. Elle n'est pas toujours destinée à une publication immédiate ; dans le cas de la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal avec insistance suppose ce lecteur, cinquante, cent ans après sa mort ; il le charge d'une sorte de responsabilité ; le lecteur de l'autobiographie est dépositaire de l'œuvre et, dans la mesure où la publication différée lui confère une grande fragilité, son rôle est sérieux. L'autobiographe lui parle d'outre-tombe, et, si opposé soit-il à toute emphase, lui adresse un appel pressant : la survie du texte et donc de l'écrivain dépend de lui.

Philippe Lejeune, dans un ouvrage devenu classique², a bien montré comment le lecteur était essentiel au mécanisme de l'autobiographie. S'il y a pacte, c'est forcément avec quelqu'un ; c'est envers le lecteur que l'écrivain s'engage à respecter cette identité entre auteur, narrateur et personnage sur laquelle repose « l'écriture de soi »³. Encore faut-il faire remarquer qu'il n'y a pas forcément dans le texte un « lecteur » désigné comme tel ; le lecteur peut être implicite. Cependant son importance est si grande qu'en effet, la plupart du temps, les autobiographies comportent des « adresses » au lecteur,

dans les moments névralgiques ; dans la préface, là où le projet est exposé dans sa totalité, où les engagements de sincérité, de vérité sont pris plus ou moins solennellement ; et ensuite, dans le déroulement du récit, aux points névralgiques, quand vient l'heure des « aveux » — dont l'importance est souvent gonflée, si bien que l'on peut se demander si l'annonce de la nécessité de ces aveux et de l'embarras qu'ils provoquent chez le « coupable » n'est pas finalement un procédé d'écriture répondant à un besoin très réel, très profond chez l'écrivain, celui de se confier au lecteur, de se confesser à lui, et par conséquent d'avoir quelque chose à confesser.

à propos du pacte d'auteur
 Mais s'il est bien vrai que l'écrivain s'engage à conserver l'identité auteur-narrateur-personnage, il ne peut engager que lui, et c'est pourquoi le mot « pacte » qui suppose un engagement réciproque m'a semblé dangereux. C'est à chaque lecteur de jouer ou de ne pas jouer le jeu. Non seulement parce qu'il lui est toujours loisible de dénoncer l'équation fondamentale : les innombrables recherches érudites qui s'acharnent à découvrir les mensonges de Rousseau, par exemple, ne font pas autre chose ; mais aussi parce qu'il peut refuser cette autre équation selon laquelle le « lecteur » dont il est question dans le texte, et qui porte forcément une part de fiction, serait le lecteur « effectif », moi par conséquent. Si l'écrivain peut s'engager à coïncider avec le narrateur-personnage, il ne peut évidemment jamais savoir s'il y aura coïncidence entre le « lecteur » qu'il désigne dans le texte et ces innombrables lecteurs « réels » de l'œuvre qui vont se succéder et différer selon leur tempérament, leur milieu social, leur époque. Le « pacte », si pacte il y a, s'effectue donc entre deux entités qui n'ont pas le même statut, pas le même degré de réalité.

Enfin la question du sexe du narrateur et du sexe du lecteur se pose de façon à la fois capitale et ambiguë. Le sexe du personnage dans le roman à la troisième personne est déterminé très rapidement en français, puisque à l'opposition il/elle, s'ajoute encore tout le jeu des adjectifs, et participe masculins ou féminins. Et si l'on peut théoriquement concevoir un personnage dont l'écrivain n'aurait pas spécifié le sexe, il n'en est pas moins vrai que dans la pratique de l'écriture romanesque le cas est rare, peut-être parce qu'il pose, aussi bien dans l'organisation du récit, que dans le jeu grammatical

des accords, des problèmes continuels. Certes, on songe immédiatement à l'exemple de Virginia Woolf, d'*Orlando* où le personnage change de sexe au cours de la narration ; mais il s'agit là d'un cas limite et exceptionnel, peut-être facilité par le fait que si l'anglais connaît l'opposition *he/she*, il ignore l'accord des adjectifs et des participes. Dans le roman à la première personne, puisque « je » est aussi bien masculin que féminin, la différenciation grammaticale portera tout entière sur les accords. Si le narrateur n'était que narrateur, qu'une voix qui parle, peut-être le lecteur pourrait-il oublier sa tessiture. Mais dans l'autobiographie, l'équation narrateur-auteur-personnage situe au premier plan la question de l'identité de celui qui parle, son identité sexuelle — est-il homme ou femme — va se poser dès cette page de titre, dont Philippe Lejeune a bien montré l'importance.

Le sexe du « lecteur » est un problème plus compliqué. S'il est bien évident que le lecteur effectif n'a pas d'hésitation à ce sujet, le « lecteur » virtuel, semi-fictif, pourrait ne pas se voir déterminé. De façon d'ailleurs paradoxale, si le sexe du narrateur se voit de suite précisé, dès la page de titre, alors que le « je » ne connaît pas par lui-même la différence, le sexe du lecteur, lui, demeure souvent indéterminé, tandis qu'il comporte un jeu de la désinence qui permettrait cette différenciation : lecteur/lectrice. Mais voilà : le lecteur n'est pas forcément désigné, il peut être interpellé par un « vous » général, et surtout, en français, le masculin est susceptible de signifier un « neutre » — au sens propre de ni l'un ni l'autre (et non dans le système grammatical où le neutre est réservé à l'inanimé) — le « lecteur » peut vouloir dire tout aussi bien la lectrice ; ce qui n'exclut pas cependant que l'autobiographe aura la possibilité de spécifier parfois qu'il s'adresse à une « lectrice » plus particulièrement.

Dans le cas de George Sand, la question devient particulièrement compliquée. Disons déjà que, d'une façon générale, la question du pseudonyme embarrasse les théoriciens de l'autobiographie. Et à juste titre. Si le fondement même de ce type d'écriture repose dans l'équation auteur-narrateur-personnage, qu'advient-il quand l'auteur se maquille ? L'affirmation du nom est capitale ; qu'advient-il si l'auteur change de nom. On voit bien que le cas de Henry Brulard a embarrassé Philippe Lejeune. L'engagement solennel — « cet homme dont

je raconte l'histoire, c'est moi, Henri Beyle» — se trouve terriblement subverti, quand l'écrivain dissimule son nom d'état civil en « Stendhal » (Parmi les quelque 250 pseudonymes qu'il a utilisés), et lorsque le héros porte un nom : Henry Brulard, où seul le prénom « Henri » est un facteur commun entre l'écrivain réel et le personnage.

Qu'en est-il si le pseudonyme entraîne un changement de sexe, comme c'est le cas chez George Sand ? Cette question a son incidence sur le lecteur et sur le narrataire. Sur le lecteur (« réel »), parce qu'il pourrait être tout à fait leurré ; certes, au moment où George Sand écrit *l'Histoire de ma vie*, tout le monde sait qu'elle est femme ; mais en revanche, les premiers lecteurs de ses romans, d'*Indiana* en particulier, s'y sont trompés. En tout cas, dans le texte même, si le narrateur est grammaticalement masculin, sa relation avec le ou la narrataire change. Si Aurore s'adresse à une « lectrice », c'est souvent dans l'espoir d'une plus grande compréhension, et que s'établit cette fameuse complicité entre femmes ; mais qui ne sent tout de suite une ambiguïté, un renversement, quand le narrateur devient masculin, alors que la narrataire demeure « lectrice » donc féminine — ce qui n'empêche pas que le lecteur effectif puisse être un homme ? Le cas de George Sand nous paraît donc particulièrement stimulant parce que difficile. Et après avoir posé ces problèmes théoriques, nous voudrions en venir à deux textes qui diffèrent à la fois par leur statut, leur genre, leur date : *Indiana*, le premier roman signé par George Sand, et écrit sans la collaboration de Sandeau ; *l'Histoire de ma vie*, l'autobiographie de la maturité. Ainsi apparaîtra peut-être de façon plus claire la différence, dans le statut du narrataire, entre le texte romanesque et le texte autobiographique, tandis qu'apparaîtra aussi à quel point le tracé des frontières est souvent délicat.



Entre la première et la deuxième édition d'*Indiana*, on assiste sinon à une disparition, du moins à un effacement du narrataire. Il faut donc se reporter à la première version pour sentir toute l'importance, dans le jeu de la narration, du destinataire. George Sand avait d'abord écrit un roman un peu à la façon de Sterne ou de Diderot, où les adresses au lecteur étaient fréquentes, pressantes et souvent longues. Elle

a ensuite systématiquement supprimé ces adresses, ou les a réduites, et on peut le regretter, car c'était là un des charmes de la première version. Il est possible que cette filiation par rapport à Diderot ait été mal appréciée par l'entourage de G. Sand, à une époque où, si *Jacques le Fataliste* avait été publié (en 1796), l'importance de ce roman n'était pas sentie comme de nos jours. Peut-être est-ce Delatouche qui convainquit la jeune romancière d'abandonner ce procédé que nous sommes probablement plus aptes à apprécier que ne l'étaient les premiers lecteurs de George Sand. Nous ne saurions évoquer ici tous les passages qui comportaient des adresses au lecteur et qui ont été supprimés. On se reportera à l'excellente édition de P. Salomon⁴, et nous n'examinerons que quelques cas, dans la mesure où ils nous semblent caractéristiques et où ils pourraient jeter une lumière sur le problème du narrataire dans l'autobiographie.

La participation du lecteur est déjà sollicitée à ce moment essentiel de la présentation des personnages. Non seulement des comparses⁵, mais du personnage capital de Ramière :

Nous ne vous invitons point à vous prendre d'affection ou de haine pour ce personnage, pas plus que pour tel ou tel autre de cette chronique. C'est à nous de les faire passer devant vous, c'est à vous de vous prononcer sur eux et de donner raison à celui qui vous offrira le plus d'analogie avec vous-même. Vous voyez que nous sommes narrateur sans prévention, et moraliste sans pédanterie (pp. 370-371).

On sait de quel poids autobiographique est probablement chargé le personnage, dans la composition duquel le souvenir d'Aurélien de Sèze entra pour beaucoup. On a peut-être moins dit combien la jeune romancière s'était efforcée de s'écarter de ce modèle dans une création proprement romanesque. Et c'est parce que là elle ressent une sorte de péril autobiographique, si l'on m'autorise cette expression, que, renversant la situation, elle invite le lecteur comme par un coup de botte dans un duel, à l'identification avec un personnage de son choix.

Appel au lecteur encore à propos de Raymon lorsque la romancière le montre épouvanté par l'intrépidité d'Indiana — comme Aurélien l'était de celle d'Aurore : « Pour moi, qui ai promis de vous dire tout, je vous avouerai que Raymon (p. 382) se sentit épouvanté de tout ce qu'un esprit si intrépide promettait de hardiesse et de ténacité en amour » (p. 151)⁶. Il

y a donc là aussi un pacte entre la romancière et le lecteur, un pacte qui n'est pas le « pacte autobiographique » ; un pacte où la romancière s'engagerait à « tout dire », à dire la vérité, rien que la vérité, mais d'une histoire qui précisément n'est pas la sienne, où elle serait simple spectateur-narrateur. C'est encore à propos de Raymon que la romancière interpelle le lecteur :

Entendez-vous ? Raymon offrit sa miséricorde à Indiana et elle se trouva heureuse de l'accepter. Avis à vous, cerveaux faibles, esprits étroits, qui perdez courage après un revers et qui cessez de vous estimer après une faute (p. 387).

Un autre groupe de ces adresses au lecteur concernant la conduite du récit.

Je vous demande pardon de ces développements de caractère un peu longs. [...] Cela vous importe autant qu'à moi, puisque c'est à vous de tirer de ce conte la morale que vous pourrez (p. 372).

À la fin de la première partie, la romancière avait rédigé une très longue adresse au lecteur. C'est le moment du suicide de Noun. Il s'agit de se justifier à la fois de ce qu'elle dit et de ce qu'elle ne dit pas. Cette fin de la première partie n'apparaîtra-t-elle pas comme un dénouement ?

Ne me reprochez pas d'avoir, contre toutes les règles, placé le dénouement du drame à la fin du premier acte. S'il y a eu par hasard drame ou roman dans les faits que je viens de vous rapporter, c'est bien malgré moi, car avec vous je ne vise point à l'effet. Je ne veux pas spéculer sur vos sensations, mais sur vos réflexions (p. 376).

La romancière s'abstiendra cependant de développer l'aspect macabre de cet épisode :

Je pourrais, pour peu que je fusse à la hauteur de mon siècle, exploiter avec fruit la catastrophe qui se trouve si agréablement sous ma main, vous faire assister aux funérailles, vous exposer le cadavre d'une femme noyée, avec ses taches livides, ses lèvres bleues, et tous ces menus détails de l'horrible et du dégoûtant qui sont en possession de vous récréer par le temps qui court. Mais chacun sa manière, et moi je conçois la terreur autrement (p. 376, 377).

La romancière pratique la méthode rhétorique de la prétérition qui lui permet de décrire tout en disant qu'elle ne décrit pas. Remarquons aussi que dans ces passages qui touchent aux problèmes esthétiques du roman, le « je » du narrateur tend à se confondre avec celui du romancier et par conséquent à se rapprocher du « je » autobiographique, puisque ce romancier, c'est bien G. Sand.

Comme chez Diderot, l'adresse au lecteur correspond aux moments où la romancière affirme qu'elle n'est pas romancière, que « ceci n'est pas un conte », qu'il s'agit d'une histoire véridique.

Si vous n'avez vu jusqu'ici, dans cette véridique histoire, qu'une œuvre de caprice et d'imagination, vous allez me reprocher de n'avoir pas jeté dans cet aride récit un peu de poésie et de grâce ; car l'occasion se présente, et pourtant je la néglige. Je m'abstiens des richesses de mon sujet. J'ai refusé de faire l'autopsie d'une femme noyée, je me refuse maintenant à vous peindre la mer des Indes et les montagnes bleues de l'île-Bourbon [...] c'est que, voyez-vous, je n'ai pas le temps (p. 394).

Le romancier ne doit pas égarer son lecteur vers une rêverie utopique : « je vous ramène au triste tableau des misères sociales » (p. 395). Nouvelle adresse au lecteur, pour s'excuser de ne pas faire de descriptions (p. 397). Et encore :

La belle nature est un trésor dont je me suis interdit la jouissance avec vous. Allez-y sans moi. Imaginez ou rappelez-vous ; vos rêveries vaudront mieux que mes descriptions. Faites le tour du monde, et, si vous m'en croyez, fermez le livre (p. 401).

Certes il y a là une affirmation d'ordre esthétique qui est tout à fait acceptable : le refus de la description. Mais n'est-ce pas aussi le signe de l'embarras de la romancière à décrire des pays qu'elle n'a jamais vus : l'île Bourbon, alors qu'elle ne s'interdisait pas, car elle s'y sentait très à l'aise, la description de la campagne française. Les adresses au lecteur correspondraient donc à des moments d'embarras, mais dans deux cas de figures absolument opposés : soit parce que le poids autobiographique est trop pesant, soit parce qu'il ne l'est pas assez. Soit quand il y a ressemblance entre Raymon et Aurélien de Sèze, ressemblance que la romancière voudrait écarter ; soit lorsqu'elle fait aborder Indiana à l'île Bourbon, parce qu'elle manque, au contraire, de souvenirs, pour alimenter la description, et n'a guère à sa disposition que les renseignements que lui fournissent Bernardin de Saint-Pierre et l'ami Néraud.

On voit donc que, lorsqu'apparaît le tandem : narrateur-lecteur, c'est dans les moments où se pose précisément le rapport entre le roman et l'autobiographie, et que d'une façon ou d'une autre — par un excès ou par un manque — ce rapport est ressenti par l'écrivain comme gênant. L'appel au lecteur est une sorte d'appel au secours. Un leurre aussi, comme nous avons eu l'occasion de le montrer à propos de

Diderot, un trompe-l'œil qui permet d'invoquer des principes d'ordre esthétique, et donc de dépasser l'embarras, en particulier en faisant appel à la notion de « réalisme », ou encore en refusant l'abus de description. Ce qui se dit aussi, derrière ces considérations générales adressées au lecteur, c'est souvent tout simplement ceci : « je ne veux pas faire de l'autobiographie, je ne veux pas raconter mon histoire, je suis en train d'écrire un roman » ; mais cette affirmation n'a de sens et d'utilité que précisément aux moments où se fait sentir la difficulté de rejeter le registre de l'autobiographie au profit du registre du romanesque.

Mais alors, la tentation autobiographique réapparaît, à un niveau différent, car ces interventions d'auteur, ces « intrusions » d'auteur, pour parler comme G. Blin, qui du même coup appellent la présence du destinataire, si elles écartent, ou tentent d'exorciser la tentative de facilité que serait pour la romancière de raconter son propre passé, découvrent cependant une autre zone du moi, et qui serait peut-être davantage de l'ordre du journal. G. Sand évitera de confesser ses amours de jadis, mais elle confiera ses difficultés actuelles de romancière ; les intrusions d'auteur convoquent le « lecteur » à assister à l'élaboration de l'œuvre. Et pour un écrivain, l'autobiographie, c'est aussi — et peut-être avant tout — cette réfraction de l'écriture où l'artiste se dévoile en train d'écrire.

Ces interventions, comme celles de *Jacques le Fataliste*, mais différemment, correspondent à des moments où le lecteur est frustré, ou censé l'être. Il pourrait se sentir frustré de ne pas avoir de description de la Réunion ; il peut aussi se sentir frustré dans cette curiosité qui fait que le lecteur — surtout d'un roman féminin — espère toujours y trouver quelque confidence sentimentale, c'est-à-dire finalement quelque élément autobiographique. Et si l'on a pu parler à juste titre de « contrat autobiographique », il faut aussi évoquer le « contrat romanesque », et comment dans ce contrat le lecteur « réel », et souvent le « narrataire » qui en est un reflet anticipé, est un partenaire de mauvaise foi. Le postulat proposé par le romancier serait donc : cette histoire que je vous raconte n'est pas la mienne. Avec une variante possible : ou bien elle est totalement imaginaire, elle est œuvre d'invention ; ou bien, chez Diderot, chez certains « réalistes », c'est une histoire vraie. Donc dans le cas d'*Indiana* : « c'est une histoire

vraie, mais ce n'est pas la mienne ». Or, et c'est là qu'intervient la mauvaise foi effective ou supposée du lecteur, ce double postulat sera mis en doute par lui, en ce sens — surtout s'il s'agit d'une romancière — qu'il aura tendance à croire que c'est son histoire qu'elle raconte ; mais il pensera aussi que ce n'est pas absolument une histoire vraie, qu'une part de fiction s'y est glissée. Autrement dit, la présence du « lecteur » concrétise dans le texte le fait que, bien avant Nathalie Sarraute, et peut-être dès les origines du genre, le roman est entré dans « l'ère du soupçon ».

Mais alors il faut revenir à la question du pseudonyme — question particulièrement embarrassante dès que l'on s'aventure dans des eaux qui rencontrent celles de l'autobiographie. Ce narrateur qui prétend ne pas être le personnage, il se distingue de l'auteur réel, mais non de l'auteur — pseudonyme désigné par un nom masculin. Le narrateur est un homme, et qui le souligne, marquant ainsi sa distance à la fois à l'égard du personnage Indiana, mais aussi du lecteur de roman qui est souvent une lectrice.

[...] si vous me disiez qu'Indiana est un caractère d'exception, et que la femme ordinaire n'a, dans la résistance conjugale, ni cette héroïque froideur, ni cette patience désespérante. Je vous dirais de regarder le revers de la médaille, et de voir la misérable faiblesse, l'inepte aveuglement dont elle fait preuve avec Raymon. Je vous demanderais où vous avez trouvé une femme qui ne fût pas aussi facile à tromper que facile à l'être ; qui ne sût pas renfermer dix ans au fond de son cœur le secret d'une espérance risquée si légèrement un jour de délire, et qui ne redevint pas, aux bras d'un homme, aussi puérilement faible qu'elle sait être invincible et forte aux bras d'un autre (pp. 245-246) ⁷.

Il faut bien renforcer la distance avec l'autobiographie en parlant en homme, alors que justement risquerait de percer la confiance d'une déception de femme qui, pour reprendre le célèbre air de Carmen, s'écrie « j'étais vraiment trop bête ». Il ne reste donc qu'à réunir narrateur et narrataire dans un « nous », masculin pluriel et doublement trompeur :

La femme est imbécile par nature ; il semble que, pour contre-balancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son cœur une vanité aveugle, une idiote crédulité (p. 245, c'est nous qui soulignons).

Il n'était pas inutile de remonter à *Indiana*, à cause à la fois de son caractère initial dans l'œuvre de George Sand, et de la façon dont s'y jouent assez subtilement les rapports entre narrateur et narrataire — étrange duel entre un narrateur qui prétend ne pas être autobiographe et un narrataire curieux, critique, toujours prêt à proposer le fameux pacte implicite qu'ici le narrateur refuse se protégeant derrière la généralité :

Indiana, si vous voulez absolument expliquer tout dans ce livre, c'est un type ; c'est la femme, l'être faible chargé de représenter les passions comprimées [...] les forces de l'âme s'épuisent à vouloir lutter contre le positif de la vie. Voilà ce que vous pourrez conclure de cette anecdote, et c'est dans ce sens qu'elle fut racontée à celui qui vous la transmet (préface de 1832, pp. 9-10).

Pour passer du roman à l'autobiographie, George Sand a utilisé des relais ; et à ce sujet les *Lettres d'un voyageur* me semblent particulièrement intéressantes :

[...] j'ai pris la plume [écrit-elle dans le premier chapitre de l'*Histoire de ma vie*] [...] pour épancher quelque vive souffrance qui me débordait, ou quelque violente anxiété qui s'agitait en moi. La plupart de ces fragments n'ont jamais été publiés, et me serviront de jalons pour l'examen que je vais faire de ma vie. Quelques-uns seulement ont pris une forme à demi confidentielle, à demi littéraire, dans des lettres publiées à certains intervalles et datées de divers lieux. Elles ont été réunies sous le titre de *Lettres d'un voyageur*⁸.

Cependant, George Sand s'empresse de préciser la situation du « je » dans ce texte, et comment il n'est ni tout à fait autobiographique, ni tout à fait romanesque. C'est ce caractère ambigu qui lui aurait permis de faire vraiment des confidences sur elle-même. Paradoxe de l'autobiographe masqué.

Ce voyageur était une sorte de fiction, un personnage convenu masculin comme mon pseudonyme, vieux quoique je fusse encore jeune ; et dans la bouche de ce triste pèlerin, qui en somme était une sorte de héros de roman, je mettais des impressions et des réflexions plus personnelles que je ne les aurais risquées dans un roman, où les conditions de l'art sont plus sévères⁸.

Dans la préface de la seconde édition des *Lettres d'un voyageur*, en 1843⁹, l'écrivain revient sur ce « je » qui n'est si multiple que parce qu'il exprime les mouvements variables d'un cœur. Il s'agit des mouvements du cœur « personnifiés » :

[...] en parlant tantôt comme un écolier vagabond, tantôt comme un vieux oncle podagre, tantôt comme un jeune soldat impatient, je n'ai fait autre chose que de peindre mon âme sous la forme qu'elle prenait à ces moments-là¹⁰.

La préface écrite après coup confirme le caractère autobiographique.

La situation du narrataire évolue dans les *Lettres d'un voyageur* d'une édition à l'autre, et cela pour des raisons à la fois formelles et idéologiques. En effet la forme même de la lettre implique que l'on s'adresse à quelqu'un ; et George Sand précise, dans presque tous les cas, quel est ce destinataire, qui d'ailleurs n'est pas le même d'une lettre à l'autre : Jules Néraud, Rollinat, Everard, Franz Liszt, Herbert, Meyerbeer, Nisard se succèdent. À la dédicace proprement dite, s'ajoutent des adresses plus ou moins pittoresques, et toujours adaptées à la personnalité de ce correspondant qui transparaît de façon très vivante d'une lettre à l'autre, et qui implique un ton qui varie avec le destinataire, de même que le sujet de la lettre est choisi en relation avec ce destinataire à moins que ce ne soit l'inverse. Pour Meyerbeer, on ne saurait s'adresser à lui autrement qu'en utilisant les termes consacrés : « Carissimo maestro »¹¹. On sait la place que tient dans la lettre XI *les Huguenots*, et que le ton des adresses est bien celui de la vénération, de l'adoration qu'aiment les « maestri » et qui, certes, correspond à un sentiment tout à fait sincère chez George Sand :

Ô musicien plus poète qu'aucun de nous, dans quel repli inconnu de votre âme, dans quel trésor caché de votre intelligence avez-vous trouvé ces traits si nets et si purs, cette conception simple comme l'antique, vraie comme l'histoire, lucide comme la conscience, forte comme la foi ?¹²

Le destinataire est désigné par « tu » ou par « vous » suivant les cas, et suivant l'intimité que George Sand avait avec chacun d'eux : la quasi-fraternité avec Néraud, par exemple, suppose l'emploi de « tu ». Ce qu'il faut encore souligner, c'est que l'adresse n'est pas toujours fictive. Les Lettres au « Malgache », à Rollinat, leur ont été réellement envoyées¹³. On peut penser, au contraire, que dans la lettre à Meyerbeer l'envoi de la lettre est une fiction, et que par conséquent les adresses sont également imaginaires.

Mais, à partir du moment où les lettres sont publiées, et elles le furent fort peu de temps après leur rédaction, dans la *Revue des deux Mondes*, en 1834, puis 1835 et 1836, il est bien évident qu'elles élargissent le champ de leurs lecteurs, et que derrière le dédicataire de la lettre, se profilent le grand

nombre des abonnés. Cependant la forme même rend difficile sinon impossible, dans une lettre supposée s'adresser à un seul destinataire, l'introduction d'adresses qui viseraient un public plus vaste. Ce n'est donc que par la préface que ces lecteurs multiples pourront être interpellés, et c'est ce que fera G. Sand, mais seulement dans l'édition de 1843, puisque celle de 1837 ne comportait pas de préface.

Or son idéologie a changé entre 1834 et 1843. Lorsqu'elle écrit la préface, elle a été gagnée à la philosophie de Leroux, elle croit au progrès de l'humanité ; elle croit aussi qu'elle a une mission à remplir, le devoir d'être un Mage pour le lecteur ; celui-ci, du même coup, gagne une sorte d'universalité, n'est plus seulement le lecteur de la *Revue des deux Mondes*, ni du volume paru chez Perrotin, mais l'humanité tout entière à qui l'écrivain doit venir en aide :

Comme moi [...] vous avez erré dans les ténèbres, maudissant la Divinité et l'humanité, faute de comprendre ! (t. II, p. 647).

Quant à moi, pauvre convalescent, qui frappais hier aux portes de la mort, et qui sais bien la cause et les effets de mon mal, je vous les ai dits, je vous les dirai encore. Mon mal est le vôtre, c'est l'examen accompagné d'ignorance. Un peu plus de connaissance nous sauvera (t. II, p. 648).

L'autobiographie, plus que tout autre genre littéraire, est donc susceptible de prendre ce caractère catéchistique. Elle permet en effet de dire au lecteur : voilà les tourments que j'ai endurés, voilà par quelles épreuves je suis passé ; et par conséquent, adoptez la foi qui m'a permis de sortir de cette impasse tragique où je me perdais.



L'histoire de ma vie ne contient pas d'adresse solennelle au lecteur, au moment de l'ouverture du texte. Et j'y verrai au moins deux raisons. D'abord le grand enthousiasme humanitaire de G. Sand est passé ; la révolution de 1848, on l'a dit maintes fois, a amené chez elle une grande désillusion, et si l'on retrouve toujours des relents de la pensée de Leroux chez elle, elle n'écrit plus des textes aussi confiants dans l'avenir et dans le rôle de l'écrivain que cette préface des *Lettres d'un voyageur*. Mais là aussi, la présence du narrataire est liée à la fois à l'idéologie de l'auteur et au choix du genre littéraire. En écrivant *L'Histoire de ma vie*, elle aborde un genre qu'elle avait

jusque-là seulement pressenti : l'autobiographie. Or elle se trouve devant deux « modèles » qu'elle ne veut surtout pas imiter : Rousseau et Chateaubriand.

Je lis les *Mémoires d'Outre-Tombe* [écrit-elle dès 1848] et je m'impatiente de tant de grandes poses et de draperies ¹⁴.

Tout ce que l'adresse solennelle au lecteur au début d'une autobiographie pourrait entraîner de grandiloquence va donc être systématiquement exclu, et, du coup, la présence du lecteur ne va se faire sentir que progressivement, et assez discrètement dans le texte préliminaire.

Et cependant elle apparaît de plus en plus, tant il est difficile d'écrire une autobiographie sans destinataire. L'autobiographie, par son caractère forcément un peu confidentiel, suscite inmanquablement cette présence de l'autre. Il faut dire aussi que c'est un genre littéraire qui, jusqu'à une époque récente, ne se justifie pas par des critères purement esthétiques. Il faut à l'autobiographie des objectifs qui ne sont pas d'ordre strictement littéraire, mais plutôt psychologique ou moral : ainsi « se connaître » soi-même, selon le précepte socratique. Mais cette justification, G. Sand sait qu'elle n'est pas très satisfaisante, dans la mesure où elle voit là « une étude fastidieuse et toujours incomplète » ¹⁵. Répondre à des mensonges ou à des calomnies est souvent également un motif invoqué par l'autobiographe. Enfin l'autobiographe espère être utile à ses lecteurs. Rares sont les autobiographes qui déclarent, comme Stendhal, que leur motif essentiel est le seul plaisir d'écrire. Ce plaisir, d'ailleurs, G. Sand, ici, n'avoue guère l'éprouver, puisqu'elle présente l'entreprise autobiographique comme un « devoir assez pénible » (t. I, p. 5).

Suivant les motifs auxquels obéit l'écriture de soi, les figures du destinataire changent. Et l'on peut distinguer assez nettement plusieurs catégories dans ce premier chapitre de l'*Histoire de ma vie*. Il y a d'abord ce que l'on pourrait appeler le lecteur en général, avec qui l'auteur se suppose forcément des affinités, et avec qui existeraient des relations de sympathie, une sorte de solidarité. « La source la plus vivante et la plus religieuse du progrès de l'esprit humain, c'est, pour parler la langue de mon temps, la notion de *solidarité* » (t. I, p. 9). On sent là des résurgences de la philosophie qui inspirait la préface des *Lettres d'un voyageur*, mais avec un peu de

réserve (« pour parler la langue de mon temps »), et avec beaucoup plus de modestie :

[...] je n'écris pas pour le genre humain [...] Les gens de mon métier n'écrivent jamais que pour un certain nombre de personnes placées dans des situations ou perdues dans des rêveries analogues à celles qui les occupent (t. I, pp. 21-22).

L'écrivain n'est alors plus une débutante : elle est célèbre ; elle a un public de longue date, beaucoup plus vaste, plus connu d'elle que ne l'est par exemple le public de Stendhal rédigeant la *Vie de Henry Brulard*. Elle peut donc faire appel à cette connaissance que sont censés avoir déjà les lecteurs qui ouvrent l'*Histoire de ma vie* : « Je crois que mes lecteurs me connaissent assez, en tant qu'écrivain, pour ne pas me taxer de couardise » (t. I, p. 11). Mais, inversement, elle a autour d'elle, ce que n'a pas non plus Stendhal, une légende : il y a eu un scandale George Sand, ce « scandale de la liberté », pour reprendre l'expression de Barry, et l'écrivain sait bien que le lecteur curieux attend qu'elle lui fasse des révélations sur sa vie privée ; peut-être n'ouvre-t-il le livre que pour cela.

Or sur ce chapitre-là, G. Sand sait bien qu'elle va le décevoir, et elle y est décidée, très résolument. Elle ne racontera pas ses fautes à la façon de Rousseau :

[...] la plupart de nos fautes, à nous autres honnêtes gens, ne sont rien de plus que des bêtises, et nous serions bien bons de nous en accuser devant des gens malhonnêtes qui font le mal avec art et préméditation. Le public se compose des uns et des autres. C'est lui faire un peu trop la cour que de se montrer pire que l'on n'est, pour l'attendrir ou pour lui plaire (t. I, p. 12).

Rousseau n'est pas loin, et il est cité au paragraphe suivant : G. Sand n'écrit pas ses *Confessions* ; elle n'avouera pas les peccadilles de l'enfance. Pas de ruban volé non plus. Enfin et surtout presque rien sur ses amours, pas de détails sur son divorce. Elle entreprend uniquement de « raconter sa vie intérieure, la vie de l'âme, l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel » (t. I, p. 9).

Telles sont les intentions de l'écrivain : dès lors ses nombreux « lecteurs » vont pouvoir se répartir en plusieurs catégories, suivant qu'ils suivent ou non le pacte — non pas exactement ce pacte fondamental de l'autobiographie, mais ce pacte sous réserve qu'elle leur propose et qui pourrait se

définir ainsi : la femme dont je vous raconte ici l'histoire, c'est bien moi, l'auteur, mais je ne vous raconte que la vie morale, intellectuelle de cette femme. Avec ce lecteur idéal, la relation est celle d'une affection très forte. George Sand s'adresse à lui comme à un ami qui serait venu la voir dans un moment de crise ; et auquel elle répondrait en invoquant sa propre expérience : « J'ai souffert les mêmes maux, j'ai traversé les mêmes écueils, et j'en suis sorti ; donc tu peux guérir et vaincre » (t. I, p. 10).

À côté de ce lecteur idéal se dessinent les figures, au contraire, de catégories plus suspectes. Il y a d'abord ceux qui risquent d'être à la fois lecteurs et personnages, c'est-à-dire ceux qui se sont trouvés mêlés à la vie de G. Sand et qui ont peut-être une certaine appréhension à voir publiée l'*Histoire de ma vie*. L'écrivain les rassure d'avance : « Qu'aucun de ceux qui m'ont fait du mal ne s'effraie, je ne me souviens pas d'eux ». Il y a aussi une catégorie qui est l'objet d'anathèmes, ce sont les amateurs de scandale et G. Sand les interpelle par deux fois : « [...] qu'aucun amateur de scandale ne se réjouisse, je n'écris pas pour lui » (t. I, p. 13) et un peu plus loin : « Encore une fois donc, amateurs de scandale, fermez mon livre dès la première page ; il n'est pas fait pour vous » (t. I, p. 15). Catégorie un peu paradoxale du lecteur exclu et qui pourtant ne peut percevoir cette exclusion que s'il s'est aventuré au moins jusqu'aux premières pages. Il est bien rare qu'un biographe ne désire pas trier ses lecteurs, et par conséquent n'en vienne pas à un moment ou à un autre à interdire l'accès du livre à certains en leur intimant l'ordre de cesser la lecture, ordre d'autant plus violent que l'auteur est sans pouvoir réel pour obtenir son exécution : il ne peut guère que décourager systématiquement l'amateur de scandale en se refusant à lui fournir un aliment.

Mais entre le « lecteur bénévole » et le lecteur franchement malévole, pour reprendre les catégories stendhaliennes, il y a place pour ce lecteur en quelque sorte professionnel qu'est le « biographe », plutôt animé de bonnes intentions. Même s'il n'est pas prudent de se brouiller avec ses biographes, G. Sand n'hésitera pas à le faire, en leur demandant instamment de cesser d'accuser son mari de torts qu'elle-même maintenant a oubliés (t. I, p. 14).

Il faudrait enfin analyser une catégorie d'adresses qui est particulièrement curieuse : l'invocation aux morts. Par exemple : « Pardonne-moi, Jean-Jacques, de te blâmer en fermant ton admirable livre des *Confessions* ! »¹⁶. Type d'interpellation rhétorique, qui suppose que de l'autre monde, Rousseau puisse lire ce texte, et par conséquent faire partie de ces « lecteurs » de l'autobiographie. Si étrange que puisse paraître ce genre de suppositions, il convient de remarquer que le cas est fréquent chez les autobiographes. Stendhal de la même façon supplie sa mère de ne pas se formaliser s'il révèle la passion qu'enfant il éprouva pour elle. C'est que l'autobiographie est une forme quasi magique de l'évocation des morts. Et cela apparaît encore plus nettement dans les dernières pages du texte lorsque l'écrivain se souvient de tant d'êtres qui ont fait partie de sa vie, de cette vie qu'elle vient de raconter, et qui maintenant sont morts, ainsi sa petite-fille Jeanne Clésinger, « enfant adoré » (t. II, p. 460).

Les limites de cet article ne nous permettent que de jeter des jalons, et non de faire un relevé systématique de toutes les adresses au lecteur que l'on pourrait trouver dans l'*Histoire de ma vie*. Nous nous contenterons de quelques remarques.

D'abord, George Sand n'entend pas se disculper ; c'est dire qu'elle n'a pas cette tendance de certains autobiographes de considérer le lecteur comme une sorte de juge devant qui il faudrait plaider. Ainsi à propos de la fin de la liaison avec Chopin ; on sait qu'on l'a accusé, qu'on l'accuse d'ailleurs encore, de n'être pas venue assister le musicien mourant. Mais elle ne se sent pas du tout coupable ; et c'est peut-être dans la mesure où ce sentiment de culpabilité n'apparaît pas, que la figure du lecteur-juge n'apparaît pas non plus à ce moment-là.

Le lecteur, ce sera donc uniquement un ami — les autres lecteurs sont supposés éliminés par les mises en garde de la préface — et par conséquent l'écrivain entretient avec lui une relation de confiance où elle assume plutôt un rôle maternel d'aide et d'assistance :

J'écris pour ceux dont la sympathie naturelle, fondée sur une conformité d'instincts, m'ouvre le cœur et m'assure la confiance. C'est à ceux-là seulement que je peux faire quelque bien (t. II, p. 95).

C'est à ce lecteur que G. Sand donne des conseils ; elle essaie de lui apprendre à conduire sa vie, à son tour. Et l'on voit le

texte autobiographique revenir ainsi à ses origines profondes, s'il est bien vrai, comme l'a montré excellemment Michel Foucault, que les premiers éléments d'autobiographie en Occident se trouvent dans les lettres de direction des Stoïciens ou des pères de l'Église¹⁷.

Votre corps est-il sans infirmités contractées avant l'âge ? Quelque souffreteux que vous puissiez être, ne vous plaignez pas ; vous vous portez aussi bien qu'une créature humaine peut l'espérer¹⁸.

Il convient aussi de remarquer que la présence du lecteur peut se faire sentir en dehors même d'une adresse explicite, comme celle que je viens de citer. Le « nous » est souvent ambigu, désignant tantôt l'autobiographe, tantôt l'autobiographe et le lecteur, le glissement étant parfois subtil. « Et nous aussi, nous avons nos moments d'abattement et de désespoir », peut ne désigner que le « je » de l'autobiographe élargi à une sorte de généralité, sans que le lecteur soit directement impliqué. Mais le paragraphe se poursuit : « Eh bien, faisons tous ce retour sur nous-mêmes... (t. II, p. 417) L'impératif, le fait que « nous » est renforcé par « tous », implique alors le lecteur, me semble-t-il, de façon plus explicite.

Il faudrait enfin rappeler ce qu'il y a déjà longtemps écrivait Benveniste : à partir du moment où l'on dit « je », un « tu » ou un « vous » apparaît forcément ; on peut difficilement parler à la première personne et ne pas s'adresser à quelqu'un, donc à ce lecteur de l'autobiographie. Si bien que sa présence se fait sentir un peu partout dans le texte de l'*Histoire de ma vie*, même s'il n'est pas expressément interpellé. Et cela est d'autant plus sensible que le style de George Sand conserve admirablement, et sans aucune faiblesse, un caractère parlé. Sa phrase garde la trace de l'oral, et presque l'accent d'une voix. Si bien que le lecteur se sent impliqué comme si on lui adressait la parole. Peut-être est-ce un privilège de G. Sand et de beaucoup d'écrivains femmes de savoir conserver le son de la voix dans l'écrit.

Et l'on voit combien le « vrai » moi de l'autobiographe triomphe du pseudonyme. Alors que les premiers lecteurs d'*Indiana* ont pu se tromper et croire que le narrateur était un homme (George), les lecteurs de l'*Histoire de ma vie* ne sauraient faire erreur ; non seulement parce que, à ce moment-là, elle est trop connue pour qu'on puisse ignorer qu'elle est une

femme, mais parce qu'elle raconte bien une vie de femme et qu'alors le contrat autobiographique est plus fort et l'emporte, arrache les masques du pseudonyme. Si bien que la relation avec la « lectrice » éventuelle est beaucoup plus claire. Il n'y a plus cette pseudo-distanciation qui dans *Indiana*, texte doublement fictif, puisque le narrateur lui-même appartient à la fiction, amenait ce narrateur à prendre un ton assez méprisant à l'endroit de l'aveuglement des femmes. Il peut au contraire s'établir, dans *Histoire de ma vie*, une franche solidarité entre la narratrice et la lectrice. Solidarité qui n'implique pas d'exclusion, car George Sand s'adresse tout aussi bien aux hommes et évite même systématiquement ce que pourrait avoir d'un peu étouffant et limité la confiance entre femmes.



Au terme de ces quelques suggestions, nous avons tout à fait conscience de leur caractère à la fois trop limité et trop vaste. Trop limité, parce que nous n'avons pas pu, en si peu de pages, nous livrer à un relevé exhaustif qui permettrait une étude définitive de la question du narrataire dans les textes autobiographiques de George Sand. Trop vaste, peut-être, parce que, chemin faisant, nous avons été amenée à soulever beaucoup de problèmes qui dépassent l'*Histoire de ma vie* et débouchent vers une réflexion plus théorique et plus générale : la nécessité d'affiner encore la notion de « pacte autobiographique », par exemple, en explorant en particulier les textes embarrassants qui fonctionnent à partir d'un pseudonyme (Stendhal, George Sand). La nécessité aussi de s'aventurer dans des domaines limitrophes, et par conséquent de se demander si les frontières entre texte autobiographique et texte non autobiographique ne sont pas souvent plus indécises qu'on ne l'a cru. En évoquant ici trois textes qui appartiennent à trois genres littéraires différents : le roman (*Indiana*), la lettre (*Lettres d'un voyageur*)¹⁹, l'autobiographie proprement dite (*Histoire de ma vie*), nous aurions voulu insister sur l'importance de la notion du genre littéraire dans la définition du « lecteur ». Dans les trois cas, la situation du « lecteur » n'est pas la même, et pourtant, parce que malgré tout il est toujours le lecteur, qu'il circule, en quelque sorte, d'une œuvre à une autre, sa présence même subvertit les

distinctions entre genres littéraires ; un roman où l'on s'adresse au « lecteur », par exemple, risque fort de prendre un accent autobiographique (beaucoup plus facilement qu'un roman dont il serait absent) ; inversement le lecteur sera souvent invoqué dans les autobiographies au moment où l'on pourrait accuser l'écrivain de « faire du roman » en passant sous silence ou en embellissant certains épisodes. Cette remise en cause des genres que le « lecteur » risque de provoquer, ne viendrait-elle pas de sa nature foncièrement ambiguë, du fait qu'il est pure littérature, création de l'écrivain, et que pourtant il figure un être réel, hors littérature, hors livre, cet individu qui est en train de lire, vous ou moi ? Le lecteur est à la fois en dehors et en dedans du texte, passe-muraille, passe-texte.

Université de Paris VIII

Notes

- ¹ *Stendhal autobiographe*, P.U.F., 1983.
- ² *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975.
- ³ Expression de M. Foucault, cf. *Corps écrit*, n° 5, P.U.F., 1983, « L'écriture de soi ».
- ⁴ Éd. Classiques Garnier, 1962. C'est à cette édition que renvoient nos références. On pourra se reporter à notre étude sur *Indiana* à paraître dans l'édition Folio (Gallimard).
- ⁵ Ainsi le « grognard » compagnon de guerre de M. Delmare, p. 368.
- ⁶ Sur le caractère de Raymon, voir encore une autre adresse au lecteur, p. 371, variante de la p. 58.
- ⁷ Ce passage a été conservé dans les éditions successives.
- ⁸ *Œuvres autobiographiques*, Pléiade, Gallimard, 1970, t. I, p. 7.
- ⁹ Les *Lettres* ont commencé à paraître dans la *Revue des deux Mondes* en 1834, la première édition d'ensemble remonte à 1837. Cette préface accompagne l'édition Perrotin de 1843.
- ¹⁰ *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 646.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 916.
- ¹² *Ibid.*, p. 921.
- ¹³ Voir à ce sujet G. Lubin, *Œuvres autobiographiques*, t. III, p. 1432.
- ¹⁴ Lov. E 912, cf. G. Lubin.
- ¹⁵ *Œuvres autobiographiques*, t. I, p. 5.
- ¹⁶ T. I, p. 13. On lira également, au dernier chapitre, l'invocation aux grands hommes de son siècle (t. II, pp. 456-457), Louis Blanc, Henri Martin, Edgar Quinet, Michelet, Lamartine, qui sont encore vivants lorsqu'elle écrit, mais déjà quelque peu statufiés, *sub specie æternitatis*.

¹⁷ *Corps écrit*, n° 5, P.U.F., 1983, « L'écriture de soi ».

¹⁸ *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 199.

¹⁹ Ce lien entre lettre et autobiographie a bien été senti par l'éditeur qui en 1876 ajouta à *l'Histoire de ma vie* la si belle lettre de G. Sand à Louis Ulbach avec cette note : « Ces quelques pages, d'une si regrettable concision, résument les vingt-cinq dernières années de la femme de génie que la France vient de perdre » (*Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 1407).