

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'art du portrait dans *Histoire de ma vie* de George Sand

Auteur : Clémence Baise

Promoteurs : Damien ZANONE et Agnès GUIDERDONI

Année académique 2022-2023

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité approfondie. En co-diplomation avec l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, filière études françaises et francophones.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers le Professeur Damien Zanone qui me suit depuis trois ans déjà malgré son départ à Paris. Je le remercie pour sa disponibilité, pour ses conseils, pour ses enseignements, pour sa patience – parfois rudement mise à l'épreuve –, et pour sa bienveillance. Sans lui, il ne me serait peut-être jamais venu à l'esprit de lire *Histoire de ma vie*, or c'est sans nul doute le plus beau livre que j'ai jamais lu. Qu'il soit également remercié pour la grande justesse de ses réflexions dont ce mémoire est tributaire.

Je tiens également à remercier la Professeure Agnès Guiderdoni pour la pertinence de ses remarques, pour son aide précieuse durant cette année à Paris et pour son soutien.

Ensuite, je voudrais remercier particulièrement Jean-Louis Van Belle pour son écoute, pour ses encouragements dans les moments de doute et pour sa relecture. Il sait que sans lui, ce mémoire n'aurait probablement jamais vu le jour.

Merci à mon oncle, Ignace Baise, pour sa relecture minutieuse.

Je souhaite aussi remercier Caroline Dieu pour ses conseils avisés. Elle fut d'un soutien indéfectible durant tout ce parcours académique.

Merci à Lisa Rizzo pour ces heures passées ensemble à la BNF, et pour sa capacité à relativiser qui me fait souvent défaut.

Je remercie également du fond de mon cœur ma grand-mère, sans qui sans doute je n'aurais jamais rien compris à la vie.

Enfin, je souhaite remercier mes parents qui ont su accueillir mes larmes comme mes élans d'enthousiasme.

Introduction

Il fait encore jour lorsque nous pénétrons dans le musée de peinture, mais il est déjà tard. Une dame au visage voilé par le temps propose de nous servir de guide. Ce musée, ce livre, c'est « l'histoire de sa vie », nous dit-elle. Elle nous entraîne alors dans un dédale de salles et de galeries qui s'éclairent sur son passage : dans la première pièce, de grands hommes et de belles comtesses trônent dans des cadres dorés. Leurs regards qui nous toisent d'en haut ne parviennent cependant pas à tenir en respect les oiseaux qui folâtraient dans les ciels peints en face. Plus loin, un grand tableau montre le château de Nohant et des portraits de famille sont disposés tout autour : on y voit les enfants échapper un instant à l'attention du diligent précepteur Deschartres pour s'ébattre dans le jardin et courir dans la grotte de rocaïlle où une source d'eau claire jaillit sous les yeux émerveillés de la mère. La grand-mère, placide, contemple la scène depuis le salon. La salle suivante est entièrement consacrée au couvent des Anglaises, dont on ne distingue d'ailleurs que le nom sur l'écritoire tant les portraits abondent et envahissent le décor. Quelques personnages se détachent pourtant dans la nuée : le doux visage de Marie-Alicia, baigné de lumière, repose la vue au centre du tableau ; dans un coin en contrebas, sœur Hélène, prostrée dans l'ombre, jette sur nous un regard fixe et brûlant. Plus loin encore, ce sont les belles figures de James, Angèle et de leurs enfants qui forment une composition brillante dans le parc du Plessis. Soudain, dans la dernière salle le récit se suspend. Sur un fond blanc qui n'est que le reflet du ciel dans leurs regards, les artistes prennent place, presque en silence.

Dès le premier chapitre d'*Histoire de ma vie* de George Sand, l'enjeu traditionnel de l'autobiographie comme écrit de soi est désavoué. En effet, pour la mémorialiste, il est de mauvais goût de discourir trop longuement sur soi-même : « J'ai toujours trouvé qu'il était de mauvais goût non seulement de parler beaucoup de soi, mais encore de s'en entretenir longtemps avec soi-même¹. » Ce passage très surprenant est réactualisé à plusieurs reprises, et notamment au début de la cinquième partie : « On se fatigue vite de se contempler soi-même. Nous sommes de petits êtres sitôt épuisés, et le roman de chacun de nous est si vite repassé dans sa propre mémoire ! à moins de se croire sublime, peut-on n'examiner et ne contempler que son *moi*² ? » Pour la mémorialiste, l'enjeu autobiographique est donc ailleurs. L'espoir de se

¹ G. Sand, *Histoire de ma vie* [1855], éd. M. Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 45.

² *Ibid.*, p. 1276.

peindre, de parvenir à inscrire dans son autobiographie un autoportrait en creux n'est pas en définitive écarté, mais George Sand part du postulat que pour se connaître, il faut avant tout apprendre à connaître les autres : « Nous n'arrivons à nous comprendre et à nous sentir vraiment nous-mêmes qu'en nous oubliant, pour ainsi dire, et en nous perdant dans la grande conscience de l'humanité³. » La solidarité est en effet posée comme principe premier dès les premières pages d'*Histoire de ma vie* : « 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*⁴. » Damien Zanone observe que cet énoncé est ensuite repris quelques centaines de pages plus loin pour s'inscrire alors dans un pacte d'énonciation qui se veut « solidaire⁵ » :

Toutes les existences sont solidaires les unes aux autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller. La solidarité est bien plus évidente encore lorsqu'elle est immédiate comme celle qui rattache les enfants aux parents, les amis aux amis du passé et du présent, les contemporains aux contemporains de la veille et du jour même⁶.

Dès lors, dans l'autobiographie sandienne, une place importante est faite aux autres. Cette ambition de solidarité se traduit par l'abondance des portraits. L'existence de la mémorialiste n'est donc pas présentée « isolément » : elle n'est qu'un motif dans un tapis où les liens tissés sont nombreux. Si l'on reprend cette métaphore pour la filer, les contemporains du passé planent sur l'ensemble de la composition et fournissent la toile de fond. Dans un entrelacement de nœuds, la mémorialiste fait ensuite place aux « parents » et aux « amis de la veille » en réalisant les portraits de ses compagnes de jeux et des différentes figures d'autorité qui ont pris part à son éducation. Enfin, les broderies se dévoilent : c'est dans la galerie des portraits d'artistes que se donne à lire l'histoire de son développement. Comme l'a remarqué Damien Zanone, par réciprocité l'écriture de soi n'est dès lors légitime que dans la mesure où elle participe à son tour à un « enseignement fraternel⁷ » :

Il y a encore un genre de travail personnel qui a été plus rarement accompli, et qui, selon moi, a une utilité tout aussi grande, c'est celui qui consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel⁸.

³ *Ibid.*, p. 1276.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », 1848, *une révolution du discours*, Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2001, p. 243-251.

⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 346.

⁷ D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », art. cité, p. 243-251.

⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 47.

Car « la vie d'un ami c'est la nôtre, comme la vie de chacun est celle de tous⁹. » Dans cette fraternité, personne n'est mis à l'écart, le pronom « tous » étant ici entendu dans sa plus large acception. En effet, la mémorialiste regrette l'oubli auquel sont souvent condamnés – jusque dans leurs noms – ceux qui vivent dans l'ombre : « Beaucoup d'êtres humains vivent sans se rendre un compte sérieux de leur existence [...]. Ils passent parmi nous sans se révéler, parce qu'ils végètent sans se connaître, [...] la manifestation de leur vie reste incomplète et moralement inféconde pour le reste des hommes¹⁰. » Cela menace de faire irrémédiablement manquer l'ambition de fraternité. C'est pour cela que, comme le remarque Damien Zanone, les portraits d'*Histoire de ma vie* ne se concentrent pas uniquement sur des figures qui sont déjà présentes et reconnues sur la scène sociale : ils s'attachent également à mettre en lumière des personnes qui appartiennent à l'entourage de la mémorialiste et dont elle est la seule à détenir la clef¹¹.

Deux passages très frappants d'*Histoire de ma vie* viennent confirmer cette intuition de l'importance de la place faite aux autres, et donc des portraits dans l'autobiographie sandienne. En effet, ils ont la valeur de formulations détournées d'un art poétique en la matière. Le premier extrait traduit le regard que George Sand enfant porte sur les vieilles amies de sa grand-mère :

J'étais déjà très artiste sans le savoir, artiste dans ma spécialité, qui est l'observation des personnes et des choses. Bien longtemps avant de savoir que ma vocation serait de peindre bien ou mal des caractères et de décrire des intérieurs, je subissais avec tristesse et lassitude les instincts de cette destinée. [...] Malgré moi, je regardais et j'étudiais ces visages ravagés par la vieillesse, [...]. [...] toutes ces laideurs, [...]. J'aimais la beauté [...]. J'aurais voulu ne point voir, ne point entendre. Ma nature scrutatrice me forçait à regarder, à écouter, à ne rien perdre, à ne rien oublier, et cette faculté naissante redoublait mon ennui en s'exerçant sur des objets aussi peu attrayants¹².

Dans ce passage, George Sand se pressent « artiste ». Plus remarquable encore, elle est artiste dans sa « spécialité » qui est « l'observation des personnes et des choses ». Son art est donc un art du portrait et cela s'impose à elle comme une « destinée ». Celle-ci a ses servitudes pour celle qui voudrait n'examiner que la beauté (« J'aimais la beauté ») mais qui, dans la réalité, est confrontée à des « laideurs », à des visages et à des personnalités qui lui déplaisent. Sand aimerait ne pas les voir, mais sa faculté d'observation la force à « ne rien perdre, à ne rien oublier ». Quelque cinq cents pages plus loin, la mémorialiste se perd dans la contemplation

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹¹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », dans *Portraits de l'histoire en temps de crise (XIXe siècle)*, actes du colloque des 16-18 mars 2022 à l'Université de Montpellier, à paraître aux Presses Universitaires de la Méditerranée en 2024. Article consulté dans sa version inédite.

¹² G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 693-694.

des portraits des grands maîtres vus au Louvre. Face à l'art, elle ne perçoit plus que la beauté et la grandeur des figures qui sont dépeintes :

La nuit, je voyais passer devant moi toutes ces grandes figures qui, sous la main des maîtres, ont pris un cachet de puissance morale, même celles qui n'expriment que la force ou la santé physiques. *C'est dans la belle peinture qu'on sent ce que c'est que la vie : c'est comme un résumé splendide de la forme et de l'expression des êtres et des choses*, trop souvent voilées ou flottantes dans le mouvement de la réalité et dans l'appréciation de celui qui les contemple ; c'est le spectacle de la nature et de l'humanité vu à travers le sentiment du génie qui l'a composé et mis en scène. (...) L'univers se révélait à moi. Je voyais à la fois dans le présent et dans le passé, je devenais classique et romantique en même temps, sans savoir ce que signifiait la querelle agitée dans les arts. *Je voyais le monde du vrai surgir* à travers tous les fantômes de ma fantaisie et toutes les hésitations de mon regard. Il me semblait avoir conquis je ne sais quel trésor d'infini dont j'avais ignoré l'existence¹³.

Cette fois, les tableaux laissent transparaître un « résumé splendide ». La vérité « surgit » et se révèle par un « trésor d'infini ». Par opposition à la citation précédente dans laquelle ses facultés d'observatrice augmentaient son ennui « en s'exerçant sur des objets aussi peu attrayants », la « belle peinture » lui permet de sentir « ce que c'est que la vie ». Dès lors, un art du portrait trouve sa formulation : pour exprimer la vie, le portrait se doit d'être « un résumé splendide de la forme et de l'expression des êtres et des choses. » Un portrait qui chercherait à répondre aux exigences de cet art traduirait donc les sentiments de l'artiste qui l'a « composé et mis en scène ». Cependant, pour constituer une « grande figure » et ainsi concurrencer les « maîtres », le portrait ne peut pas se contenter d'être « splendide » : il doit aussi être « vrai ». Or c'est là un défi dont l'écrivaine semble apprécier toute la portée. Dans la notice de son roman *Lucrezia Floriani*, elle explique en effet qu'elle n'est pas encore parvenue à réaliser « l'analyse vraie des caractères et des sentiments humains » dans le roman ni dans le théâtre :

Pour le roman comme pour le théâtre, je voudrais que l'on trouvât le moyen d'allier le mouvement dramatique à l'analyse vraie des caractères et des sentiments humains. Sans vouloir faire ici la critique ni l'éloge de personne, je dis que ce problème n'est encore résolu d'une manière générale et absolue, ni pour le roman, ni pour le théâtre¹⁴.

Cette citation est remarquable non seulement parce qu'elle énonce de manière explicite l'aspiration de George Sand, qui est de trouver le moyen « d'allier le mouvement dramatique à l'analyse vraie des caractères et des sentiments humains » ; mais aussi parce que ce roman, publié en 1847, talonne de très près l'entrée en rédaction d'*Histoire de ma vie*¹⁵. La notice qui

¹³ *Ibid.*, p. 1189. Nous soulignons.

¹⁴ G. Sand, *Lucrezia Floriani* [1847]. *Lavinia*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1869, p. 1.

¹⁵ Elle rédige *Histoire de ma vie* entre 1847 et 1855. Sur la question, voir la « Note sur le texte » de l'édition de Martine Reid dans G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 35-36.

l'accompagne est quant à elle contemporaine de l'écriture autobiographique puisqu'elle a été rédigée à Nohant le 15 janvier 1853. On peut dès lors émettre l'hypothèse que, n'étant pas parvenue à réaliser son ambition dans le roman, Sand essaiera de la rejoindre dans un autre genre d'écrit, et en particulier dans son autobiographie.

Dès lors, notre travail se concentrera sur l'étude des portraits d'*Histoire de ma vie* pour nous demander si l'on peut légitimement parler d'un art en la matière. Et, puisque cette première interrogation n'appelle ici qu'une confirmation – les portraits étant très nombreux, il est probable que l'on puisse dégager des constantes parmi eux, voire des principes qui régissent leur écriture –, nous chercherons à définir cet art du portrait en régime autobiographique¹⁶ chez Sand. À partir de là, puisque les portraits d'*Histoire de ma vie* relèvent d'un art, sont-ils également un lieu de vérité, à l'instar de la peinture des grands maîtres évoqués par Sand rappelant sa visite au Louvre ? Ajoutons une autre question : l'art du portrait peut-il être considéré comme un lieu pour saisir, de façon plus générale, l'art de l'autobiographie selon Sand ?

Dans une première partie, nous essaierons de mieux cerner l'objet de notre étude au moyen d'une typologie pour classer les portraits selon des critères formels d'abord, thématiques ensuite. Nos différentes observations, couplées au critère de la distance que la mémorialiste observe par rapport à ses modèles, permettront en définitive d'établir une distinction entre deux grands groupes de portraits : ceux consacrés à des figures de l'enfance et de la famille, d'une part ; ceux traitant d'amis et d'artistes, d'autre part. Les deux parties suivantes du mémoire se concentreront successivement sur ces deux grands groupes de portraits. Nous verrons que les premiers s'attachent à mettre au jour l'intériorité d'un être ; les seconds sont l'occasion de tenir un discours sur l'art et sur la création. Tous, quoi qu'il en soit, vérifient que les portraits chez Sand, pensés comme autant de « résumés splendides » pour cerner le secret de chacun, organisent bien la relation étroite entre une forme et un sens, ce qui autorise à parler d'art à leur sujet. On conviendra alors que, à travers des expérimentations multiples, George Sand se montre à la recherche du meilleur art du portrait possible pour son autobiographie, et que cela se confond pour elle avec la recherche du meilleur art autobiographique possible.

¹⁶ L'expression « art du portrait en régime autobiographique » est empruntée à Damien Zanone.

Avertissement: dans ce travail, nous suivons les recommandations de la réforme de l'orthographe promulguée en 1990 par l'Académie française. Les extraits des textes de notre corpus et les autres citations sont cependant retranscrits dans leur orthographe originelle.

Partie I : quels sont les portraits dans *Histoire de ma vie* ? (partie descriptive)

Dans un premier temps, il serait utile de s'attacher à décrire ces portraits afin de voir plus clair dans cette myriade de noms et de visages qui se succèdent et qu'on regarde passer sans s'y attarder parfois, estimant que ce n'est pas vraiment là l'*histoire de sa vie*. Les portraits, relégués au bord du cadre, s'estompent dans l'arrière-fond. Mais dans ce travail, nous n'oublierons pas que « le fond est un regard¹⁷ », comme le rappelle Jean-Luc Nancy. Dans ces visages que Sand s'efforce de dépeindre, se reflète peut-être un peu le sien.

La première partie de notre travail s'évertuera donc à les observer. Cette étude prendra la forme d'une typologie des portraits, typologie qui sera formelle dans un premier temps, puis qui se penchera sur le contenu des portraits. C'est ensuite le critère de la distance observée par la mémorialiste par rapport aux sujets de ses portraits qui permettra de les distinguer. Notre classification sera suivie par une brève réflexion sur les modèles littéraires utilisés par George Sand dans ses portraits. Enfin, nos différentes observations permettront d'établir un lien entre la cartographie des portraits dans *Histoire de ma vie*, et le traitement de deux grands groupes de portraits que nous tâcherons d'identifier.

¹⁷ J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, « Incises », 2000, p. 76.

I. Typologie formelle

Les premiers critères qui ont permis d'amorcer notre étude des portraits sont formels. Ils sont propres au genre du portrait littéraire. Dans son article « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », Damien Zanone propose deux critères formels généraux qui peuvent servir à établir une typologie : les portraits peuvent être courts ou longs ; et ils sont soit filés sur plusieurs centaines de pages, soit détachables¹⁸. Nous reprenons ces deux critères qui seront structurants dans notre réflexion, mais nous chercherons à les préciser.

1. Les portraits courts

Penchons-nous, pour commencer, sur ces portraits qui n'occupent que peu de place dans cette œuvre monumentale. Réduits à quelques mots ou à quelques lignes, ces personnages (mais l'on serait tenté de dire « ces personnes », puisqu'on donne foi au témoignage autobiographique qui nous fait part de leur existence) au visage fuyant sans grande incidence sur le récit sont tout de même élus par le regard de la mémorialiste et méritent par là qu'on s'y attarde. La brièveté de ces portraits est garante de leur unité. Forcée d'embrasser du regard ces visages en quelques phrases succinctes, la mémorialiste est contrainte d'en réaliser une synthèse. Mais cette brièveté, de même que la portée du portrait, sont à nuancer. Si certains portraits méritent cette appellation générique, pour d'autres descriptions elle peut être remise en question, et on peut considérer qu'on a plutôt là affaire à des esquisses. Il est en effet nécessaire de poser les limites du portrait pour qu'il soit possible de le définir pleinement : est-ce qu'une phrase peut constituer un portrait ? Est-ce qu'une seule expression peut traduire un caractère ? Est-ce qu'un trait suffit à peindre une physionomie ?

A. Esquisse ou portrait ?

Dans son étude sur les portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, Fabienne Bercegol propose une solution intéressante à notre interrogation, permettant de poser les limites du portrait en nommant ce qui s'en écarte : « Nous qualifierons d'*esquisses* les descriptions les

¹⁸ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

plus sommaires et les plus lacunaires, pour bien faire ressortir la rapidité qui les caractérise¹⁹. » Un portrait trop bref et trop incomplet ne serait donc pas un portrait mais constituerait plutôt une esquisse. Si la longueur de la description est assez facilement mesurable, en revanche, il n'en est pas de même pour sa complétude. Que peut-il manquer dans le portrait, et à partir de quand est-il trop lacunaire ? Lors d'une lecture attentive des portraits d'*Histoire de ma vie*, nous pouvons remarquer que la matière principale des portraits est morale. Si l'on reprend la bipartition traditionnelle du portrait en prosopographie et en éthopée²⁰ – la prosopographie étant la part du portrait qui s'attache à la « description des qualités physiques d'un personnage réel ou fictif²¹ », et l'éthopée ayant pour objet « la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage²² » – on peut constater que c'est plutôt sur cette seconde description que George Sand concentre ses efforts. Dans ses portraits, la description physique est souvent assez courte, allusive, voire absente. Lors d'un rare passage à valeur d'autoportrait, elle réalise d'ailleurs une brève description physique de sa personne pour se conformer à l'usage, pour ensuite regretter cette exigence du lecteur à laquelle il est difficile de se soustraire :

J'ai parlé de ma figure, afin de n'avoir plus du tout à en parler. [...] je me suis conformée à l'usage, qui est de faire la description extérieure du personnage que l'on met en scène [...] ; j'aurai peut-être pu ne pas m'en occuper du tout ; j'ai consulté l'usage, et j'ai vu que des hommes très sérieux, en racontant leur vie, n'avaient pas cru devoir s'y soustraire. [...] / Je désire pourtant qu'à l'avenir on se dérobe à cette exigence des curieux [...]²³.

Dans son article « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », Damien Zanone attire l'attention sur le chapitre XIX du *Meunier d'Angibault* intitulé « Le portrait » qui réaffirme la futilité des portraits physiques à ses yeux. Elle s'y attèle néanmoins pour se conformer à « l'usage », mais elle n'est pas certaine qu'il s'agisse là véritablement d'une « règle de l'art²⁴ » : « Nous ne savons pas s'il est bien conforme aux règles de l'art de décrire minutieusement les traits et le costume des gens qu'on met en scène dans un roman. [...] Cependant, c'est un vieil usage [...]²⁵. » Puisque cette description physique est secondaire chez elle, on peut donc supposer que son absence ne constitue pas véritablement une

¹⁹ F. Bercegol, *La poésie de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 1997, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ « Prosopographie », dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/prosopographie> (page consultée le 8 avril 2023).

²² « Éthopée », dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/ethopee> (page consultée le 8 avril 2023).

²³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 504.

²⁴ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

²⁵ G. Sand, *Le Meunier d'Angibault* [1845], éd. B. Didier, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1985, p. 243.

lacune dans ses portraits. En revanche, un portrait court qui s'occupe principalement de dessiner la figure et d'ébaucher les expressions de la personne dépeinte peut être qualifié d'esquisse.

Il reste encore à savoir si l'ébauche rend justice au sujet. L'esquisse d'une figure devrait être confuse et indéfinie, mais bien souvent la tentation de se concentrer sur quelques traits saillants est grande. Les esquisses qui se concentrent sur quelques aspects proéminents de la physiologie dépeinte se rapprochent alors de la caricature :

Madame de Troussebois, madame de Jasseau et les autres dont je ne me rappelle pas les noms avaient, celle-ci un menton qui rejoignait son nez, celle-là une face de momie ; la plus jeune de la collection était une chanoinesse blonde qui avait une assez belle tête sur un corps nain et difforme. Quoiqu'elle fût demoiselle, elle avait le privilège de s'appeler madame et de porter un ruban d'ordre sur sa bosse, parce qu'elle avait seize quartiers de noblesse²⁶.

Cette série de trois esquisses caricaturales survient alors que George Sand, alors Aurore Dupin, accompagne sa grand-mère à l'hôtel de Madame de La Marlière, chez qui se rencontre toute une société issue de l'aristocratie d'Ancien Régime. Seule enfant dans ces salons où se pavent celles que sa mère qualifie dédaigneusement de *vieilles comtesses*, elle reste assise dans un état voisin du mutisme et observe ces visages qui s'animent autour d'elle. La caricature va parfois jusqu'à commenter ce qui est littéralement accessoire. Ainsi, le nom de Madame de Maleteste vient complimenter son visage : « Par une singulière coïncidence, cette dame passait sa vie à avoir la migraine, et comme on prononçait son nom Mal-tête, je croyais de bonne foi que c'était un sobriquet qu'on lui avait donné à cause de sa maladie et de ses plaintes continuelles²⁷. »

Il est cependant difficile de se départir entièrement de la caractérisation morale même pour les descriptions les plus concises. Si l'on reprend les exemples précédemment cités, on peut assez facilement associer une disposition morale au trait physique qui est esquissé : la dame à la face de momie est certainement austère ; et la suivante souffre probablement du péché d'orgueil, assez répandu dans l'aristocratie au dire des mémorialistes de l'époque²⁸. Dans d'autres esquisses, on peut en effet observer que l'expression et la physiologie sont souvent le reflet de l'âme : « James avait la quarantaine et le front très dégarni ; mais ses yeux bleus et ronds, pétillaient d'esprit et de gaieté, et toute sa physiologie peignait la bonté et la sincérité

²⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 692.

²⁷ *Ibid.*, p. 692.

²⁸ Le père de Chateaubriand souffrait en effet d'orgueil du nom : « Une seule passion dominait mon père, celle de son nom. » dans F.-R. de Chateaubriand, *Les Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Garnier, « Le Livre de Poche », 1989, p. 185. De manière plus générale, l'orgueil est un vice souvent associé à l'aristocrate. Pour revenir à *Histoire de ma vie*, cette association est opérée à plusieurs reprises. On peut par exemple citer le portrait d'Aurore de Koenigsmark qui s'anime et prend la parole pour le revendiquer : « De quelles billevesées embarrasses-tu ta pauvre cervelle, rejeton dégénéré de ma race orgueilleuse ? De quelle chimère d'égalité remplis-tu tes rêves ? » dans G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 67.

de son âme²⁹. » Bien sûr, peindre l'âme est peut-être à ce stade une ambition trop élevée, mais dans ses descriptions George Sand semble soutenir que le caractère peut se lire au creux des apparences, comme c'est le cas ici pour l'esquisse d'une religieuse du couvent des Anglaises : « De mon temps madame Marie-Françoise était novice sous son nom de famille, miss Fairbairns. C'était une très belle personne, blanche avec des yeux noirs, de fraîches couleurs, une physionomie très ferme, très décidée, franche, mais froide³⁰. » Ici, le tableau de sa physionomie suffit à esquisser son caractère.

Dans certains cas très particuliers (en réalité, nous n'en avons pour le moment trouvé qu'un seul), l'esquisse peut aussi être morale. Pour être lacunaire, et donc ne pas suffire à constituer un portrait, le trait moral qui est esquissé doit caractériser non pas le sujet qui est dépeint, mais plutôt la direction qu'il emprunte. Notre regard guidé par ce trait nébuleux regarde le sujet passer puis le poursuit des yeux sans s'attarder sur son visage. C'est sans doute la scène qui présente M. Demai qui permet le mieux d'illustrer cela. Après une brève esquisse physique qui ne retient aucun détail : « Il était jeune encore, habillé très proprement et d'une figure agréable³¹ », la transcription d'un échange à la page suivante confond la peinture de son caractère avec la quête de son idéal :

Il arrivait seul à toute heure du jour [...]. [...] il s'arrêtait auprès de la première personne qu'il rencontrait, lui disait une ou deux paroles et restait plus ou moins longtemps, sans qu'il fût nécessaire de s'occuper de lui. [...] / Lorsque sa présence devenant gênante, on lui disait : « Eh bien, monsieur Demai, désirez-vous quelque chose ? *Rien de nouveau*, répondait-il, *je cherche la tendresse*³².

Il s'agit là d'une esquisse et non d'un portrait, puisque la mémorialiste se contente de présenter le mouvement qui l'anime sans prendre la peine de l'arrêter un instant pour le confronter au réel. L'imparfait semble ici enfermer monsieur Demai dans une temporalité propre au roman ou au conte, là où « il était une fois » recommence à chaque lecture. Si on le regarde, « à toute heure du jour » il « cherche la tendresse ». Ce portrait moral est donc lacunaire parce qu'il peint un élan et non le sujet qui le poursuit. Au lieu de le faire poser devant nos yeux, George Sand nous demande de le regarder passer.

L'emploi de la catégorie d' « esquisse » peut être d'une grande aide lorsque l'on essaie de cerner et de définir « l'art du portrait » autobiographique de George Sand. Le manque permet de préfigurer ce qui est absent. Ainsi, le caractère principalement physique des descriptions les

²⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1104.

³⁰ *Ibid.*, p. 907.

³¹ *Ibid.*, p. 732.

³² *Ibid.*, p. 732-733. Les italiques sont ceux de l'édition.

plus lacunaires ou allusives renseigne sur l'importance de la caractérisation morale des portraits d'*Histoire de ma vie*. De la même manière, l'esquisse morale rencontrée dans le portrait de M. Demai peut permettre d'avancer certaines hypothèses : dans des portraits plus développés, cet élan qui les anime sera contrebalancé par les inconséquences de leur caractère, et la réalité fera entrave à sa poursuite.

B. Le portrait à relief(s)

Dans son ouvrage *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Fabienne Bercegol observe que Chateaubriand se sert souvent d'une technique assez efficace pour tracer des portraits courts : le portrait à relief. Cette méthode permet d'unifier la description autour d'une ou plusieurs caractéristiques saillantes qui distinguent le modèle et garantissent l'originalité du portrait. Pour Fabienne Bercegol, un seul trait dominant réduit généralement l'esquisse à la caricature³³. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand se sert également de cette technique du portrait à relief, mais on peut observer à la lecture que le fait qu'il y ait un seul relief ou plusieurs est assorti plus nettement d'une différence de traitement. En effet, le portrait à relief au singulier se rapproche davantage de la typification, qui en réalité ne constitue pas un portrait puisqu'il ne respecte pas la singularité de la personne qui est dépeinte. Au mieux, il s'agit là d'une esquisse. Cette citation dans laquelle deux personnes correspondent au même type le démontre : « Madame de Béranger et madame de Ferrières étaient toutes deux si infatuées de leur noblesse que je ne saurais laquelle nommer la première pour l'orgueil et les grands airs. C'étaient bien les meilleurs types de *vieilles comtesses* dont ma mère pût se divertir³⁴. » Ici, la description est collective. Les sujets ne peuvent donc qu'être esquissés. Le type est bien sûr plus souvent représenté par un seul individu. Le portrait à relief de Mary Eyre, une de ses compagnes de couvent, en est un bon exemple : « Il y avait dans la classe une pauvre petite anglaise de cinq à six ans, pâle, délicate, malade, un véritable chacrot, comme nous disons en Berry pour désigner le plus maigre et le plus fragile oisillon de la couvée. Elle s'appelait Mary Eyre [...]»³⁵. » Dans ce passage, George Sand ne retient que la délicatesse de la constitution de Mary Eyre pour la distinguer, et ce trait la renvoie au type du « chacrot » du Berry sans réellement permettre de la singulariser.

³³ F. Bercegol, *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, p. 98-100.

³⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 691.

³⁵ *Ibid.*, p. 873.

En revanche, un composé de plusieurs reliefs forme non pas un type mais une « nature ». Même lorsque la nature décrite est cernée par le biais d'une observation générale, la nuance et la combinaison des reliefs permettent de la distinguer et d'en assurer la singularité, comme c'est le cas dans le portrait de son oncle de Beaumont : « J'en ai donné cet échantillon pour qu'on se figure bien cette nature de chanoine, qui n'a guère plus de type dans le temps présent³⁶. » Ainsi, il n'est pas le type du chanoine, mais il en est plutôt une « nature » dont il est le seul exemple. Il arrive cependant que le terme de « nature » soit employé au pluriel. La question d'une éventuelle typification dissimulée peut alors se poser. Lors du portrait de Mademoiselle D***, Sand admet que sa nature pourrait se rencontrer ailleurs, mais pour autant la description qu'elle en fait est trop nuancée pour qu'elle puisse constituer un « type » :

Il est des natures antipathiques qui ressentent l'aversion qu'elles inspirent et qui ne peuvent jamais faire le bien, en eussent-elles envie, parce qu'elles éloignent les autres de la bonne voie, rien qu'en les prêchant, et qu'elles sont réduites à faire leur propre salut isolément [...]. Mademoiselle D*** était *de ces natures-là*. Je serais injuste envers elle si je ne disais pas le pour et le contre. Elle était sincère dans sa dévotion et rigide pour elle-même [...]. Dans ses rapports avec nous, son austérité devenait féroce [...]³⁷.

« Ces natures-là » sont en réalité un composé de plusieurs reliefs et sont dès lors trop contrastées pour être typifiées. De manière plus générale, après avoir balayé les nuances et les exceptions, on peut observer assez fréquemment l'usage du terme de « nature » pour qualifier un portrait bref dont la description se concentre autour de plusieurs traits dominants. On peut par exemple penser au portrait de Pauline dans lequel sa nature est esquissée au moyen de l'énumération de plusieurs de ses qualités qui sont ensuite tempérées par son air altier : « J'aimai donc tendrement Pauline, qui se laissa aimer. C'était là sa *nature*. Elle était bonne, sincère, aimable, mais froide. J'ignore si elle a changé. Cela m'étonnerait beaucoup³⁸. » Élixa, quant à elle, rougissait de colère « [...] lorsqu'un diable dérangeait sa méditation à l'église ou bouleversait ses cahiers à la classe, [...] ; sa *nature* impérieuse et hautaine se trahissait. [...] Mais c'était un orage passager. La volonté, plus forte que l'instinct dominait cette colère³⁹. » Ici, son instinct impérieux et hautain serait certainement un type s'il n'était pas contrebalancé par sa volonté. Le portrait de G***, une autre compagne de couvent de Sand, est sans doute l'exemple le plus frappant du portrait à reliefs :

³⁶ *Ibid.*, p. 688.

³⁷ *Ibid.*, p. 872. Nous soulignons.

³⁸ *Ibid.*, p. 736. Nous soulignons.

³⁹ *Ibid.*, p. 963. Nous soulignons.

G***, c'était autre chose : c'était la figure la plus saillante de la petite classe et la plus excentrique de tout le couvent. / C'était une Irlandaise de onze ans, beaucoup plus grande et plus forte que moi qui en avais treize. Sa voix pleine, sa figure franche et hardie, son caractère indépendant et indomptable lui avaient fait donner le surnom de *garçon* ; et quoique ce fût bien une femme, qui a été belle depuis, elle n'était pas de notre sexe par le caractère. C'était la fierté et la sincérité mêmes, une belle nature en vérité, une force physique tout à fait virile, un courage plus que viril, une intelligence rare, une complète absence de coquetterie, une activité exubérante, un profond mépris pour tout ce qui est faux et lâche dans la société⁴⁰.

Elle était donc « une belle nature en vérité » : c'était « la figure la plus saillante de la petite classe ». Sa « nature » est ici un composé de traits saillants qui appartiennent à l'un et l'autre sexe, complimentés par l'intelligence et la sincérité.

Si George Sand emploie cette même technique du portrait à relief telle que définie par Fabienne Bercegol dans son ouvrage sur les portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe*, il est en revanche possible d'opérer une distinction plus nette à la lecture d'*Histoire de ma vie* entre les portraits qualifiés de *type* et ceux qui sont qualifiés de *nature* selon qu'ils comportent un ou plusieurs de ces reliefs : un portrait qui ne se concentre que sur un trait principal est un *type* et se rapproche ainsi de la caricature comme l'avait remarqué Fabienne Bercegol à propos des *Mémoires d'outre-tombe*. En revanche, un composé de plusieurs traits brillants forme non pas un *type* mais une *nature* : de cette manière, c'est la singularité du personnage que la mémorialiste cherche à représenter. On peut également ajouter pour étoffer cette distinction que le *type* préexiste à la description alors que ce n'est pas le cas pour la *nature* : alors que la *nature* renvoie à un individu désigné, le *type* renvoie à un caractère qui est déjà connu et que l'on est susceptible de rencontrer ailleurs. Cela induit alors une certaine distance, voire une ironie qui peut être partagée par le lecteur, puisque le modèle auquel renvoie ce *type* est associé à un référent culturel extérieur à l'autobiographie. La personne, alors, s'efface devant le personnage.

2. Les portraits longs

À côté des portraits courts, l'autobiographie donne à lire des portraits beaucoup plus étendus qui sont consacrés à des personnes qui partageaient l'intimité de Sand ou qui ont eu de l'importance dans son existence. C'est le cas notamment pour des membres de la famille de George Sand ou pour des artistes avec qui elle s'est liée d'amitié. Damien Zanone remarque que ces portraits peuvent être soit détachés, et occuper alors plusieurs pages, voire un chapitre entier ; ou bien ils peuvent être « filés » et mobilisés tout au long de l'œuvre⁴¹.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 875-876, en italique dans l'édition.

⁴¹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

A. Les portraits filés

a. Les portraits évolutifs

Puisqu'il s'agit là d'une autobiographie qui relate les quarante premières années de sa vie, il est inévitable que les portraits filés subissent le passage du temps. Dans son article « George Sand et le temps expérimental », Isabelle Hoog Naginski s'intéresse à cette question et retient pour l'illustrer le chapitre dans lequel George Sand décrit les amies de sa grand-mère (chapitre III de la troisième partie). Les portraits que ce passage contient ne sont pas filés, mais selon elle, George Sand présente déjà là non pas un tableau immobilisé, mais des images en mouvement, une société vivante dans laquelle « les personnages vieillissent sous nos yeux ». Lors de cet épisode, Sand se présente « artiste sans le savoir ». Pour Isabelle Hoog Naginski, cela tient au fait qu'elle est capable d'observer le passage du temps⁴². Cette association opérée entre l'être artiste et la capacité de discerner l'action du temps sur les visages est très intrigante. Est-ce le propre de l'artiste que de percevoir le temps ? Pour peindre le temps, il est nécessaire d'observer une certaine distance par rapport au sujet du portrait. Quand les jours qui se filent dans l'intimité se confondent, le temps alors indéfinissable s'échappe : « Malgré moi, je regardais et j'étudiais ces visages ravagés par la vieillesse, que ma grand-mère trouvait encore beaux par habitude, et qui me paraissaient d'autant plus affreux que je les entendais vanter dans le passé⁴³. » Alors que sa grand-mère ne voit plus ces laideurs « par habitude », Aurore, artiste déjà, se désole de « toutes ces tristesses de la vieillesse⁴⁴ ». Sa grand-mère n'est pas la seule chez qui Sand observe l'illusion de la permanence des êtres aimés. Le curé de Saint-Chartier, par exemple, la voit toujours comme une enfant : « Ce vieux curé avait beaucoup d'amitié pour moi. J'avais quelque chose comme trente-cinq ans qu'il disait encore de moi : “*L'Aurore est une enfant que j'ai toujours aimée*”⁴⁵. » Cependant, dans ses rapports les plus intimes, Aurore n'échappe pas non plus à cette illusion. Ainsi, elle ne parvient pas à lire les disgrâces de la vieillesse sur le visage de sa grand-mère qui lui semble doux et éternel : « sous ce rapport, la figure sereine, fraîche et indestructiblement belle de ma grand-mère ne blessait jamais mes regards⁴⁶ ».

⁴² I. Hoog Naginski, « George Sand et le temps expérimental », *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. Nathalie Buchet-Ritchev e.a., New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 135-154.

⁴³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 694.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 718, en italique dans l'édition.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 694.

Si George Sand est capable d'observer le passage du temps, les portraits filés d'*Histoire de ma vie* devraient en témoigner. Dans son ouvrage sur les portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Fabienne Bercegol remarque que Chateaubriand fait largement usage d'une forme de portrait qui permet d'intégrer le passage du temps à la description : le portrait évolutif. Ce portrait présente l'avantage d'unifier la personnalité autour de plusieurs éléments de continuité : même s'il reflète les métamorphoses que subit l'homme et l'impermanence de sa nature, une unité, voire une identité, est à déceler au cœur du changement⁴⁷. Cette allégation soulève tout de même une question : quelle est cette unité ? Si l'on observe quelques-uns des portraits filés d'*Histoire de ma vie*, on peut remarquer que George Sand consigne les évolutions des sujets qu'elle peint. C'est le cas par exemple dans le portrait de Pauline qu'elle a connue enfant puis qu'elle a revue plusieurs fois dans les années qui ont suivi : « Pauline qui fut plus tard une ravissante jeune fille, était un enfant blond, mince, un peu pâle, vif, agréable et fort enjoué⁴⁸. » C'est le cas également pour son confesseur des Anglaises, l'abbé de Prémord, qu'elle continue à consulter après sa sortie du couvent : « J'allai voir mon jésuite, l'abbé de Prémord. Il était bien vieilli depuis trois ans. Sa voix était si faible, sa poitrine si épuisée qu'on l'entendait à peine⁴⁹. » En poursuivant la citation, on remarque que cette évolution est peut-être à nuancer : « Nous causâmes pourtant longtemps, plusieurs fois, et il retrouva sa douce éloquence pour me consoler ; mais il n'y parvint pas, il y avait trop de tolérance dans sa doctrine pour une âme aussi avide de croyance absolue que l'était la mienne⁵⁰. » Si l'évolution est visible sur le plan physique, c'est en revanche rarement le cas sur le plan moral. Contrairement au corps, la nature, qu'on peut ici sans doute confondre avec cette unité ou cette identité que nous recherchions, semble se soustraire au passage du temps :

Madame Dudevant était une personne glacée autant que glaciale. Elle avait certainement aimé son excellent compagnon, et elle le regrettait autant qu'il lui était possible ; mais elle était *de la nature* des lièges, elle avait une écorce très-épaisse qui la garantissait du contact des choses extérieures ; seulement cette écorce tenait bien et ne tombait *jamais*⁵¹.

Si le corps subit les vicissitudes du temps, la nature, quant à elle, semble immuable. Cette citation issue du portrait de Pauline le démontre : « J'aimai donc tendrement Pauline, qui se laissa aimer. *C'était là sa nature*. Elle était bonne, sincère, aimable, mais froide. J'ignore si elle

⁴⁷ F. Bercegol, *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁴⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 736.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1135.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 1167. Nous soulignons.

a changé. Cela m'étonnerait beaucoup⁵². » On remarque ici que lorsque George Sand se projette par l'imagination dans un temps où son modèle lui est étranger, elle émet ce même constat de la supposée permanence de la nature. On peut également ajouter que le type, qui n'est qu'une nature simplifiée, possède la même constance : « Je n'ai jamais connu une plus belle âme que celle de Jane. Elle est restée pour moi le type de la véritable sainte. [...] Avec ou sans piété, je crois qu'elle était de ses rares natures à qui la pensée du mal est inconnue, à qui le mal serait impossible⁵³. » Si l'évolution est visible sur le plan physique, elle l'est donc rarement sur le plan moral. Lorsqu'une évolution concerne la personnalité, elle va jusqu'à bouleverser l'identité du sujet :

J'avais retrouvé cette chère sainte guérie et fortifiée au physique comme au moral. Au physique, c'était bien nécessaire, car je l'avais laissée encore une fois en train de mourir. Mais au moral, c'était superflu, c'était trop. Elle était devenue rude et comme sauvage de prosélytisme⁵⁴.

La fortification morale de sœur Hélène serait donc excessive. George Sand ne la dépeint que pour la réprover. On serait presque tenté de surenchérir en disant que cette guérison morale inattendue est « contre-nature ». Pour que le portrait soit cohérent, pour qu'il conserve une unité et que le lecteur puisse cerner l'identité de la personne représentée, la nature doit être préservée des retentissements du temps. Pour parvenir à réaliser un « résumé splendide », il faut à l'art une unité qui permette de transcender les nuances et les changements. Un portrait qui ne se construirait pas autour d'un centre ferme courrait le risque d'éparpiller la personnalité. Cependant, est-ce que la nature est réellement immuable ? Est-ce que l'homme est toujours cohérent dans la réalité ? Peut-être que la nature constitue un au-delà de l'art.

b. Les portraits-romans

Dans *Histoire de ma vie*, on peut attribuer à plusieurs déclarations de George Sand sur le portrait une valeur d'art poétique. Dans l'un de ces passages que relève Damien Zanone dans son article « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand⁵⁵ », elle établit une distinction entre le portrait de roman et le portrait d'autobiographie :

Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art. Le roman entier serait forcé de se plier aux exigences de ce caractère, et ne serait plus un roman. Cela n'aurait

⁵² *Ibid.*, p. 736. Nous soulignons.

⁵³ *Ibid.*, p. 1140.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1137.

⁵⁵ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

ni exposition, ni intrigue, ni nœud, ni dénouement ; cela irait tout de travers comme la vie et n'intéresserait personne, parce que chacun veut trouver dans un roman une sorte d'idéal de la vie⁵⁶.

Le portrait de roman serait donc une figure imaginaire forcément « logique », mais si le souci du réel est premier, dans la réalité l'homme est si « rempli de contrastes » et si « disparate » que sa représentation devient « insoutenable dans un ouvrage d'art ». Dès lors qu'il s'agit ici d'une autobiographie, nous sommes donc en droit de demander si George Sand est parvenue à peindre des « hommes réels ». Puisque nous nous concentrons ici sur une description purement formelle des portraits, nous pouvons déjà remarquer que la structure des portraits filés les plus amples et les plus développés d'*Histoire de ma vie* est analogue à celle des romans : comme eux, ils sont introduits par une *exposition* ; leur présence est justifiée par une *intrigue* qui est étoffée par un ou plusieurs *nœuds* principaux ; enfin, comme dans les romans ces portraits s'achèvent par un *dénouement* dans lequel ces nœuds parviennent à être démêlés et l'intrigue connaît alors une résolution. Pour qualifier les portraits qui possèdent cette structure particulière, nous proposons le mot composé de « portrait-roman ». Il présente l'avantage de signaler une ambiguïté générique : si l'on déplaçait ces portraits filés pour en disposer tous les passages bout à bout, le portrait, perçu comme tel puisqu'il est un lieu de description privilégiée dans l'économie de l'œuvre, prendrait alors la forme d'un court roman d'une existence particulière. Ces portraits sont au nombre de quatre et concernent des personnages centraux ayant appartenu au cercle de la famille intime de George Sand. Il s'agit des portraits de sa mère, de sa grand-mère, de son demi-frère Hippolyte et de Deschartres, son précepteur. Pour mieux illustrer cette formule de « portrait-roman » que nous proposons, nous allons analyser ces portraits pour tenter d'y repérer les différentes étapes qui sont structurantes et qui peuvent être rattachées à l'organisation du roman. Dans un premier temps, nous allons donc nous attarder quelques instants sur les différentes *expositions* qui introduisent ces portraits. Nous essaierons ensuite de repérer les différents *nœuds* qui sont au fondement de l'intrigue développée, ainsi que le moment où ces nœuds connaissent un *dénouement* qui permet de resserrer et d'unifier la description.

L'exposition

⁵⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 646. Nous soulignons.

Dans un premier temps, on peut observer l'abondance de matière biographique les concernant. Ces passages ne font pas partie du portrait à proprement parler, mais ils participent à leur mise en évidence. Cela dépasse d'ailleurs la simple exposition. En effet, c'est parfois toute leur existence qui est relatée, et le récit n'hésite alors pas à s'affranchir des limites temporelles de l'autobiographie qui veut que celle-ci commence à la naissance de son auteur. Ainsi, on apprend par exemple au début de la première partie d'*Histoire de ma vie* les circonstances de la naissance de la grand-mère de George Sand, Marie-Aurore de Saxe. Issue de la liaison entre Mademoiselle Verrières et le maréchal de Saxe, elle est reconnue pour la fille naturelle de ce dernier quinze ans plus tard et elle prend alors son nom. Ces détails biographiques, s'ils ne font pas partie du portrait, participent néanmoins à l'éclairer. Toujours à propos de la grand-mère de Sand, on apprend quelques pages plus loin que c'est la dauphine de France⁵⁷, nièce du maréchal de Saxe, qui la prit sous sa protection et se chargea de son éducation, mais qu'elle l'empêcha aussi de voir sa mère ; ce qui n'est pas sans rappeler l'enfance de Sand et le portrait global que la mémorialiste a tracé de sa grand-mère qui est terni par son intolérance à l'égard de sa propre mère. En réalité, ces différentes expositions préfigurent déjà les différents nœuds qui seront structurants pour le portrait. À propos de Sophie Victoire Delaborde, la mère de George Sand, on apprend au début de l'ouvrage qu'elle était « une pauvre enfant du vieux pavé de Paris⁵⁸ », fille d'Antoine Delaborde, maître oiselier. Cette origine plébéienne a là aussi une grande incidence sur son caractère qu'elle est forcée d'enfouir pour se plier aux exigences du monde. D'Hippolyte, figure plus secondaire par sa qualité d'enfant illégitime⁵⁹, on n'apprend seulement qu'il était « l'enfant de la *petite maison*⁶⁰ ». L'exposition de Deschartres est également assez brève et ne remonte pas jusqu'à sa petite enfance (Cela tient probablement au fait qu'il n'a aucun lien de sang avec la mémorialiste. Les trois autres personnages qui font l'objet d'un portrait-roman sont des membres de sa famille. Leur histoire personnelle fait donc partie du récit familial.). Sand énumère simplement les différents titres qui ont contribué à forger le « grand homme » : abbé, citoyen, maire de Nohant, etc⁶¹. Concernant le portrait du père, même s'il est amorcé par ce qu'on pourrait qualifier de « roman par lettres », roman qui s'étend sur les deux premières parties d'*Histoire de ma vie*, il ne constitue pas véritablement un roman puisqu'il n'en possède pas l'organisation. En effet,

⁵⁷ Marie-Josèphe de Saxe.

⁵⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹ Sur ce sujet, voir l'article de D. Zanone, « Les fantômes de l'autobiographie : demi-frère et demi-sœur dans *Histoire de ma vie* de George Sand », *Adelphiques : sœurs et frères dans la littérature française du XIXe siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, Paris, Kimé, 2010, p. 43-52.

⁶⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 500-501, en italique dans l'édition.

⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

nous verrons plus tard qu'il ne contient pas de nœud, et qu'il n'aboutit donc pas à un dénouement.

Nœuds et dénouement

Ensuite, dans les quatre portraits (ceux de la mère, de la grand-mère, de Deschartres et d'Hippolyte) que nous venons de présenter, un ou plusieurs nœuds peuvent être clairement identifiés. Ces nœuds sont à l'origine d'une multitude de contrastes qui semblent à première vue insolubles. Toutefois, après plusieurs centaines de pages, la mémorialiste clôture ses portraits par un dénouement qui vient restaurer leur cohérence. La logique du caractère est ainsi rétablie et les différents nœuds connaissent une résolution. Sa mère, par exemple, « était pleine de contrastes⁶² ». C'était en effet « une organisation magnifique⁶³ » : « Elle osait tout et réussissait à tout⁶⁴ », mais c'était aussi « la personne la plus difficile à manier qu'il y eût au monde⁶⁵ ». Si elle est modeste de nature, ses idées préconçues sur les grandeurs et les mérites de la noblesse qu'elle se voit forcée de fréquenter font naître en elle un sentiment d'infériorité qu'elle ne peut supporter : « Mais ce qui la tourmentait, par rapport à mon père, c'était la supériorité d'intelligence et d'éducation qu'elle supposait aux femmes du monde⁶⁶ », et qui alimente paradoxalement sa fierté :

Ma mère n'était point de ces intrigantes hardies, dont la passion secrète est de lutter contre les préjugés de leur temps, et qui croient se grandir en s'accrochant, au risque de mille affronts, à la fausse grandeur du monde. Elle était mille fois trop fière pour s'exposer même à des froideurs⁶⁷.

Mise au ban de la société pour avoir aimé un homme jugé au-dessus de sa condition, cette organisation puissante à l'orgueil blessé se consume ainsi en chagrins et en susceptibilités : « Elle était irascible au dernier point [...]. [...] Pour passer ainsi d'une passion extrême à une autre, pour adorer ce qu'on vient de maudire et caresser ce qu'on a brisé, il faut une rare puissance⁶⁸. » Néanmoins, dans la quatrième partie d'*Histoire de ma vie*, son portrait connaît une résolution. Au bout d'un portrait filé sur plusieurs centaines de pages, George Sand parvient à comprendre le « cœur » de la personne qu'elle peint : « Je l'amenai, je ne sais comment, à

⁶² *Ibid.*, p. 634.

⁶³ *Ibid.*, p. 633.

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 634.

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 537.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 634.

m'ouvrir son cœur, et j'y lus tout le malheur de sa vie et de son organisation⁶⁹ », et son portrait connaît alors un dénouement : « “Tout mon crime, c'est d'avoir aimé. / [...] “On me dit, on m'apprit que j'étais indigne d'aimer⁷⁰.” »

Le portrait de sa grand-mère fait également l'objet d'un développement similaire, et même symétrique. Là aussi, son caractère est parsemé de contrastes qui attestent de la présence d'un nœud principal. Elle se charge de l'éducation de George Sand, alors Aurore, mais en contrepartie elle demande à ce que cette affection soit exclusive et éloigne petit à petit l'enfant de sa sœur Caroline, puis de sa mère. Plusieurs travers peuvent expliquer ces exigences. L'un d'entre eux est sans doute les préjugés que Sand attribue à la classe nobiliaire et dont sa grand-mère n'est jamais parvenue à se défaire entièrement. Ces préjugés l'amenèrent ainsi à rejeter la mère de George Sand pour son sang plébéien. Une autre faiblesse de caractère qui peut par ailleurs être relevée est une jalousie farouche qui tour à tour étonne et attriste Aurore enfant : « cette injustice, dans un cœur si bon et si droit, ressemblait à un accès de démence triste et douce⁷¹. » Elle reproche ainsi plusieurs fois à Sand d'aimer sa mère mieux qu'elle ne l'aime. Le nœud du portrait est ensuite révélé lors de sa résolution :

J'arrivai à la comprendre, à avoir le secret de ces douces faiblesses maternelles, à ne plus voir en elle le froid esprit fort que ma mère m'avait exagéré, mais bien la femme nerveuse et délicatement susceptible qui ne faisait souffrir que parce qu'elle souffrait elle-même à forcer d'aimer. Je voyais les contradictions singulières qui existaient, qui avaient toujours existé plus ou moins, entre son esprit bien trempé et son caractère débile⁷².

Là aussi, George Sand parvient à comprendre son intériorité : « je débrouillais enfin cette énigme d'un cerveau raisonnable aux prises avec un cœur insensé⁷³. » Ce dénouement est confirmé lors de la confession inespérée qui précède de peu sa mort :

“Il n'est pas mauvais de se résumer en quittant ce monde [...]” / “Mais écoute ceci, ma fille : je ne l'ai pas assez aimé. J'ai manqué de courage, voilà ma faute, et, depuis le jour où j'ai perdu mon fils, je n'ai pu prendre sur moi de le bénir et de l'invoquer en aucune chose. Il m'a semblé trop cruel de m'avoir frappée d'un coup au-dessus de mes forces. Aujourd'hui qu'il m'appelle, je le remercie et le prie de me pardonner ma faiblesse⁷⁴.”

Sand, ayant ainsi démêlé les incohérences de son tempérament, remarque que c'est là le pendant de la confession de sa mère :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1100.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 998.

⁷² *Ibid.*, p. 1003.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1042.

C'était la contrepartie de la confession de ma grand-mère que j'entendais et recevais. La mère et l'épouse se trouvaient là en complète opposition dans l'effet de leur douleur. L'une qui, ne sachant plus que faire de sa passion et ne pouvant la reporter sur personne, acceptait l'arrêt du ciel, mais sentait son énergie se convertir en haine contre le genre humain ; l'autre qui, ne sachant plus que faire de sa tendresse avait accusé Dieu, mais avait reporté sur ses semblables des trésors de charité⁷⁵.

Ces deux réactions opposées à une même douleur permettent à la mémorialiste de finaliser sa synthèse des deux portraits en éclairant chacune des conclusions par le contraste avec celle qui lui est juxtaposée.

Les portraits d'Hippolyte et du précepteur Deschartres procèdent de façon similaire : un nœud est clairement identifié et est ensuite résolu lors du dénouement : ainsi, c'est l'ivrognerie qui a poussé Hippolyte à s'éloigner de sa véritable nature : « Cette absurde et funeste infirmité, car ne puis considérer l'ivrognerie que comme une maladie lente et obstinée, fut le tombeau d'une des plus charmantes intelligences, d'un des meilleurs cœurs et d'un des plus aimables caractères que j'aie jamais rencontrés⁷⁶. » ; et c'est le trop grand orgueil de Deschartres qui l'amène à se méconnaître et qui le conduit à sa perte : « Pauvre Deschartres ! il avait contrarié sa nature et sa destinée en cessant de vivre pour l'amitié. Il s'était cru égoïste, il s'était trompé : il était incapable de vivre pour lui-même et par lui-même⁷⁷. » Dans ces moments de résolution, George Sand parvient à nouveau à démêler le « cœur » de la personne qu'elle peint : dans le fond, Hippolyte était « un des meilleurs cœurs » ; et Deschartres, malgré les apparences, était généreux.

Le portrait-roman, qui est donc la forme que choisit la mémorialiste pour dépeindre les figures les plus contrastées d'*Histoire de ma vie*, permet donc paradoxalement de rétablir la logique de ces portraits, aux dépens, sans doute, de la réalité, voire de la « nature » : le développement d'un ou plusieurs nœuds permet de développer les contrastes, et on peut donc légitimement y lire la volonté de la mémorialiste de peindre l'« homme réel » ; mais paradoxalement ces nœuds organisent également ces contrastes, et le dénouement qui les démêle resserre et unifie le portrait au lieu de le plier aux inconséquences des caractères. Nous serons amenés ultérieurement à nous demander si un portrait qui s'abandonnerait complètement à la peinture d'un homme disparate et plein de contrastes est réellement *possible*, et même *soutenable* en autobiographie.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1101.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1142.

B. Les portraits détachables

Si les portraits les plus contrastés d'*Histoire de ma vie* sont filés, d'autres portraits amples et assez bien développés sont quant à eux détachables⁷⁸. Les portraits détachables peuvent être de deux sortes : soit ils sont déclarés, soit ils ne le sont pas. Puisque dans cette partie nous traitons des portraits longs, nous ne nous intéresserons qu'aux portraits déclarés par la mémorialiste. Dans *Histoire de ma vie*, ces portraits peuvent être annoncés de trois manières différentes. Ils peuvent tout d'abord s'intégrer à une galerie annoncée, ce qui permet indirectement de récupérer les portraits courts et détachables, mais en les incluant dans un ensemble plus vaste. Ensuite, les portraits peuvent également être pourvus d'une autonomie qui leur est propre. Il s'agit là de portraits revendiqués par Sand dans sa table des matières, ou d'un moment privilégié d'un portrait qui peut être détaché à un endroit précis, même s'il reste filé au regard du reste de l'œuvre. Enfin, la mémorialiste réserve à un seul portrait un chapitre entier. La place de ce dernier mérite donc d'être interrogée.

a. Les galeries de portraits annoncées

Il est assez fréquent que la mémorialiste choisisse d'interrompre le fil de son récit pour présenter une série de portraits qu'elle dispose en galerie pour en assurer la cohérence par la permanence d'un environnement qui fait office de cadre. À la lecture, nous avons pu en dénombrer quatre. La première galerie est celle des amies de sa grand-mère qu'elle rencontre dans le salon de Madame de La Marlière. Après avoir réalisé le portrait de cette dernière, George Sand dépeint les autres membres de cette société en annonçant au préalable sa volonté de les énumérer : « Les autres amies de ma grand-mère étaient : d'abord, madame de Pardaillan, [...] »⁷⁹. Les portraits, ou plutôt les esquisses de ces « meilleurs types de *vieilles comtesses*⁸⁰ » se suivent alors en enfilade. Cette première galerie aboutit à cette première observation à caractère d'art poétique déjà citée précédemment : « J'étais déjà très artiste sans le savoir, artiste dans ma spécialité, qui est l'observation des personnes et des choses. Bien longtemps avant de savoir que ma vocation serait de peindre bien ou mal des caractères et de décrire des intérieurs, [...] »⁸¹. Peut-être qu'il serait pertinent d'interroger le caractère structurant de ces différentes galeries pour aboutir à la formulation d'un « art du portrait ». Les portraits qu'elles contiennent semblent en réalité être

⁷⁸ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

⁷⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 690.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 691, en italique dans l'édition.

⁸¹ *Ibid.*, p. 693.

de plus en plus développés, et George Sand est peut-être consciente de cette progression. Cela nécessiterait cependant un plus long développement.

Si dans la première galerie le mot de « portrait » n'est pas employé, ce qui vient confirmer notre proposition de les considérer plutôt comme des esquisses, il l'est en revanche pour la seconde galerie : celles des portraits du couvent. Son extension est plus grande que la précédente. Elle s'étend en effet sur plusieurs chapitres consécutifs, et en particulier les chapitres XI et XII de la troisième partie d'*Histoire de ma vie*. Contrairement à la galerie des comtesses qui interrompt le récit pour énumérer les portraits, on peut remarquer que ce n'est pas toujours le cas ici, excepté pour une succession de portraits des religieuses annoncés par la mention « Les nonnes » dans la table des matières au chapitre XII. Cet entrelacement des portraits dans le récit ne l'empêche pas pour autant de les considérer comme un ensemble construit : « Je n'ai pas encore parlé d'Élisa Anster, bien que ce soit une des figures les plus remarquables de cette série de portraits où mon récit m'entraîne. J'ai voulu la garder pour le joyau principal de cette précieuse couronne⁸². » Ici, la démarche semble donc être consciente, et on remarque qu'elle qualifie elle-même ses descriptions de « portraits » plutôt que de « types ».

La troisième galerie de portraits est celle qu'elle réalise lorsqu'elle se remémore son séjour au Plessis (quatrième partie, chapitre VIII) : « J'aborde de nouveaux personnages, un nouveau milieu où le hasard me jeta brusquement, et où la Providence me fit trouver des êtres excellents, des amis généreux, un temps d'arrêt dans mes souffrances et un nouvel aspect des choses humaines⁸³. » Là encore, c'est la découverte d'un nouveau milieu qui l'amène à y associer des êtres et à vouloir les peindre comme un ensemble, à la manière d'un tableau ou d'une fresque. Cet épisode se déroule peu de temps après la perte de sa grand-mère. Aurore, éprouvée par le deuil et par les différentes discordes dont elle est l'objet à la suite de l'ouverture du testament de sa grand-mère, trouve refuge pour quelque temps auprès de Madame Angèle et de James Roettiers du Plessis, qu'elle nomme respectivement « son père » et « sa mère ». Là-bas, elle fait pour la première fois l'expérience d'une famille unie et elle retrouve pour un temps l'innocence, les joies de l'enfance et l'illusion d'un bonheur tranquille. Ce retour à l'enfance fut pourtant de courte durée. C'est en effet au Plessis qu'elle fait la rencontre de Casimir Dudevant, qu'elle finit par épouser dans l'espoir de voir se prolonger ce bonheur qui lui avait été ravi trop tôt.

⁸² *Ibid.*, p. 960.

⁸³ *Ibid.*, p. 1104.

Enfin, la dernière galerie est sans doute la plus importante : il s'agit de celle des portraits d'amis et d'artistes. Pour la réaliser, Sand choisit cette fois d'interrompre la narration. Cette galerie est précédée d'une exposition au dernier paragraphe du chapitre III de la cinquième partie qu'il serait intéressant de commenter :

Avant d'aborder l'année 1845, où, pour la première fois de ma vie, je me sentis gagnée par un vif intérêt aux événements d'actualité, je parlerai de quelques personnes avec lesquelles je commençais ou je devais commencer bientôt à être liée. Comme ces personnes sont toujours restées étrangères au monde politique, il me serait difficile d'y revenir quand j'entrerais un peu dans ce monde-là, et, pour ne pas interrompre alors mon sujet principal, je compléterai ici, en quelque sorte, l'histoire de mes relations avec elles, comme je l'ai déjà fait pour M. Delatouche⁸⁴.

Pour qualifier ces différents développements, elle utilise une formule frappante. Il s'agit de : « l'histoire de mes relations avec elles ». On peut se demander si ce n'est pas là une sorte de définition du portrait d'autobiographie. Pour avoir un intérêt par rapport à d'autres formes descriptives, comme la biographie par exemple, le portrait doit être le reflet du regard que la mémorialiste porte sur le sujet qu'elle dépeint. Cette formule laisse également présager d'un autoportrait en creux. Cette galerie s'étend du chapitre IV (Marie Dorval) au chapitre VI de la cinquième partie. George Sand emploie d'ailleurs elle-même le mot de « galerie » pour désigner son geste : « Je fermerai ici cette galerie de personnes amies dans le présent ou dans le passé [...] »⁸⁵. » Ensuite, elle reprend la narration et l'annonce clairement dans la table des matières du chapitre VII : « Je reprends mon récit ».

b. Le moment privilégié du portrait

Il arrive également que l'on puisse repérer un moment privilégié d'un portrait qui serait détachable à cet endroit précis, mais filé si on considère le reste de l'œuvre. Pour les portraits les plus longs et les plus importants, la mention du nom dans la table des matières, précédée ou non de l'inscription « portrait de » en signale le ou les points culminants⁸⁶. Si l'on prend le portrait de son père par exemple, la table des matières en signale les deux moments privilégiés : le premier est annoncé par la mention « portrait de » et se concentre sur son portrait physique. La qualification de « portrait » dans ce cas précis peut paraître surprenante puisque la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1295.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1359.

⁸⁶ Si la mention « portrait de » signale toujours un moment de synthèse pour la description, la première occurrence du nom signale parfois simplement la première rencontre de la personne qui sera dépeinte plus en profondeur ultérieurement. C'est notamment le cas au chapitre XIV de la deuxième partie par exemple, où, à son retour d'Espagne, elle rencontre pour la première fois sa grand-mère, ainsi que son demi-frère Hippolyte.

caractérisation physique est accessoire pour Sand. Toutefois, dans ce cas précis l'emploi de ce mot se justifie par homonymie : il désigne un tableau qui est mis en abyme et qui sert de support à la description. George Sand réalise en effet le portrait de son père à partir d'un tableau qu'elle a sous les yeux : « Dans la lettre qu'on va lire, il est question d'un portrait et comme j'ai ce portrait sous les yeux, je veux dire ici quel était l'aspect de ce jeune homme dont la correspondance révèle un cœur si bon et si pur, un esprit si franc, si enjoué et si juste⁸⁷ ! ». Si l'on reprend la bipartition traditionnelle rappelée par Fabienne Bercegol, il s'agit ici d'une prosopographie : « Cinq pieds trois pouces, la taille mince, élégante et bien prise, le teint pâle, le nez un peu aquilin, admirablement dessiné, la bouche intelligente et bonne, [...] les yeux grands, noirs, doux et brillants à la fois [...]»⁸⁸. » Le portrait de son père connaît un autre point culminant deux cents pages plus loin, signalé dans le sommaire par « Mon père », et qui est sans doute encore plus saisissant que le premier puisque Sand réalise là une éthopée dont voici l'épilogue : « Toute cette conduite-là n'est pas d'un athée, et si l'expression est légère et dédaigneuse quand il parle du culte officiel, je vois, au fond de l'âme, les principes tenaces et victorieux de la religion de l'Évangile⁸⁹. »

La synthèse du portrait de sa mère déjà évoquée est également annoncée dans la table des matières à la fin du chapitre XIV de la deuxième partie. Là aussi, les dernières pages du chapitre pourraient constituer une unité détachable. Le moment privilégié du portrait de sa belle-mère, madame Dudevant, est signalé ainsi sous le chapitre XI de la quatrième partie : « portrait et caractère de sa veuve la baronne Dudevant ». Là encore, ce passage peut prétendre à une autonomie. Concernant l'avocat et homme politique Michel de Bourges, *alias* Éverard, si son portrait est filé principalement sur les chapitres VIII et IX de la cinquième partie, le point culminant de son portrait est annoncé de manière encore plus explicite. Sous le chapitre XII de la cinquième partie, on peut en effet lire dans le sommaire : « Résumé sur Éverard ». La synthèse de ce portrait filé est cependant d'une autre nature que celle des portraits-romans : elle ne constitue pas un dénouement. C'est une constance que l'on rencontre aussi dans d'autres portraits détachables de personnes célèbres, d'artistes, et d'hommes de lettres, avec qui Sand s'est liée d'amitié, dépeints dans la dernière partie d'*Histoire de ma vie*. Selon Damien Zanone, dans ces portraits George Sand souhaite laisser une place au mystère⁹⁰. Nous verrons en effet

⁸⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 264.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 264-265.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 458.

⁹⁰ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

que les irrégularités de leur organisation semblent contrarier leur nature, et en opacifier le mystère. Pour Éverard, cela est énoncé de manière particulièrement limpide :

dans ces moments-là, il était doux, vrai, simple, candide et tout rempli d'idéal divin. Était-ce alors qu'il était lui-même ? C'est ce que je n'ai jamais pu savoir. Il était sincère à coup sûr dans tous ses aspects ; mais quelle eût été sa vraie nature si son organisation eût été régulière, c'est-à-dire si un mal chronique ne l'eût pas fait passer par de continuelles alternatives de fièvre et de langueur⁹¹ ?

Elle ne parvient pas comme lors des portraits de sa mère ou de sa grand-mère à ouvrir leur « cœur » et à pénétrer le secret de leur intériorité : « Je crois que son cœur a été juste et sa raison lucide à un moment donné connu de lui seul⁹². » Désormais, l'enjeu semble être ailleurs.

c. Le portrait-chapitre : le cas de Marie Dorval

Même si l'on peut relever plusieurs cas limites, dont notamment le portrait d'Éverard que nous venons de citer et qui constitue la matière principale des chapitres VIII et IX de la cinquième partie d'*Histoire de ma vie*, il n'y a qu'un seul portrait auquel George Sand consacre un chapitre entier : celui de l'actrice Marie Dorval. Il se situe au chapitre IV de cette même partie consacrée à sa « Vie littéraire et intime ». Nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard puisqu'il convient ici simplement d'en constater la forme et non d'en analyser le contenu, mais nous pouvons peut-être émettre l'hypothèse qu'il prendrait la place d'un autoportrait autonome attendu mais qui n'aura pas lieu. Son portrait soulève en effet des questions qui sont communes aux deux femmes : la recherche de l'idéal, la condition d'artiste, la maternité, etc. ; et cette confusion de leurs caractères et de leurs pensées est clairement énoncée : « – Je voudrais être toi, reprit-elle en réponse aux réflexions que les siennes me suggéraient⁹³. » Dans son ouvrage intitulé *George Sand*, Francine Mallet soutient cette ressemblance⁹⁴.

Cette première partie de notre développement nous a donc permis d'élaborer une typologie formelle des portraits d'*Histoire de ma vie*. En nous appuyant sur les propos de Damien Zanone qui propose de distinguer les portraits courts des portraits longs et les portraits détachables des portraits filés, nous avons cherché à proposer différentes catégories subsidiaires qui permettent de mieux en cerner les enjeux. Ainsi, les portraits courts qui n'occupent que quelques lignes peuvent être qualifiés d'esquisses et se rapprochent davantage de la caricature.

⁹¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1470.

⁹² *Ibid.*, p. 1471.

⁹³ *Ibid.*, p. 1309.

⁹⁴ F. Mallet, *George Sand*, Paris, Grasset, 1976, p. 91.

Ensuite, notre analyse des portraits relativement concis a permis d'observer que Sand utilise cette même technique du portrait à relief que Fabienne Bercegol repère dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Cependant, chez Sand, les portraits qui ne sont formés que d'un seul trait brillant sont qualifiés de « types » ; alors qu'un composé de plusieurs reliefs laisse davantage de place à la singularité de la personne représentée et signale la volonté de la mémorialiste de pénétrer sa « nature » pour la formuler. Dans un second temps, nous nous sommes intéressée aux portraits plus amplement développés. En premier lieu, une lecture attentive des portraits filés a permis d'observer que, comme le suggérait Isabelle Hoog Naginski, le passage du temps est intégré à la description. Ils correspondent dès lors au modèle littéraire du « portrait évolutif » que Fabienne Bercegol définit dans son ouvrage. Néanmoins, cette évolution n'est visible que sur le plan physique. La nature, en revanche, est immuable et semble constituer un au-delà de l'art. Nous avons ensuite proposé le mot composé de « portrait-roman » pour qualifier les quatre portraits filés les plus contrastés d'*Histoire de ma vie* (à savoir, ceux de sa mère, de sa grand-mère, de son demi-frère Hippolyte et de Deschartres) qui possèdent des similarités structurelles très frappantes avec le roman. Dans un moment de *dénouement*, les *nœuds* et les inconséquences du caractère trouvent une résolution, et la logique du portrait est rétablie. Cependant, là encore la nature semble se déployer par-delà le cadre. Enfin, les portraits détachables sont presque systématiquement mis en série par la mémorialiste et forment ainsi une galerie dont l'unité est garantie par la permanence d'un environnement qui sert de toile de fond. Au travers de ces quatre galeries que nous avons pu identifier, on peut observer l'ascension du portrait qui est élevé au rang d'œuvre d'art, ce qui vient ainsi confirmer la pertinence de notre sujet : en premier lieu, la galerie des portraits des amies de sa grand-mère est l'occasion pour la mémorialiste d'interroger la nature et la profondeur de ses observations et de se pressentir « artiste ». Les portraits de la galerie du couvent sont ensuite révévés comme autant de bijoux d'une « précieuse couronne ». Enfin, lors de la galerie des artistes, la mémorialiste choisit d'interrompre la narration pour laisser aux portraits la première place.

II. Typologie par contenu

Il serait utile à présent de réaliser une seconde typologie des portraits qui se chargerait de les examiner selon des critères non pas formels cette fois, mais thématiques. Dans son article « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », Damien Zanone réalise une distinction entre les portraits de personnes inconnues, « dont seule la

narratrice a la clé » ; et les portraits de personnes célèbres, que leur réputation précède⁹⁵. Ce premier critère de la célébrité nous amènera à proposer un second critère en contrepoint du premier qui pourrait peut-être l'éclairer : il s'agit de la distance observée par la mémorialiste par rapport au sujet qu'elle dépeint. Dans un premier temps, nous nous occuperons de développer ce premier critère suggéré par Damien Zanone.

1. Les portraits de personnes inconnues

Parmi les portraits de personnes relativement inconnues en dehors de cette postérité que leur a donné *Histoire de ma vie*, figure au premier rang un grand nombre de portraits de famille. Plusieurs personnalités majeures ont déjà été citées, notamment celles des deux figures maternelles qui se disputent le cœur de Sand, sa mère et sa grand-mère ; mais aussi le portrait idéalisé et partiellement imaginé de son père, Maurice Dupin ; ainsi que le portrait de son demi-frère, Hippolyte. D'autres figures de son enfance sont relayées à un rang plus secondaire par un plus lointain degré de parenté, comme son grand-oncle de Beaumont (qui fait tout de même l'objet d'un portrait filé) ; ou par les convenances qui seront des obstacles à leur relation, comme c'est le cas pour sa demi-sœur Caroline, qui, contrairement à Hippolyte, n'a que du sang plébéien.

Les portraits de famille ne se limitent pourtant pas aux personnes qui veillent sur les premières années d'Aurore Dupin. En effet, George Sand aura soin d'exposer sa généalogie qui présente la particularité d'être d'une double extraction : populaire du côté de sa mère, et aristocratique, et même royale, du côté de son père⁹⁶. Les premiers chapitres d'*Histoire de ma vie* sont donc alternativement consacrés à son ascendance paternelle et maternelle. George Sand réalise ainsi le défi de peindre des visages qu'elle n'a pas connus. Cela concerne en premier lieu son père, qui meurt alors que l'enfant n'a que quatre ans. Elle consacre ensuite plusieurs pages à son prestigieux aïeul Maurice de Saxe, fils naturel de Frédéric-Auguste Ier, roi de Pologne ; ainsi qu'au portrait de la mère de celui-ci, Aurore de Koenigsmark. Ces figures, cependant, sont aussi des personnages historiques avérés. D'autres portraits et une matière biographique abondante les précèdent, et George Sand, qui n'a accès qu'à ces sources secondaires, ne peut les regarder qu'au prisme de l'image et de la réputation qu'ils se sont forgées.

⁹⁵ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

⁹⁶ Sur ce sujet, voir D. Zanone, « George Sand autobiographe : l'invention d'une forme », *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, Paris, Société de la Revue des Deux Mondes, septembre 2004, p. 100-105.

Les portraits de famille se poursuivent également à l'autre extrémité de cette ligne du temps, au-delà du récit d'enfance de la mémorialiste. Son mariage donne lieu à de nouveaux développements concernant son mari, Casimir Dudevant, et sa belle-famille, puis aux portraits de ses enfants, Maurice et Solange, et du reste de sa descendance.

À ces portraits de famille peuvent être ajoutées des personnes qui ne sont pas rattachées à Sand par des liens de mariage ou de parenté, mais qui évoluent pourtant au sein du même cercle intime. On retiendra par exemple la figure de Deschartres, déjà précédemment évoquée, qui fut le précepteur de son père avant d'être le sien. Les deux bonnes sont des personnages qui ont également une certaine importance puisqu'elles sont toutes deux l'objet d'un portrait filé. Ces deux figures se construisent en opposition et représentent chacune un camp différent : celui de la mère pour Rose, et celui de la grand-mère pour Julie. La première, Rose, brutalisa l'enfance d'Aurore, mais elle lui resta attachée pour l'amour qu'elle portait à sa mère. La seconde, Julie, était la femme de chambre de sa grand-mère. Elle ravivait certains conflits en rapportant à cette dernière les marques de préférence de l'enfant pour sa mère. Une autre figure marquante de ce cercle familial est Ursule, son amie d'enfance et la nièce de Julie. Pour tenir tête à Aurore, à qui on ne refusait plus rien depuis la perte de son père, Ursule fut amenée au château. Elles furent élevées ensemble pendant plusieurs étés à Nohant, avant qu'Aurore n'entre au couvent.

L'éducation de George Sand se poursuit ensuite pour une période d'environ deux ans à Paris au couvent des Anglaises. Là-bas, elle noue des amitiés avec d'autres jeunes filles de bonne famille comme Louise de la Rochejaquelein, Fannelly de Brisac, Élisabeth Anster ou encore Mary Gillibrand. Leurs portraits sont présentés en série. Les portraits des différentes enseignantes et religieuses du couvent des Anglaises sont également disposés en galerie. Elles incarnent des figures d'autorité intellectuelle, morale ou spirituelle, et sont souvent typifiées. On retiendra en particulier les portraits de sœur Hélène « la mystique », de Marie-Alicia « la sainte », et peut-être aussi celui de l'abbé de Prémord, « véritable jésuite » et confesseur du couvent.

D'autres portraits de figures anonymes sans doute plus secondaires sont notamment les deux galeries qui bornent le récit de son enfance, à savoir celle de Madame de la Marlière et des autres amies de sa grand-mère ; ainsi que celle de la famille du Plessis. D'autres figures de second ordre qu'on ne peut insérer dans des galeries, et qui ne sont associées à l'environnement familial de Nohant que de manière épisodique sont par exemple le débonnaire curé de Saint-Chartier ou encore Madame de Pontcarré.

2. Les portraits de personnes célèbres

La dernière partie d'*Histoire de ma vie* est consacrée à la vie littéraire de George Sand et à une vaste galerie de portraits d'amis et d'artistes. Cette galerie dépeint aussi bien des gens de lettres que d'autres artistes, bien que les premiers soient les plus nombreux. Parmi les portraits de personnalités littéraires, on peut retenir les figures d'Henri Delatouche, de Sainte-Beuve, de Charles Didier, de Balzac ou encore de Stendhal. Parmi les artistes, ce sont sans doute les portraits de l'actrice Marie Dorval et du peintre Delacroix qui sont les plus développés. Dans le premier, une autobiographie en creux se mêle à l'expression de la difficulté de se penser artiste quand on est une femme ; et dans le second, le portrait est le lieu d'une interrogation sur la vérité en art. La galerie fait place aussi à des personnalités qui ont un rôle plus secondaire dans la vie de Sand, et qui sont en réalité plus des connaissances que de véritables amis. On peut penser ici à la cantatrice italienne La Pasta (Giuditta Pasta) par exemple. Un artiste est cependant présenté en dehors de cette galerie : il s'agit du compositeur Frédéric Chopin. Là aussi, la place qu'il occupe sera à interroger.

Certains portraits d'artistes qui jouèrent un rôle important dans la carrière de George Sand ne sont pas mentionnés ou le sont d'une façon étonnamment évasive. C'est le cas par exemple pour le portrait d'Alfred de Musset, qui est certes présent et inscrit dans la galerie des artistes, mais qui est étonnamment lacunaire. Il reste cependant encore des amitiés qui sont passées sous silence. Lors de l'épilogue de sa galerie des portraits d'artistes, George Sand insiste sur le fait que cette galerie n'a pas vocation à être exhaustive : « Je ne m'engage pas, je le redis une fois de plus, à parler de toutes les personnes que j'ai connues, même d'une manière particulière⁹⁷. » En guise de justification, elle donne ensuite la principale raison de ces omissions :

Des personnes dont j'étais disposée à parler [...] m'ont témoigné, ou fait exprimer par des tiers, de vives appréhensions sur la part que je comptais leur faire dans ces mémoires. / À ces personnes-là je n'avais qu'une réponse à faire, qui était de leur promettre de ne leur assigner aucune part [...]⁹⁸.

Leur méfiance les a ainsi condamnées à l'oubli. Enfin, parmi les portraits de personnes célèbres figurent aussi un certain nombre de personnalités politiques, avec le portrait de Napoléon Bonaparte au premier plan, portrait qui possède la particularité d'être filé également dans les parties consacrées au récit de l'enfance de George Sand. Le portrait d'Éverard vient plus tard,

⁹⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1359.

⁹⁸ *Loc. cit.*

à la fin de la galerie des artistes, mais est également filé. D'autres figures relativement développées comme celles de François Rollinat ou de Pierre Leroux sont quant à elles détachables.

3. Le critère de la distance

Un second critère pourrait ici compléter celui de la célébrité, en l'éclairant en contrepoint. Jusqu'à présent, nous avons considéré les portraits d'*Histoire de ma vie* uniquement à partir de notre propre point de vue ; en établissant une distinction entre les personnes qui sont précédées par leur propre postérité, et celles qui nous sont inconnues. Toutefois, le regard de la mémorialiste ne se superpose que partiellement au nôtre. Si elle est consciente de la renommée ou de l'anonymat de la personne qu'elle dépeint, d'autres éléments entrent en jeu lorsqu'elle doit décider de la juste distance à adopter pour la représenter. Cette variabilité de la distance est spécifique au portrait littéraire. Le peintre réalise un portrait en ayant devant lui un modèle qu'il regarde. Pour l'autrice, ce n'est pas le cas. Non seulement le modèle n'est pas présent au moment de la rédaction, mais en plus la mémorialiste peint son sujet dans le rapport qu'il entretient avec elle-même. Ce critère de la distance observée par la mémorialiste par rapport à la personne qu'elle dépeint semble donc pertinent à analyser et peut être envisagé de plusieurs manières différentes.

La distance temporelle

Une première distance qu'il peut être intéressant d'examiner est objectivable : il s'agit de la distance temporelle. Il est à noter que George Sand se pose cette question du temps qui la sépare des personnes qu'elle désire dépeindre dès la première partie d'*Histoire de ma vie*, lorsqu'elle tente de tracer le portrait de son arrière-grand-père, le maréchal de Saxe : « Ai-je le droit, même à cette distance que le temps a mise entre nous (cent ans déjà depuis sa mort), de le juger en toute liberté d'allure⁹⁹ ? » Cette distance semble constituer là une limite pour la portraitiste. En effet, son regard ne pouvant plus légitimer ce qu'elle souhaite dire de lui, il ne lui reste plus qu'à répéter ce que l'histoire a retenu du maréchal, à retracer le portrait que d'autres ont dessiné avant elle : « je n'aurais à raconter que ce que tout le monde sait de reste : qu'il s'appelait Arminius-Maurice, né à Goslar, dans le Harz en 1696 [...]. *On sait* qu'il monta

⁹⁹ *Ibid.*, p. 180.

plusieurs fois la tranchée avec audace et reçut des Français, qu'il combattait alors, son premier baptême de feu¹⁰⁰. » Pour susciter un intérêt, le portrait doit se dissocier de la biographie. Dans ce passage, comme les autres elle *sait*, mais elle ne l'a pas vu, et son portrait ne peut donc pas être nourri par ses observations. Or, celles-ci sont à ses yeux ce qui justifie l'existence du portrait, car « le vrai respect, celui qui devrait remplacer tous les autres, s'attacherait surtout aux humbles vertus et aux mérites que le monde n'a pas connus, ou qu'il n'a pas compris¹⁰¹. »

Des ressources pour défier le temps

Il existe cependant plusieurs expédients qui permettent à la mémorialiste de pallier cette distance temporelle. Ces ressources sont notamment les textes écrits de la main de celui dont George Sand désire tracer le portrait, avec la correspondance au premier rang. Les deux premières parties d'*Histoire de ma vie* font d'ailleurs étalage de deux longues correspondances entretenues par Marie-Aurore de Saxe et son fils Maurice, ainsi que par ce dernier et Sophie-Victoire Delaborde avant la naissance de leur fille. Ces lettres fournissent une matière abondante dont elle se sert ensuite pour tracer le portrait de son père, que Sand n'a que très peu connu puisqu'il est mort subitement d'une chute de cheval alors qu'elle n'avait que quatre ans. Comme on peut le voir dans ce passage, la lettre supplée donc à la distance temporelle qui les sépare et permet ainsi à la mémorialiste de le regarder pour ensuite se le représenter : « Cette lettre *montre* une liberté d'esprit qui charme et qui surprendrait si elle était un fait particulier dans l'histoire de cette époque¹⁰². » C'est également le cas dans cette citation précédemment évoquée : « je veux dire ici quel était l'aspect de ce jeune homme dont la correspondance *révèle* un cœur si bon et si pur, un esprit si franc, si enjoué et si juste¹⁰³ ! » Ici, la correspondance lui permet de lire son « cœur ».

Un autre objet qui permet de remonter le temps est le portrait en peinture. Le château de Nohant conserve un certain nombre de portraits de famille que George Sand a soin de regarder pendant qu'elle rédige *Histoire de ma vie* : « À côté d'elle est le portrait de son fils, Maurice de Saxe, beau pastel de Latour. Il a une cuirasse éblouissante et la tête poudrée [...]. Il ressemble à sa mère, mais il est blond, d'un ton de peau assez fin ; ses yeux bleus ont plus de douceur et son sourire plus de franchise¹⁰⁴. » Dans une sorte de portrait en abyme, la subjectivité de son

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 180-181. Nous soulignons.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰² *Ibid.*, p. 384. Nous soulignons.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 264. Nous soulignons.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

regard est ainsi rétablie par la contemplation du tableau qu'elle a sous les yeux. Enfin, l'imagination peut permettre quelquefois de pallier les souvenirs. L'exemple le plus frappant est sans doute celui du portrait de son père dont l'existence est représentée dans un tableau moral idéalisé :

Mon père étant mort à trente ans : dans mes vagues souvenirs comme dans le souvenir tendre et presque enthousiaste de ses amis, il reste donc à l'état de jeune homme, et moi, qui me fais vieille, je vois en lui, par la mémoire et l'imagination, un enfant comme mon fils [...]. *Je le vois se résumer à son insu, à toutes les époques de sa vie qui touchent à la vie générale [...]*¹⁰⁵.

Il n'est bien sûr pas exclu que ces différentes solutions se combinent, comme c'est le cas pour le portrait d'Aurore de Koenigsmark, par exemple :

Or j'ai dans ma chambre, à la campagne, le portrait de la dame encore jeune et d'une beauté éclatante de ton. [...] le portrait me fait un peu peur, le soir, quand il me regarde avec ses yeux brillants. Il me semble qu'elle me dit alors : "De quelles billevesées embarrasses-tu ta pauvre cervelle, rejeton dégénéré de ma race orgueilleuse ? De quelle chimère d'égalité remplis-tu tes rêves¹⁰⁶ ? [...]"

Dans ce passage, Sand décrit le tableau dans un premier temps, puis ce dernier est le support d'une sorte de vision hallucinatoire dans laquelle Aurore de Koenigsmark s'anime et prend la parole pour réfuter les rêves d'égalité de sa descendante.

Peindre l'intimité : trouver la juste distance

Si cette première distance étudiée était objectivable, mais aussi partiellement surmontable, ce ne sera pas le cas des autres distances qu'il est nécessaire d'observer et qui ne conserveront aucune de ces qualités. Comme cela a déjà été rappelé, le peintre peint un modèle qu'il a sous les yeux, alors que ce modèle n'est pas accessible au regard de la mémorialiste dans le temps de la rédaction. Contrairement au peintre, la mémorialiste a donc le choix de la distance depuis laquelle elle désire l'observer. Cependant, il s'agit d'un choix qu'elle est obligée de poser. En effet, pour que le portrait conserve sa cohérence, son regard doit être ferme. Il ne peut pas trembler. Il arrive néanmoins que dans un élan d'enthousiasme le regard de l'écrivaine se trouble : « Il est des personnes que j'ai vues à travers un prisme d'enthousiasme et vis-à-vis

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 457. Nous soulignons.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

desquelles j'ai eu le grand tort de recouvrer la lucidité de mon jugement¹⁰⁷. » George Sand refusera alors de peindre ces sujets devant lesquels son regard a oscillé :

Quoi qu'il en soit de ces personnes, je ne veux pas avoir à les peindre ; je n'ai pas le droit de livrer leurs traits à la curiosité ou à l'indifférence des passants. Si elles vivent dans l'obscurité, laissons-les jouir de ce doux privilège. Si elles sont célèbres, laissons-les se peindre elles-mêmes, si elles le jugent à propos, et ne faisons pas le triste métier de biographe des vivants¹⁰⁸.

Cette citation met en exergue une autre difficulté qui est propre au portrait en régime autobiographique : comme le rappelle Béatrice Didier, le Moi qui écrit n'est pas idéal, mais est un être vivant en chair et en os¹⁰⁹. Il en va de même pour les sujets qui font l'objet de portraits. Au moment de la rédaction, beaucoup des personnes que Sand s'efforce de dépeindre sont encore en vie. Ce ne sont pas des personnages déjà figés par le temps. Ainsi, les souvenirs côtoient la vie et ils s'alimentent mutuellement. Le danger de ce recouvrement est ici marqué par le substantif qui complète le mot « vivants » : il ne s'agirait pas d'être des « biographes ». La biographie, contrairement au portrait, étudie la personne qu'elle désire représenter sous tous les angles, autant privés que publics. Elle ne se contente pas de choisir un seul regard – si tant est qu'elle les choisisse – mais elle en enveloppe plusieurs. Le portrait, en revanche, n'existe que dans le rapport que le sujet entretient avec l'artiste qui le représente. Dans *Le Regard du portrait*, Jean-Luc Nancy rappelle que « L'œuvre est le tableau *en tant que rapport*¹¹⁰. » Ce rapport sera déterminant pour la distance à partir de laquelle Sand observe ses modèles. En effet, cette distance est plus ou moins importante selon l'intimité de la relation qu'elle entretient avec la personne dépeinte. Ainsi, Sand ne s'attardera pas sur des personnes qu'elle n'a que très peu connues, et dont l'existence ne suscite donc guère son intérêt :

Je ne dirai rien de Madame Guibert, veuve du général de ce nom, qui a eu des talents et du mérite ; je l'ai très peu connue [...]. On la disait mariée secrètement avec Barrère. Ce devait être une personne d'idées et d'aventures étranges, mais il régnait une sorte de mystère autour d'elle, et je suis si peu curieuse que je n'ai jamais songé à m'en enquérir¹¹¹.

En revanche, elle se penchera davantage sur les personnes qui ont eu une véritable incidence sur son existence : « Quant à M. et madame René de Villeneuve, j'en parlerai plus tard, parce qu'ils sont liés plus directement à l'histoire de ma vie¹¹². » Bien sûr, cette question de la relation

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 1192-1193.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1193.

¹⁰⁹ B. Didier, « L'idéal, une autre vérité de l'autobiographie », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 143-152.

¹¹⁰ J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, p. 33. Les italiques sont ceux de l'édition.

¹¹¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 696.

¹¹² *Ibid.*, p. 697.

est à inscrire sur un continuum. Plus la mémorialiste est proche de la personne représentée, plus elle peut l'observer de près. Il s'agira ensuite pour Sand de savoir si ce rapport est assez intime pour qu'elle puisse prétendre comprendre l'intériorité de la personne qu'elle dépeint. Cependant, une faible distance n'est pas synonyme de clarté dans le portrait : « L'étude du cœur humain est de telle nature, que plus on s'y absorbe, moins on y voit clair ; et, pour certains esprits actifs, se connaître est une étude fastidieuse et toujours incomplète¹¹³. » George Sand dit cela à propos d'elle-même à la toute première page d'*Histoire de ma vie*, mais cette observation pourrait aussi être valable lorsqu'il s'agit de connaître les autres. En étudiant de près le « cœur » de ceux qu'elle aime le plus, George Sand ne découvrira que des contrastes et des inconséquences. Là encore, il s'agira de dévoiler une *nature*. La cohérence et le traitement idéalisé seront réservés pour des portraits de personnes qui n'évoluent pas dans le cercle intime de la mémorialiste, et qu'elle observe donc de loin. À une telle distance, le « cœur » est souvent voilé en effet, et elle ne peut qu'esquisser une synthèse ou associer à un type cette figure qu'elle regarde passer avant qu'elle ne s'éloigne et ne disparaisse.

Les portraits des personnes célèbres : un regard sur l'art

Nous nous sommes jusqu'à présent concentrée sur les rapports d'intimité qu'entretenait Sand avec les sujets de ses portraits, mais il existe d'autres rapports qui peuvent être envisagés. Comme cela a été dit précédemment, la biographie réunit souvent les descriptions du fait public et du fait privé, ce qui est rarement le cas pour le portrait. En effet, pour que le portrait soit intelligible, et même légitime, il doit être le résultat d'un regard ferme. La mémorialiste doit choisir la distance depuis laquelle elle désire peindre son modèle. Au milieu de sa galerie des portraits d'artistes, au chapitre V de la cinquième partie, George Sand formule clairement le regard qu'elle a choisi d'adopter pour réaliser le portrait des personnes célèbres :

Quant aux personnes célèbres, je ne m'attribue pas le droit d'ouvrir le sanctuaire de leur vie intime, mais je regarde comme un devoir d'apprécier l'ensemble excellent de leur vie par rapport à la mission qu'elles remplissent, quand je suis à même de remplir ce devoir en connaissance de cause¹¹⁴.

L'enjeu pour les portraits d'artistes ne sera donc plus celui de « l'étude du cœur humain », mais plutôt celui de leur rapport à l'art. En effet, il ne lui revient pas de dévoiler l'intériorité de l'artiste, et même leur art n'est pas en mesure de le révéler. Il n'appartient qu'à Dieu :

¹¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 1333.

L'âme renferme toujours le plus pur de ses trésors comme un fonds de réserve qu'elle doit rendre à Dieu seul, et que les épanchements des tendresses intimes font seuls pressentir. On est même effrayé quand le génie réussit à se produire tout entier sous une forme arrêtée ; on craint qu'il ne se soit épuisé dans cet effort suprême, car l'impuissance de se manifester complètement est un bienfait du ciel envers l'humaine faiblesse, et si l'on pouvait exprimer l'aspiration infinie, elle cesserait peut-être aussitôt d'exister¹¹⁵.

On remarque ici qu'en regardant les artistes au prisme de leur art, George Sand est confrontée à ce que Damien Zanone qualifie de « leçon de mystère¹¹⁶ ». Car l'unité, la « forme arrêtée » que George Sand demande à son modèle d'observer pour qu'elle puisse le peindre fidèlement, est absente. En art, l'artiste ne saurait « se manifester complètement ». Seules des « tendresses intimes » pourraient permettre d'entrevoir ces « trésors d'infini », mais la mémorialiste ne se donne pas le droit d'en soulever les voiles.

III. Genres et matières du portrait

Dans *Histoire de ma vie*, les personnages que George Sand fait évoluer sous nos yeux ne sont pas seulement présentés par l'entremise de la description. Les descriptions sont bien sûr abondantes, mais elles sont quelquefois étayées et augmentées par des propos d'une autre nature. Le genre épistolaire par exemple, déjà précédemment évoqué, peut compléter le portrait. La correspondance permet en effet au lecteur de se représenter le sujet dépeint, et la mémorialiste s'appuie ensuite sur ces représentations partagées pour justifier le regard qu'elle porte sur celui-ci : « Cette lettre *montre* une liberté d'esprit qui charme et qui surprendrait si elle était un fait particulier dans l'histoire de cette époque¹¹⁷. »

Ensuite, on peut remarquer aussi l'abondance des paroles rapportées. Nous choisissons de considérer que ces paroles font partie intégrante du portrait lorsqu'elles servent le dévoilement de la personnalité. En effet, George Sand les a retenues et mises en évidence, et sans doute que les propos ont d'ailleurs été partiellement transformés à dessein. La confession de la grand-mère, par exemple, qui a été citée précédemment, se positionne en pendant du dénouement de son portrait, et permet ainsi de le confirmer et de le légitimer. Un autre portrait qui peut être convoqué est celui de l'actrice Marie Dorval. Ici, c'est la question identitaire de l'être artiste qui est présentée sous la forme d'un discours direct : « “Je veux vivre du bonheur

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1345-1346.

¹¹⁶ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹¹⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 384. Nous soulignons.

des autres, faire ce que tu m'as dit, m'oublier moi-même. J'aurais voulu aussi me rattacher à mon art, l'aimer ; mais cela m'est impossible¹¹⁸.” ». Dans le portrait de Balzac, la parole rapportée permet de souligner une divergence esthétique entre les deux auteurs : « Balzac résumait complètement ceci quand il me disait dans la suite : “Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est¹¹⁹. [...]” » Il arrive également que ces paroles ne soient pas seulement rapportées, mais que la description laisse la place au déploiement d'une véritable prosopopée. C'est notamment particulièrement frappant lors du portrait de sœur Hélène. George Sand retranscrit le récit de sa conversion sur plusieurs pages :

Ma mère et mes tantes pleurèrent, et, voyant que je ne pleurais pas, elles me reprochèrent de ne pas les aimer. Cela me fit beaucoup de peine, comme vous pouvez le croire, mais c'était le commencement de mon martyre, et puisque je ne pouvais pas me faire couper par morceaux ou brûler vive pour l'amour de Dieu, je devais me contenter d'avoir le cœur brisé et me réjouir dans cette épreuve. Je ne fis donc que sourire aux larmes de mes parents, parce que je souffrais plus qu'eux encore et que j'étais contente de souffrir¹²⁰.

Ce passage peut être intégré à son portrait puisqu'il le précède et en est la source principale. En effet, le portrait véritable, que Sand rédige à la page suivante, n'en est qu'une paraphrase : « Je vis en elle une sainte des anciens jours, rude, ignorante des délicatesses de la vie et des compromis de cœur avec la conscience, une fanatique ardente et calme comme Jeanne d'Arc ou sainte Geneviève. C'était, par le fait, une mystique¹²¹ ».

L'usage de la citation participe également à l'édification du portrait. Lors du portrait de Delacroix, George Sand cite notamment son article « Sur *Le Jugement dernier* », paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1837. Cet article permettra d'établir une contiguïté esthétique entre les deux auteurs.

Enfin, comme cela a déjà été précédemment observé, les portraits sont parfois mis en abyme. C'est alors le tableau qui sert d'intermédiaire et qui permet de pallier la distance temporelle et de réhabiliter la subjectivité du regard de la mémorialiste. Ainsi, pour peindre ses aïeux, George Sand contemple les portraits de famille qui sont attachés aux murs du château de Nohant. Cependant, cette observation peut être étendue à d'autres formes de portraits. Au chapitre III de la cinquième partie d'*Histoire de ma vie*, George Sand entame son voyage en Italie qu'elle relate dans ses *Lettres d'un voyageur*. Dans un bateau qu'elle emprunte pour descendre le cours du Rhône jusqu'à Avignon, elle fait la rencontre de Stendhal. Elle ne le

¹¹⁸ *Ibid.*, p.1308.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1239.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 955.

¹²¹ *Ibid.*, p. 956.

connaissait pas avant cette entrevue, sinon par ses œuvres ou de réputation. Lorsqu'elle essaie d'esquisser son caractère, le trait principal qu'elle met en évidence est son auscultation permanente de l'autre à la recherche d'un travers ou d'une maladresse qui lui permettrait de laisser libre cours à son penchant naturel à la moquerie. C'est donc par l'entremise de ses portraits qu'elle le regarde : « Beyle restait satirique et railleur à quelque moment qu'on le regardât. [...] Il posait surtout le dédain de toute vanité et cherchait à découvrir dans chaque interlocuteur quelque prétention à rabattre sous le feu roulant de sa moquerie¹²². » Puisqu'elle ne le connaît que de loin, ce sont peut-être ici ses portraits littéraires qui sont mis en abyme. Lors du chapitre consacré au peintre Delacroix, la réfraction est encore plus saisissante puisque ce ne sont plus ses portraits, mais son art du portrait qui est mis en abyme et qui permet ainsi de légitimer leurs similitudes esthétiques : « Il semble que, si Delacroix a fait poser des hommes et des femmes, il ait cligné les yeux pour ne pas les voir trop réels. / Et cependant ces types sont vrais, quoique idéalisés dans le sens du mouvement dramatique ou de la majesté rêveuse¹²³. » La vérité n'est donc pas forcément étrangère à l'idéal¹²⁴.

IV. Cartographie des portraits dans *Histoire de ma vie* : où sont-ils ?

Afin de ne pas perdre le lecteur dans ce vaste ensemble que constitue *Histoire de ma vie*, nous allons brièvement réaliser une cartographie de ses principaux portraits et galeries de portraits. *Histoire de ma vie* est découpé en cinq parties distinctes qui ne sont que partiellement opérantes pour l'itinéraire des portraits que nous souhaitons proposer. Il arrive en effet assez fréquemment qu'une fresque déclarée ou un ensemble homogène de portraits s'étende sur plusieurs parties ou en chevauche deux. Un ensemble de portraits et les délimitations d'une partie de l'autobiographie ne se recoupent qu'à deux reprises : lors de l'ascendance de George Sand entrelacées de quelques figures d'histoire, qui est entièrement contenue dans la première partie intitulée « Histoire d'une famille de Fontenoy à Marengo » ; ainsi que lors des portraits d'artistes et d'amis qui sont pour la plupart concentrés dans la dernière partie d'*Histoire de ma vie*, consacrée à la « Vie littéraire et intime » de George Sand. Lorsqu'on s'éloigne des confins du volume, les frontières deviennent plus perméables. Les figures de la petite enfance et les portraits de famille s'étendent ainsi sur les deuxième et troisième parties (dans la deuxième

¹²² *Ibid.*, p. 1280.

¹²³ *Ibid.*, p. 1326.

¹²⁴ Sur ce sujet, voir D. Zanone, « Idéalisme/Réalisme », dans, *Dictionnaire George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths et P. Auraix-Jonchière, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2015, p. 543-551.

partie, les portraits ne commencent véritablement qu'au chapitre XI, après la mention « Premiers souvenirs » dans le sommaire). C'est en effet dans ces sections, intitulées respectivement « Mes premières années 1800-1810 » et « De l'enfance à la jeunesse 1810-1819 », que se concentre l'essentiel du récit d'enfance de George Sand. Ensuite, les portraits mis en série des enseignantes et des religieuses du couvent des Anglaises ainsi que ceux de ses compagnes de classe sont présentés à cheval sur la troisième et la quatrième partie. Les portraits de famille se poursuivent ensuite dans la seconde moitié de cette quatrième partie qui a pour titre : « Du mysticisme à l'indépendance », mais Aurore quitte peu à peu l'enfance. On assiste alors au décès de la grand-mère et à la résolution de plusieurs portraits majeurs que Sand a filés tout au long du récit de ses premières années (qui constitue en réalité la plus grande part d'*Histoire de ma vie*, environ les deux tiers). Vient ensuite, toujours dans cette même quatrième partie, la galerie des portraits de la famille du Plessis et de leur entourage. À son retour du Plessis, on assiste au mariage d'Aurore avec Casimir Dudevant, mariage qui sera le prétexte à plusieurs développements sur sa belle-famille. Enfin, la dernière partie consacrée à sa vie littéraire regorge de portraits de gens de lettres et d'autres artistes présentés en galerie.

V. Peindre le « cœur » avec art : définition de deux groupes de portraits

De cette première partie descriptive, il est possible de dégager deux grands groupes de portraits qui ne répondent pas aux mêmes enjeux pour la mémorialiste : les portraits de famille et figures de l'enfance, et les portraits d'amis et d'artistes. Les premiers ont vu grandir celles qui se prénommaient Aurore Dupin ; alors que les seconds la connaissent davantage sous le nom de George Sand. La place réservée à ces derniers, qui sont concentrés dans la cinquième partie d'*Histoire de ma vie*, est certes inégale par rapport à celle qu'occupent des portraits de famille, mais il s'agissait là seulement de la première partie d'un projet qu'elle avait l'intention de poursuivre et qui ne relate, dans l'état où elle l'a laissé, que les quarante premières années de sa vie. Le récit de son enfance puis de sa jeunesse en occupe donc la majeure partie. Le traitement de ces deux grands groupes de portraits que nous venons de distinguer est cependant très différent. Cela tient notamment au fait que la mémorialiste ne porte pas sur eux le même regard. En réalisant la fresque des visages qui ont veillé sur ses premières années, c'est la nature humaine qu'elle essaiera de représenter. En revanche, elle ne se donne pas le droit de dévoiler l'intériorité des artistes. Elle les regardera, et se regardera sans doute en creux, par le prisme de leur rapport à l'art. La question autobiographique sera centrale dans cette constitution d'un « art

du portrait ». Il s'agira en effet pour Sand de « descendre dans la prose » et de se confronter au réel : « Eh bien, il en coûte à un artiste de toucher à cette réalité, et ceux qui s'y complaisent sont vraiment bien généreux ! Pour ma part, j'avoue que je ne puis porter aussi loin l'amour du devoir, et que ce n'est pas sans un grand effort que je vais descendre dans la prose de mon sujet¹²⁵. » Comme cela est annoncé dès le premier chapitre, cela ne sera pas fait sans « un grand effort », et sans difficulté.

En analysant les portraits de famille, on peut remarquer une progression dans la mise à l'épreuve du réel. Alors que les figures les plus lointaines, embellies et simplifiées par l'imagination, parsèment les pages de poussière d'idéal : pour les dépeindre, George Sand ne retient en effet qu'une ou deux qualités saillantes qui suffisent à organiser le portrait et éclairer leur visage ; celles qu'elle regarde de plus près se heurtent à la réalité. Le « cœur », cependant, où se loge la *nature* et peut-être aussi l'art, sera toujours préservé de l'avilissement. Dans l'étude des portraits d'artistes, l'enjeu ne sera plus celui de l'intériorité mais celui de l'art. Il s'agira pour Sand d'interroger son rapport à l'art aussi bien sur le plan identitaire (comment être artiste) qu'esthétique (comment faire du réel un « ouvrage d'art »).

¹²⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 45.

Partie II : Les figures de l'enfance. Portraits de famille

Les portraits de famille et d'autres figures de l'enfance sont particulièrement abondants dans les quatre premières parties d'*Histoire de ma vie* : George Sand y réalise une fresque de l'ensemble de son entourage familial qui s'inscrit principalement autour de sa maison de Nohant. Chacun des autres lieux qui jalonnent son récit appelle ensuite de nouveaux développements, qui sont en réalité constitués en grande partie de portraits. En effet, un certain nombre d'endroits ne semblent être convoqués que pour servir de décor au sein duquel les portraits sont agencés et mis en scène : le récit de ses années passées au couvent sert ainsi de prétexte à la caractérisation des différentes religieuses qui ont veillé sur son éducation ; et elle réalise dans le même temps une série d'esquisses des différentes camarades de classe avec lesquelles elle s'était liée d'amitié. De la même manière, son séjour au Plessis est là aussi l'occasion pour la mémorialiste de représenter en un seul tableau l'ensemble des membres de cette famille dont elle a reçu l'hospitalité. Tous ces portraits participent bien sûr à la représentation du milieu dans lequel évolue la mémorialiste en devenir, mais ils occupent une place trop importante pour que cette justification soit satisfaisante. En effet, ces portraits ne sont pas accessoires dans l'économie de l'œuvre : ils en sont la matière principale. Car, nous le rappelons, la spécialité de George Sand en tant qu'artiste est « l'observation des personnes et

des choses¹²⁶ », donc le portrait. Dès lors, si les portraits d'*Histoire de ma vie* ne sont pas autant de fioritures et d'artifices qui servent l'art autobiographique, on peut légitimement penser qu'ils obéiraient à un art qui leur est propre que l'on nommerait, selon une expression consacrée en histoire de l'art, un « art du portrait ».

À plusieurs reprises dans *Histoire de ma vie*, on peut d'ailleurs observer que les portraits en peinture semblent fasciner George Sand et stimuler son imagination. Dès l'enfance, elle grandit sous les regards altiers des portraits de ses aïeux qui sont accrochés aux murs du château de Nohant. Elle ne les a pas connus, mais néanmoins elle les voit, et ces tableaux qui s'animent par la force illusoire des songes et des fantasmes constituent une première galerie qui édifie les soubassements de sa mémoire. Ainsi, alors que sa lointaine aïeule Aurore de Koenigsmark s'empare de ses rêves à la tombée du soir pour qualifier de chimères ses convictions démocratiques, le portrait de son père à trente ans est quant à lui idéalisé dans une apologie qui lui permet de réaffirmer son idéal de justice. Plus tard, Sand se rend au musée de peinture. Dans un passage très frappant d'*Histoire de ma vie* auquel on peut attribuer une valeur d'art poétique, George Sand contemple les portraits des grands maîtres au Louvre, et sous ses yeux les tableaux prennent vie :

La nuit, je voyais passer devant moi toutes ces grandes figures qui, sous la main des maîtres, ont pris un cachet de puissance morale, même celles qui n'expriment que la force ou la santé physiques. C'est dans *la belle peinture* qu'on sent ce que c'est que la vie : c'est comme un résumé splendide de la forme et de l'expression des êtres et des choses, trop souvent voilées ou flottantes dans le mouvement de la réalité et dans l'appréciation de celui qui les contemple ; c'est *le spectacle de la nature et de l'humanité* vu à travers le sentiment du génie qui l'a *composé et mis en scène*¹²⁷.

Ce passage contient déjà une première définition de ce que serait le portrait pour George Sand : un portrait est « un résumé splendide de la forme et de l'expression des êtres et des choses ». Il ne s'agit donc pas de s'oublier dans les plus infimes mouvements de la réalité. Il serait d'ailleurs vain de prétendre les assimiler. Cette ambition serait sans doute comparable à celle d'un homme qui contemple la mer et essaie d'en intégrer le mouvement : tout bouge en même temps ; sans cesse les ondes naissent et puis s'éteignent. Nous sommes alors face à une infinité de mouvements d'une importance à peu près égale, et nos yeux ne sont pas capables d'intégrer toutes ses agitations. Dès lors, il est inévitable que notre regard se perde. Nous ne voyons plus qu'une ondulation qui scintille : tout devient trouble, le réel s'enfuit. Car dans le mouvement de la réalité tout est vague, et « l'expression des êtres et des choses » tant recherchée s'évanouit

¹²⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 693.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1189. Nous soulignons.

à travers une sorte de voile. Pour rendre compte du réel, il est peut-être dangereux de s'en approcher de trop près. Ainsi, si l'on prend un peu de distance, quelques remous bleus suffisent à séparer le ciel de la mer. De la même manière, pour peindre la vie, il faut être capable d'en produire une synthèse. Le visage du portrait doit traduire « un cachet de puissance morale » : en quelques phrases ou en un seul regard, l'artiste doit parvenir à faire transparaître l'intériorité du personnage.

Cette citation peut permettre de dégager les trois sous-parties qui seront structurantes dans notre développement. Dans un premier temps, nous interrogerons l'expression de « belle peinture » qu'emploie Sand pour désigner les tableaux des grands maîtres. L'adjectif « belle » fait référence ici à l'appartenance à un canon artistique et à une inscription dans l'histoire de l'art ; mais puisqu'elle se perd dans la contemplation de ces œuvres, on peut également attribuer à cet adjectif une signification esthétique : ces figures et ces choses qui sont peintes sont belles (avant d'être canoniques). Cet attrait pour la beauté se traduira dans *Histoire de ma vie* par la peinture de figures d'exception. Ensuite, nous nous pencherons davantage sur ce « résumé splendide » qui serait nécessaire pour peindre la vie avec art. Nous observerons que dans les portraits à régime autobiographique, qui, comme le rappelle Damien Zanone, ont pour ambition de résister à cet « attrait de l'art¹²⁸ », la logique et l'unité transparaissent malgré les contrastes. Enfin, si dans le portrait l'humanité est forcément « composée et mise en scène », nous chercherons à cerner et à définir l'art du portrait autobiographique sandien.

I. « La belle peinture » : représentation de figures d'exception

Dès les premières pages d'*Histoire de ma vie*, George Sand admet qu'elle répugne à présenter à ses lecteurs sa personnalité qui n'a, selon elle, « rien de saillant » :

J'éprouvais, je l'avoue, un dégoût mortel à occuper le public de ma personnalité, qui n'a rien de saillant, lorsque je me sentais le cœur et la tête remplis de personnalités plus fortes, plus logiques, plus complètes, plus idéales, de types supérieurs à moi-même, de personnages de roman en un mot¹²⁹.

L'exception, elle le sait, attire le regard et plait à l'imagination. Ses portraits de roman dépeignent donc des caractères remarquables, et la logique, qui est une contrainte du genre, les élève jusqu'à l'idéal. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un roman mais d'une autobiographie, et

¹²⁸ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹²⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 43-44.

George Sand doit donc s'astreindre à la tâche délicate de représenter des personnes réelles. Car, comme le rappelle Béatrice Didier, en autobiographie le Moi qui écrit n'est pas idéal mais est un être vivant en chair et en os¹³⁰. Il en va de même pour les sujets qui font l'objet de portraits. Dès lors, comme l'a montré Damien Zanone, dans un « souci de réel », dans son autobiographie elle devra résister à « l'attrait de l'art¹³¹ ». Toutefois, ce « dégoût mortel » qu'elle admet éprouver pour sa personnalité qu'elle juge trop lisse est intrigant. À la lecture des portraits d'*Histoire de ma vie*, il n'est pas si évident d'affirmer qu'elle soit parvenue à le surmonter : dans un premier temps, on peut en effet observer que ses portraits d'autobiographie présentent des personnalités « saillantes », des « types supérieurs ».

1. Dans les portraits brefs, récurrence de constructions au superlatif

Dans un premier temps, on peut remarquer que les portraits les plus succincts d'*Histoire de ma vie* ne sont en fait constitués que d'un ou plusieurs traits saillants que Sand met en évidence au moyen d'une tournure au superlatif. Ainsi, Sand ne se contente pas seulement de vanter les qualités des personnes dépeintes, mais elle les essentialise : Sophie « était une des plus jolies, et la plus gracieuse personne du couvent¹³². » Elle n'était pas simplement belle : elle était « la plus jolie », « la plus gracieuse ». Ce trait, puisque Sophie en est le meilleur exemple, suffit à unifier son portrait : elle n'est pas noyée au milieu de toutes ces figures qui plaisent à la vue ; elle est la plus belle, et le superlatif sort son visage de l'ombre du commun. Ces tournures au superlatif sont très fréquentes dans la galerie des portraits de couvent, autant chez ses compagnes de classe : « Anna Vié, ma *quatrième*, était une personne très-intelligente, gaie, railleuse, malicieuse, la plus spirituelle du couvent en paroles¹³³. » ; que chez les religieuses, comme c'est le cas ici pour sœur Anne-Joseph : « L'autre petite nonne, moins petite pourtant et moins intelligente aussi, était la plus douce et la plus affectueuse créature du monde¹³⁴. » Cette récurrence dans la galerie des portraits du couvent n'est pas insignifiante : pour que le lecteur puisse parcourir aisément cette fresque du regard, il est nécessaire de lui offrir un certain nombre de points de repère sur lesquels il peut se reposer afin de mieux en apprécier l'ensemble : la mémorialiste attire ainsi l'attention du lecteur sur quelques visages amis, sur plusieurs grandes qualités d'âmes, sur quelques expressions élevées, sur quelques statures dont

¹³⁰ B. Didier, « L'idéal, une autre vérité de l'autobiographie », art. cité, p. 143-152.

¹³¹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹³² G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 880.

¹³³ *Ibid.*, p. 992, en italique dans l'édition.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 909.

il peut reconnaître le maintien. D'autres galeries de portraits font également usage de ces mêmes tournures superlatives. Ainsi, dans la fresque du Plessis, « Madame Roettiers du Plessis était la plus franche et la plus généreuse créature du monde¹³⁵. » ; et James, son mari, « fut le meilleur des époux et des pères¹³⁶. » Là encore, ce sont ces figures supérieures qui permettent d'éclairer ce paradis terrestre que Sand désire représenter.

Une autre manière de faire figurer l'exception revient à présenter la personne dépeinte purement et simplement comme « supérieure ». Ce qualificatif revient assez fréquemment pour qu'il soit pertinent de le souligner. Ainsi, Sand dit par exemple à propos de Valentine que « cette enfant était grandement supérieure à son âge, et on pouvait autant se plaire avec elle qu'avec Isabelle ou Sophie. Elle apprenait toutes choses avec une facilité merveilleuse. Elle était déjà aussi avancée dans toutes ses études que les grandes¹³⁷. » Le portrait d'Élisa est également très frappant à cet égard : « Élisa était d'une beauté incomparable et d'une intelligence supérieure. C'était le plus admirable résultat possible de l'union de la race anglaise avec le type indien¹³⁸. » Ici, le superlatif ne peut suffire parce que son intelligence et sa beauté ne peuvent souffrir la comparaison. La tournure superlative est cependant employée pour compléter son portrait à la page suivante, mais elle est généralisée : « Cette belle Élisa était la première dans toutes les études, la meilleure pianiste du couvent, celle qui faisait tout mieux que les autres, puisqu'elle y portait à dose égale les facultés naturelles et la volonté soutenue¹³⁹. » Dans le portrait de sa grand-mère enfant, on observe le même procédé : « Aurore était d'une beauté angélique, elle avait une intelligence supérieure, une instruction solide, à la hauteur des esprits les plus éclairés de son temps¹⁴⁰ ». Par la supériorité de son intelligence, elle s'élève donc « à la hauteur des esprits les plus éclairés ».

Dans ses portraits les plus concis, George Sand fait donc usage d'une tournure au superlatif ou d'une présomption de supériorité afin d'essentialiser les quelques qualités retenues pour réaliser l'esquisse. Cela permet d'attirer momentanément le regard du lecteur sur cette figure rendue remarquable et d'ainsi garantir l'unité du portrait, ainsi que son autonomie. En effet, relever uniquement ce qui est proéminent permet à la mémorialiste de définir plus clairement les limites du portrait, et d'ainsi se préserver de tout danger d'identification : « Dupin, c'était moi ; G***, c'était autre chose : c'était la figure la plus saillante de la petite

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1104.

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 893.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 961.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 962.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

classe et la plus excentrique de tout le couvent¹⁴¹. » Cela manque sans doute encore de contrastes et de détails, mais ces traits saillants présentent l'avantage de pouvoir être miniaturisés et d'offrir ainsi au lecteur un médaillon à contempler. Ces médaillons sont en réalité disposés par la mémorialiste en une fresque dont ils détiennent la clef puisque ce sont ces figures brillantes qui permettent d'en apprécier l'ensemble.

2. Des types supérieurs

Dans des portraits un peu plus développés que précédemment, George Sand cède parfois à la tentation de faire de ces figures d'exception des types. Cela est particulièrement le cas pour des portraits qui sont organisés autour d'une valeur ou d'une qualité religieuse :

C'était un vrai jésuite que l'abbé de Prémord, et en même temps un honnête homme, un cœur sensible et doux. Sa morale était pure, humaine, vivante pour ainsi dire. Il ne poussait pas au mysticisme, il prêchait terre à terre avec une grande onction et une grande bonhomie. Il ne voulait pas qu'on s'absorbât dans le rêve anticipé d'un monde meilleur au point d'oublier l'art de se bien conduire dans celui-ci ; voilà pourquoi je dis que c'était un vrai jésuite, malgré sa candeur et sa vertu¹⁴².

La qualité saillante du portrait est alors exprimée au moyen d'un substantif typifiant: il s'agit d'un « vrai jésuite ». Cette qualification typifiante signale que la perfection est désormais étendue à l'ensemble du portrait, ou du moins à cette partie de sa personnalité qui est circonscrite par le substantif. Si l'on procède par gradation, le type religieux qu'on rencontre ensuite est celui de la sainte. On peut le retrouver dans le portrait de Jane, une autre de ses amies de couvent :

Elle est restée pour moi le *type* de la véritable sainte. Son austérité volontaire ne pouvait rien ajouter à la candeur, à la pureté exquise de ses instincts. Avec ou sans piété, je crois qu'elle était de ces rares *natures* à qui la pensée du mal est inconnue, à qui le mal serait impossible¹⁴³.

Cette citation, en permettant au mot « type » de côtoyer le mot « nature », présente une aporie. En effet, un type ne peut suffire à la peinture d'une personne réelle et il n'a donc pas sa place dans une autobiographie. Il ne traduit pas une nature, mais plutôt un personnage de roman, car « Les personnages de roman ne sont pas des figures ayant un modèle existant. Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule. Si on n'en avait étudié qu'une seule et qu'on

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 875.

¹⁴² *Ibid.*, p. 948.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1140. Nous soulignons.

voulût en faire un type exact, elle ne ressemblerait à rien et ne paraîtrait pas possible¹⁴⁴. » Il faudrait donc observer mille modèles pour en tirer un type idéal ou générique. Dans le portrait de Jane, George Sand essaie de contourner la question en expliquant que ces types ne se rencontrent que dans de « rares natures », mais cela ne fait qu'alimenter l'aporie : on ne sait plus très bien s'il s'agit d'une nature qui est trop rare pour constituer un type ; ou s'il s'agit plutôt d'un « type exact » qui ne « paraîtrait pas possible », qui n'est pas vraisemblable. La suite logique de ces types religieux est celui de l'ange dont la référence quitte définitivement le monde terrestre. Ce terme est très fréquemment utilisé dans les portraits pour être associé à une qualité : elle était « belle comme un ange¹⁴⁵ », c'était « un ange de bonté¹⁴⁶ », etc. Nous en avons relevé vingt-quatre occurrences. La plus remarquable d'entre elles se retrouve dans le portrait de Fanelly, une autre amie du couvent des Anglaises :

Je trouvai en elle un trésor de bonté, la douceur d'un ange dans la pétulance d'un démon, un esprit rayonnant de santé morale, une abondance de cœur inépuisable, une complaisance empressée, ingénieuse, active, une droiture et une générosité d'instincts à toute épreuve, un caractère comme on n'en rencontre pas trois dans la vie pour l'unité, l'égalité et la sûreté. [...] Elle n'avait pas un seul défaut, pas un seul travers¹⁴⁷.

Ici, ce n'est pas le mot « type » qui est employé, mais celui de « caractère » : Fanelly avait un caractère angélique. Même s'il n'en est pas l'équivalent, le caractère se rapproche du type en cela qu'il éloigne le portrait d'autobiographie de la peinture d'une nature. Le caractère, contrairement à la nature, a de nombreux modèles et peut se rencontrer dans plusieurs individualités qu'il participe à estomper à son profit. Le caractère devient un type lorsque la réalisation présentée est idéale ou générique¹⁴⁸. Ici, puisque l'ensemble de son portrait est idéalisé, peut-être que le terme « type » pourrait supplanter celui de « caractère ». Là encore, le paradoxe de présenter un caractère ou un type dans une autobiographie alors que cela n'existe pas dans la réalité est atténué par l'argument de la rareté : il s'agit d'un caractère « comme on n'en rencontre pas trois dans la vie ».

Un passage qui survient au milieu de la galerie des portraits du couvent peut servir, sinon à le résoudre, du moins à expliquer ce paradoxe qui veut qu'elle présente des types dans son autobiographie alors même qu'elle admet qu'ils n'existent pas dans la réalité et ne se rencontrent que dans les romans. En effet, pour ce qui est de ses compagnes de couvent, cela

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 647.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1444.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 920-921.

¹⁴⁸ « Type », dans *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/type> (page consultée le 28 avril 2023).

tient peut-être à une sorte d'enthousiasme romanesque que des souvenirs trop distants ne parviennent pas à réprimer :

Je parlerai de celles qui ont dû me renier avec le même enthousiasme, la même effusion que de celles qui m'ont gardé un souvenir inaltérable. *Je les vois* encore telles qu'elles étaient, et je ne veux pas savoir ce qu'elles sont. *Je les vois* pures et suaves comme le matin de la vie où nous nous sommes connues¹⁴⁹.

Cette hypothèse d'enthousiasme romanesque est confirmée par une anomalie dans la concordance des temps qui signale l'intervention de l'imagination dans le portrait : George Sand prétend en effet qu'elle les voit « telles qu'elles étaient », or les souvenirs ne suffisent pas à raviver le passé. Elle ne les voit pas, et elle admet d'ailleurs ne pas vouloir « savoir ce qu'elles sont ». Au lieu de cela, elle les imagine, et dès lors elle ne parvient pas à résister à la tentation de les mêler à ces personnalités logiques et idéales qui peuplent son imagination et à en faire des types.

3. Le « type de perfection »

Parmi ces figures brillantes que Sand nous présente, l'une d'entre elles resplendit plus fort que toutes les autres : il s'agit de Madame Mary-Alicia Spiring, religieuse au couvent des Anglaises. Elle est sans conteste la personnalité la plus supérieure dépeinte dans *Histoire de ma vie*. Pour la peindre selon sa qualité, son portrait réalise une synthèse des stratégies de mise en évidence précédemment rencontrées. On retrouve ainsi la construction au superlatif, mais ici son emploi est généralisé à l'ensemble de ses qualités : « Madame *Mary-Alicia Spiring* était la meilleure, la plus intelligente et la plus aimable des cent et quelques femmes, tant vieilles que jeunes, qui habitaient, soit pour un temps, soit pour toujours, le couvent des Anglaises¹⁵⁰. » Ses talents et ses qualités sont bien sûr compatibles avec la vertu chrétienne, toujours liée chez Sand à l'idée de perfection : « Elle était née avec le don de toutes les vertus, de tous les charmes, de toutes les puissances que l'idée chrétienne bien comprise par une noble intelligence ne pouvait que développer et conserver¹⁵¹. » Elle incarne ce « type de perfection » tant désiré.

On pourrait cependant arguer que son portrait n'a pas sa place dans une autobiographie car il déroge à toutes les contraintes du genre, et en particulier au souci du réel. Comme l'a observé Damien Zanone, son portrait semble obéir davantage au modèle fictionnel étant donné

¹⁴⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 898-899. Nous soulignons.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 911, en italique dans l'édition.

¹⁵¹ *Loc. cit.*

sa grande cohérence et sa complétude¹⁵² : « Tout était harmonie chez elle¹⁵³. » En effet, cette affirmation va à l'encontre d'une des déclarations à valeur d'art poétique de Sand les plus importantes sur la composition des portraits que nous rappelons ici :

L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art. Le roman entier serait forcé de se plier aux exigences de ce caractère, et ne serait plus un roman¹⁵⁴.

Si le portrait de roman se doit d'être logique pour se plier aux contraintes du genre, il n'en serait pas de même pour « la peinture d'un homme réel ». C'est pourtant cette ambition que poursuit Sand dans son autobiographie. Selon Damien Zanone, pour y parvenir, elle doit donc résister à « l'attrait de l'art¹⁵⁵ », et *Histoire de ma vie* doit faire l'essai de peindre cet homme qui est « si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité ». Il reste à savoir si cela est véritablement « soutenable », même dans un ouvrage qui prétend refuser les procédés de la fiction. Il n'est en tout cas pas déraisonnable d'affirmer que le portrait de Marie-Alicia échappe à cette tentative puisque ce personnage touche à l'idée : « Il y avait dans cette personne charmante quelque chose d'idéal¹⁵⁶ ». Le mot qui était en suspens sur le bord de nos lèvres est enfin prononcé : plus que supérieure, elle est même idéale.

Quelques pages plus loin, lors de l'épilogue du portrait de la religieuse, George Sand admet n'avoir pas seulement essayé de se raccrocher à la réalité et de « descendre dans la prose de son sujet » puisqu'elle a peint ce portrait selon ses rêves :

J'avais besoin de chérir quelqu'un et de le placer dans ma pensée habituelle *au-dessus* de tous les autres êtres, *de rêver en lui la perfection*, le calme, la force, la justice ; de vénérer enfin un objet supérieur à moi et de rendre dans mon cœur un culte assidu à quelque chose comme Dieu ou comme *Corambé*. Ce quelque chose prenait les traits graves et sereins de Marie-Alicia. *C'était mon idéal*, mon saint amour, c'était la mère de mon choix¹⁵⁷.

George Sand l'élève donc dans sa pensée à la hauteur du divin ou du héros de roman (par métonymie ici, le roman de *Corambé* étant éponyme¹⁵⁸). La seconde stratégie de mise en

¹⁵² Sur le souci du réel dans le portrait en autobiographie voir D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹⁵³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 911.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁵ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹⁵⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 912.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 915. Nous soulignons.

¹⁵⁸ Ce roman, d'ailleurs, n'a jamais vu le jour et est resté pur objet d'imagination. Tour à tour fantasme, mythe, roman, songe, etc. ce personnage accompagne toute l'enfance morale de George Sand et s'épanouit avec elle. Il en demeure cependant des traces écrites dans ses ouvrages à caractère autobiographique. Dans un passage d'*Histoire de ma vie*, elle le définit ainsi : « [...] je me bornerai à rappeler que j'avais commencé, dans un âge si enfantin que je ne pourrais le préciser, un roman composé de milliers de romans qui s'enchaînaient les uns aux

évidence, à savoir la typification, peut être repérée dans ce passage. La citation renvoie en effet explicitement à deux autres figures qui sont connues du lecteur et que Sand propose d'associer à celle de la religieuse pour constituer un type : Marie-Alicia était « comme Dieu ou comme *Corambé* ». De surcroît, cette proposition de rassembler ces personnages autour d'un même type est légitimée par le texte puisque c'est ce même vocable qui est employé pour les désigner :

En commençant à parler de *Corambé*, je commence à parler non seulement de ma vie poétique, que *ce type* a remplie si longtemps dans le secret de mes rêves, mais encore de ma vie morale, qui ne faisait qu'une avec la première. *Corambé* n'était pas, à vrai dire, un simple personnage de roman, c'était la forme qu'avait prise et que garda longtemps mon idéal religieux¹⁵⁹.

Ainsi, ce type de *Corambé* était « la forme qu'avait prise et que garda longtemps mon idéal religieux. » De la même manière, « Jésus-Christ était bien pour moi *le type d'une perfection supérieure à toutes les autres*¹⁶⁰ ». Ensemble, ces trois figures que sont *Corambé*, Jésus-Christ et Marie-Alicia forment ce qu'on peut appeler le « type de perfection ».

Cette formule de « type de perfection » est en réalité empruntée à George Sand elle-même. L'épilogue du portrait de Marie-Alicia semble en effet convoquer une autre citation qui intervient plus tard dans l'ouvrage, mais qui peut servir à éclairer celle qui nous occupe : « Il me fallait trouver, *non pas en dehors*, mais *au-dessus* des conceptions passagères de l'humanité, au-dessus de moi-même, un idéal de force, de vérité, *un type de perfection* immuable à embrasser, à contempler, à consulter et à implorer sans cesse¹⁶¹. » Si Sand présente la religieuse comme infiniment supérieure, on remarque que si elle la place « *au-dessus* de tous les autres êtres », la religieuse n'est pas *en dehors*. Si elle est idéale, George Sand se refuse à l'ancrer dans un ailleurs qui ne serait pas à la portée de l'autobiographie. Marie-Alicia incarne ainsi une sorte d'alternative terrestre à ce « type de perfection » idéal et divin.

4. L'intervention de l'imagination : vers l'« idéalisation »

Ce désir d'élever la personne dépeinte jusqu'aux cieux contre lequel la mémorialiste doit lutter si elle veut rejoindre son ambition de peindre le réel se confirme dans les portraits pour lesquels l'imagination vient pallier les souvenirs. En effet, lorsque la réalité se noie dans

autres par l'intervention d'un principal personnage fantastique appelé *Corambé* [...], et que ce personnage avait été, pendant quelques années de mon enfance, une sorte de dieu de mon invention, auquel j'avais été par moments tout près de croire et de rendre un culte. ». Dans, G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1242-1243.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 816. Nous soulignons.

¹⁶⁰ *Loc. cit.* Nous soulignons.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 1179. Nous soulignons.

les limbes de sa mémoire, c'est l'imagination qui se voit forcée d'en combler les abîmes. Mais si elle parvient à ordonner le portrait, son intervention comporte une limite majeure : l'imagination ne peut mettre le sujet dépeint à l'épreuve du réel puisqu'elle ne saurait y prendre part. Car son imagination ne conçoit pas des *personnes*, mais des *personnages* : « je me sentais le cœur et la tête remplis de personnalités plus fortes, plus logiques, plus complètes, plus idéales, de types supérieurs à moi-même, de personnages de roman en un mot¹⁶². » Ce très court passage en témoigne déjà : chez Sand, ces personnages de roman dont il est question aspirent à l'idéal. De la même manière, on peut observer que l'intervention de l'imagination dans les portraits d'autobiographie peut être qualifiée d'« idéalisation ». Cela est particulièrement frappant dans le portrait de son père : George Sand ne retient de ses souvenirs que ce qui l'élève et son imagination parachève son apologie. La distance irrémédiable qui la sépare de ce père tendrement aimé lui permet de donner à son caractère une logique qui ne sera pas démentie par les faits, et de le regarder sous le prisme de l'idéal :

Mon père étant mort à trente ans : dans mes vagues souvenirs comme dans le souvenir tendre et presque enthousiaste de ses amis, il reste donc à l'état de jeune homme, et moi, qui me fais vieille, *je vois en lui*, par la mémoire et l'imagination, un enfant comme mon fils [...]. *Je le vois* se résumer à son insu, à toutes les époques de sa vie qui touchent à la vie générale [...]¹⁶³.

Ainsi *je le vois* dès l'enfance traiter le patriciat de chimère et la pauvreté de leçon utile. [...] *je le vois* ne jamais maudire les idées mères de la Révolution [...]. *Je le vois* aimer sa patrie comme Tancrède [...]. *Je le vois* plus naïf, plus conséquent, plus chrétien et plus philosophe encore [...]. *Je le vois* pousser le respect et l'amour de la famille jusqu'à briser le cœur de sa mère et le sien propre plutôt que de ne pas légitimer par le mariage les enfants de son amour. [...] *je le vois*, au fond de l'âme, les principes tenaces et victorieux de la religion de l'Évangile¹⁶⁴.

Car Sand le regarde, et ce alors même qu'il est absent. La mort lui a ravi son visage depuis trop longtemps déjà, et les souvenirs d'une enfant de quatre ans qui grandit en habit de deuil ne sont que des taches de couleur brouillées par les larmes. Ce portrait est donc surtout le fruit de son imagination et n'a que peu d'ancrage dans le réel. Cet ancrage est fragile assurément : des vestiges de souvenirs qui se dérobent dans les remous du temps, des éloges de proches commandés par le respect que l'on doit aux trépassés ; et enfin son propre fils Maurice, sans doute le seul point de réel auquel elle pourrait se raccrocher, mais dont l'âge et l'ascendance ne peuvent suffire à le substituer au père. Elle le voit pourtant, et cette formule « Je le vois », répétée à sept reprises, laisse entendre qu'elle le voit peut-être plus distinctement que s'il était

¹⁶² *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 457.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 457-458. Nous soulignons.

là devant elle. Cependant, ce n'est pas lui qu'elle voit. En effet, elle cède à la tentation de se réfugier dans l'ailleurs pour peindre ce qui n'est pas et ne sera jamais. Dès lors, ce portrait de son père idéal devient le résultat d'une abstraction et son individualité est noyée dans « la vie générale » : « Je le vois se résumer à son insu à toutes les époques de sa vie qui touchent à la vie générale, et le contrecoup qu'il en reçoit me paraît [...] d'une portée très sérieuse, non seulement pour moi, mais pour tout le monde¹⁶⁵. »

À ce sujet, une critique formulée par Rosenkranz dans *Esthétique du laid* peut être faite à l'idéal sandien (même si elle n'est pas adressée à George Sand personnellement). Elle est retenue à ce dessein par Christine Planté dans son article « Je sais bien, mais quand même. Fétiche, croyance et idéal dans un passage d'*Histoire de ma vie* » (je cite ici Christine Planté qui fait référence à ce livre) : « L'art, écrit-il, doit représenter l'essence, mais comme un phénomène concret. L'universel en tant que tel est l'affaire de la science, non de l'art qui, quant à lui, doit se garder des généralisations qui “absorbent l'individualité”¹⁶⁶. » Si George Sand veut représenter des personnalités concrètes dans son autobiographie, elle doit se prémunir contre un idéal dont la référence serait extérieure au réel et abstraite. Dans le portrait de son père, l'individu disparaît sous l'idée. On a plutôt l'impression d'être devant une nouvelle version du « portrait du Juste » que l'on peut retrouver dans ses *Lettres d'un voyageur* et qui énonce un idéal moral :

Le Juste n'a pas d'état. Il est mendiant, voyageur, ou prince de la terre, selon la volonté de Dieu. Son but, sa profession, c'est d'être juste. / Le juste est fort, calme et chaste. [...] / Le juste n'a pas de fortune, pas de maison, pas d'esclaves. [...] / Le juste hait les méchants et méprise les lâches. [...] / Le juste ne s'ennuie jamais. [...] / Le juste ouvre son cœur à l'amitié. [...] / Le juste est orgueilleux, mais non pas vain. [...] / Le juste est sincère avant tout, [...]. / Le juste méprise l'opinion de la foule [...]. / Le juste pêche sept fois par jour, mais ce sont des péchés de juste¹⁶⁷.

Cette figure du Juste n'est pas incarnée et relève d'une abstraction : elle évoque une idée plus qu'un homme et s'apparente davantage aux personnages allégoriques qui peuplent les romans sandiens. Au-delà de l'énumération de vertus qui appartiennent à ce même idéal du Juste tel que conçu par l'Évangile, certains énoncés du portrait de son père possèdent des similitudes frappantes qui vont parfois jusqu'à paraphraser ce « portrait du Juste » que George Sand réalisa à seize ans. Ainsi, si « le Juste n'a pas d'état. Il est mendiant, voyageur, ou prince de la terre,

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ Chr. Planté, « Je sais bien, mais quand même. Fétiche, croyance et idéal dans un passage d'*Histoire de ma vie* », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 163-181, p. 165.

¹⁶⁷ G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, GF Flammarion, 1971, p. 134-135.

selon la volonté de Dieu », dans son portrait idéalisé son père traite « le patriciat de chimère et la pauvreté de leçon utile » ; Si le juste « est sincère avant tout », son père est « plus naïf, plus conséquent, plus chrétien et plus philosophe encore » ; Si le juste « méprise l'opinion de la foule », elle voit son père « aimer une pauvre fille [...] et lutter contre les plus vives douleurs pour la réhabiliter en dépit du monde¹⁶⁸ », etc. On s'aperçoit bien ici que l'idéal qui est en jeu dans le portrait de son père est de même nature que celui qu'illustre le portrait du juste : il est transcendant et n'appartient plus à la réalité. Dès lors, on assiste à l'effacement de sa personnalité au profit d'une abstraction : son individualité se noie dans « la vie générale ».

Nous avons à présent observé que Sand est souvent tentée d'offrir à la vue de son lecteur des figures d'exception à contempler et à embrasser, comme si le mouvement de la vie ne pouvait être saisi par le regard que par l'intermédiaire de la « belle peinture ». À défaut de pouvoir peindre ses sujets sous tous les angles et à toutes les époques de leur existence, Sand resserre leurs portraits autour de quelques traits saillants qui lui permettent d'abrégier la description tout en conservant sa puissance : la supériorité des valeurs et des instincts permet ainsi de garantir l'unité du portrait, et ce dernier paraît alors « soutenable », pour reprendre le mot employé par Sand pour qualifier la peinture d'un « homme réel » dans un roman sans son préfixe négatif¹⁶⁹. On peut dès lors en concevoir la portée et l'évolution : George Sand ne semble pas se satisfaire de déclarer qu'une figure est belle. La beauté est une notion abstraite, et sa seule mention ne peut donc pas suffire à animer un visage. En revanche, si cette personne est « la plus jolie » ou « la plus gracieuse », son visage s'éclaire dans l'ombre et ce faisceau de lumière qui la traverse fait frémir un instant ses traits. C'est ensuite notre imagination qui prolonge cette illusion de mouvement et qui l'élève jusqu'à l'idéal.

Cependant, en privilégiant l'exception puis la perfection, la mémorialiste ne parvient pas vraiment à résister à « l'attrait de l'art ». Si l'exception permet au portrait de s'animer et de chatoyer devant les yeux du lecteur, elle ne suffit pas à rendre compte du réel, et ces médaillons brillants pourraient constituer des personnages de romans si George Sand ne nous rappelait pas les relations qu'elle a entretenues avec chacun d'eux. Le danger est encore plus grand pour les miniatures qui se rattachent à des types, un type ne pouvant suffire à peindre une nature, et, de la même manière, une seule nature ne pouvant constituer un type. Enfin, lorsque l'imagination

¹⁶⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 457.

¹⁶⁹ En référence à un passage cité plus haut dans lequel George Sand expliquait pourquoi la peinture d'un homme réel est tenue pour impossible car « insoutenable » dans le roman : « L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait *insoutenable* dans un ouvrage d'art. » : *Ibid.*, p. 646. Nous soulignons.

vient pallier l'absence de souvenir, le réel perd pied et l'individu se noie dans l'abstraction. Car, en autobiographie, il ne s'agit pas de rendre les portraits *visibles* : il faut les rendre *vrais*. En ce sens, la formule « Je le vois » répétée à sept reprises dans le portrait du père de George Sand n'est pas suffisante. Sans référence à la réalité, c'est sa vie qui nous échappe au même titre que son individualité. En le noyant dans la « vie générale », sa personnalité s'efface au profit d'une abstraction. Dans le portrait de son père, George Sand n'est donc pas parvenue à répondre au souci du réel qui doit primer sur l'art en autobiographie¹⁷⁰. Cependant, cet effort que doit réaliser Sand pour « descendre dans la prose de son sujet » est accessible à l'analyse et peut être observé dans de nombreux autres portraits d'*Histoire de ma vie*. Nous allons à présent étudier de plus près ces portraits d'autobiographie qui témoignent de manière plus évidente de ce « souci du réel ».

II. Un « résumé splendide »

Dans son article « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », Damien Zanone rappelle qu'une autobiographie est censée résister à « l'attrait de l'art » si elle veut rejoindre son ambition de peindre le réel et ses inconséquences¹⁷¹. Pour soutenir cette affirmation, il retient une citation qui a valeur d'art poétique dans laquelle George Sand signale l'impossibilité de faire le portrait d'un homme réel dans un roman :

Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art. Le roman entier serait forcé de se plier aux exigences de ce caractère, et ne serait plus un roman¹⁷².

Quelques lignes plus loin, George Sand confirme ce que la citation précédente ne faisait qu'énoncer implicitement : « Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman¹⁷³. » Elle ne désire donc pas faire « un ouvrage d'art ». Pour Damien Zanone, elle doit dès lors inventer un autre art du portrait qui permette de rendre compte des contrastes et des inconséquences que renferme un « homme réel¹⁷⁴ ».

¹⁷⁰ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 51.

¹⁷³ *Loc. cit.*

¹⁷⁴ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

Cependant, cet art, s'il existe, pose question : si elle prétend que dans les romans les portraits doivent être logiques pour être compréhensibles, on ne s'explique pas très bien pourquoi ce ne serait pas le cas aussi, dans une certaine mesure, pour l'autobiographie. *A priori*, les deux types d'ouvrage s'adressent en effet à un même lecteur, et la spontanéité, présentée ici comme un idéal de sincérité, n'en reste pas moins peu intelligible sans les ressorts de l'art. Le besoin de logique ou de cohérence n'est pas le propre de l'art, mais est sans doute l'exigence de toute mise en récit. Dans cette partie, nous nous demanderons donc si le portrait d'un homme réel « rempli de contrastes et de disparates » est bien « soutenable » dans une autobiographie, et si George Sand n'est pas tentée de recourir à certains procédés de l'art. Nous verrons que l'unité et la logique du portrait transparaissent malgré les contrastes.

1. Un premier regard « romanesque »

Le premier regard que Sand porte sur la personne qu'elle désire représenter peut-être qualifié de « romanesque » : avant d'entrer plus en avant dans le portrait, elle s'arrête un instant sur les grâces et l'harmonie des proportions de « l'organisation » qu'elle cherche à embrasser. C'est particulièrement frappant dans le prologue du portrait de sa mère :

Elle osait tout et réussissait à tout. [...] Ma grand-mère disait que c'était une fée, et il y avait quelque chose de cela. [...] C'était donc une organisation magnifique. [...] et au milieu de tout cela, il y avait des éclairs de poésie, des choses senties et dites comme on ne les dit plus quand on s'en rend compte et qu'on sait les dire. Elle n'avait aucune vanité de son intelligence et ne s'en doutait même pas. Elle était sûre de sa beauté sans en être fière [...]¹⁷⁵.

Ces quelques lignes pourraient sans trop de difficulté être intégrées à un roman : sa mère était si douée qu'elle avait l'air d'une fée. L'emploi du mot « romanesque » est ici justifié puisque Sand elle-même admet qu'elle céderait volontiers à cette tentation : « Quel beau sujet de roman pour moi que cette existence, si les principaux personnages n'eussent été mon père, ma mère et ma grand-mère¹⁷⁶ ! », avant de se reprendre : « Mais, quoi qu'on fasse, quoique dans ma pensée rien ne soit plus sérieux que certains romans qu'on écrit avec amour et religion, il ne faut mettre dans un roman ni les êtres qu'on aime, ni ceux qu'on hait¹⁷⁷. » La peinture de personnes réelles n'a pas sa place dans un roman puisqu'il ne saurait les rendre : « La nature ne dessine pas comme l'art, quelque réaliste qu'elle se fasse. Elle a des caprices, des inconséquences, non pas

¹⁷⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 634-635.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

réelles probablement, mais très mystérieuses. L'art ne rectifie ces inconséquences que parce qu'il est trop borné pour les rendre¹⁷⁸. » Pour être « soutenable », l'art doit être « logique », cohérent. Un art plus disparate et rempli de contrastes, même s'il est plus réaliste, s'expose à l'éventualité de n'être plus « vraisemblable ». Cette citation à valeur de prémisse peut être renversée : si « la nature ne dessine pas comme l'art », de la même manière « l'art ne dessine pas comme la nature ». On rencontre en effet une proposition formulée dans ce sens quelque huit-cent-cinquante pages plus tôt :

je soutiens qu'en littérature, on ne peut faire d'une figure réelle une peinture vraisemblable sans se jeter dans d'énormes différences et sans dépasser extrêmement, en bien ou en mal, les défauts et les qualités de l'être humain qui a pu servir de premier type à l'imagination¹⁷⁹.

Si la réalité n'est pas vraisemblable, l'art doit désormais la dépasser pour en rendre compte, mais ce faisant il s'éloigne paradoxalement de la nature. Concilier la peinture de la réalité et l'art semble donc se présenter sous la forme d'une aporie à la mémorialiste, aporie qu'elle n'est pas certaine de pouvoir démêler :

Eh bien, il en coûte à un artiste de toucher à cette réalité, et ceux qui s'y complaisent sont vraiment bien généreux ! Pour ma part, j'avoue que je ne puis porter aussi loin l'amour du devoir, et que ce n'est pas sans un grand effort que je vais descendre dans la prose de mon sujet¹⁸⁰.

Ces quelques phrases précédemment citées, qui servent de préambule au portrait de sa mère et qui pourraient figurer dans un roman ou dans toute autre forme de fiction, témoignent de l'effort qu'elle doit ensuite effectuer pour confronter le portrait à la réalité. Souvent, même dans les portraits courts George Sand procède de la même façon : la personne dépeinte était bonne, aimable, excellente, juste, et l'on serait tenté d'ajouter (même si ce sont des termes que Sand n'emploie pas pour qualifier un sujet – mais elle l'emploie dans sa forme adjectivale pour compléter une qualité) parfaite et idéale, mais – car il y a un « mais » – dans un second temps cette idéalisation est réfrénée : des défauts ou des contrastes y font obstacle et l'idéal est désormais manqué.

2. Le geste autobiographique : « une campagne dans le monde des faits »

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 1497.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 647.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

L'ambition première en autobiographie devrait donc être celle de se confronter au réel¹⁸¹. Si l'on s'attarde un peu sur des énoncés dans lesquels la mémorialiste évoque la nature de son geste autobiographique, cette ambition est en effet confirmée. Deux passages sont à cet égard remarquables et méritent d'être relevés.

Après un premier tiers de son autobiographie qui est consacré à d'amples développements sur son ascendance et sur l'existence que menaient son père, sa mère et sa grand-mère avant sa naissance, George Sand rompt le temps du récit pour mentionner les révolutions de 1848 qu'elle présente comme un point de rupture dans sa rédaction¹⁸² :

Si j'eusse fini mon livre avant cette révolution, c'eût été un autre livre, celui d'un solitaire, d'un enfant généreux, j'ose le dire, car je n'avais étudié l'humanité que sur des individus souvent exceptionnels et toujours examinés par moi à loisir. Depuis, j'ai fait de l'œil, une campagne dans le monde des faits, et je n'en suis point revenue telle que j'y étais entrée. J'y ai perdu les illusions de la jeunesse, que, par un privilège dû à ma vie de retraite et de contemplation, j'avais conservées plus tard que de raison¹⁸³.

Désormais, elle aurait perdu les illusions de sa jeunesse pour entrer dans « le monde des faits ». Cette citation vient confirmer ce qui a déjà été relevé plus haut : les individus qu'elle cherche à dépeindre sont bien à ses yeux des « êtres exceptionnels », et le premier regard qu'elle porte sur son entourage est bien rempli d'illusions romanesques. Néanmoins, elle a depuis lors fait « campagne dans le monde des faits ». Cette affirmation peut permettre de cerner son geste autobiographique du fait de la situation du passage relevé dans l'économie de l'œuvre. En effet, la mémorialiste voit le jour en haut de la page suivante : « Le 5 juillet 1804, je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose¹⁸⁴. » Si l'on s'en tient à la définition de l'autobiographie que propose Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique*, à savoir que l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁸⁵ », son autobiographie à proprement parler commence donc à cet instant précis. Du fait de sa situation, ce passage peut donc légitimement être mis en exergue puisqu'il permet d'entrevoir la portée du geste de la mémorialiste : en autobiographie, il ne s'agit donc plus d'examiner l'humanité au travers les voilages des rêves. Désormais, il est nécessaire d'ancrer cette étude dans « le monde des faits », dans la réalité.

¹⁸¹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

¹⁸² Sur ce point, voir D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », art. cité, p. 243-251, p. 248-249.

¹⁸³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 502.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 503.

¹⁸⁵ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1996, p. 14.

Le second passage retenu va dans le même sens. George Sand l'énonce dès les premières pages d'*Histoire de ma vie* et on peut émettre l'hypothèse qu'il peut là encore être mis en évidence et servir d'épigraphe à l'œuvre tout entière pour en éclairer la lecture :

Il est certainement impossible de croire que cette faculté des poètes qui consiste à idéaliser leur propre existence et à en faire quelque chose d'abstrait et d'impalpable soit un enseignement bien complet. Utile et vivifiant, il l'est sans doute ; car tout esprit s'élève avec celui des rêveurs inspirés, tout sentiment s'épure ou s'exalte en les suivant à travers les régions de l'extase ; mais il manque à ce baume subtil, versé par eux sur nos défaillances, quelque chose d'assez important, la réalité¹⁸⁶.

L'autobiographie se voit ainsi chargée d'apporter ce qui manque à l'idéalisation pour que l'enseignement qu'elle délivre soit « complet ». Le geste autobiographique sandien est ainsi clairement défini : il s'agira de combler ce manque, de présenter l'idéal en regard de la réalité. Désormais, nous verrons que l'idéalisation dans les portraits sera contrariée par des éléments dissonants que l'on peut attribuer à cette ambition de peindre le réel.

A. Dans les portraits détachables, introduction du « mais »

Dans les portraits brefs et détachables, George Sand introduit le « mais » pour réprimer cette tentation de l'idéalisation que l'on peut percevoir dans l'énumération d'une série de qualités morales. Cette tournure de modération est particulièrement récurrente dans la galerie de portraits du couvent des Anglaises. Ainsi, Pauline « était bonne sincère, aimable, *mais* froide¹⁸⁷. » ; et Sophie « fut toujours aimable et charmante ; *mais* je dois dire que, pour l'élan du cœur et le dévouement complet, je fis toujours les frais de cette amitié ; Sophie était exclusive malgré elle. Son âme ne pouvait se partager¹⁸⁸. » Quelquefois, la conjonction « mais » n'est pas directement employée, mais elle aurait toutefois sa place dans le texte, et on pourrait l'y insérer. Ainsi, « Cette belle Élixa était la première dans toutes les études, la meilleure pianiste du couvent, celle qui faisait tout mieux que les autres, puisqu'elle y portait à dose égale les facultés naturelles et la volonté soutenue¹⁸⁹. » À la page suivante, cet éloge est toutefois tempéré par la mention de son plus grand défaut : [mais] « Elle avait des instincts de domination qu'elle ne pouvait contenir¹⁹⁰ ». Outre ses compagnes de jeux, cette tournure est également employée dans les portraits les plus concis de certaines religieuses : Madame Marie-Françoise

¹⁸⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 45.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 736. Nous soulignons.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 919. Nous soulignons.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 962.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 963.

par exemple « était une très belle personne, blanche avec des yeux noirs, de fraîches couleurs, une physionomie très ferme, très décidée, franche, *mais* froide¹⁹¹. » Parfois, ce n'est pas un trait de caractère, mais le cadre du portrait qui désavoue l'idéal :

Chez Louise, j'en suis certaine, tout était naïf et spontané ; *mais* le cadre où je voyais ainsi jouer à la châtelaine de Vendée ne se mariait point avec ces allures de fille des champs. Un beau salon très éclairé, une galerie de patriciennes élégantes [...], cela manquait d'harmonie et on y sentait trop l'impossibilité d'un hymen public et légitime entre le peuple et la noblesse¹⁹².

Un cadre réaliste tel qu'il est ici commandé par l'autobiographie suffit parfois à instaurer une dissonance dans le portrait puisque la personne dépeinte n'est qu'un sujet du tableau : elle ne pourra donc pas sortir du cadre où Sand l'a placée ; et, si l'on se projette plus en avant dans le temps, l'on comprend aisément que ces limites suffiront à entraver le développement de sa nature généreuse et de ses convictions démocratiques.

Jusqu'à présent, nous n'avons étudié cette objection que permet de formuler le « mais » que dans les portraits de la galerie du couvent, mais on peut retrouver ce procédé dans d'autres portraits brefs, comme ici, dans celui du prêtre de la paroisse à laquelle Sand se rendait lorsqu'elle était enfant : « C'était un excellent homme que le vieux curé de Saint-Chartier, *mais* dépourvu de tout idéal religieux¹⁹³. » Ce procédé témoigne de la volonté de la mémorialiste de confronter ses portraits au réel. Pour que l'enseignement soit « bien complet », elle se doit d'ajouter ce qui manque au baume d'idéal que proposent habituellement les poètes : une personne peut être excellente, mais, en revanche, si George Sand souhaite la rendre réelle, elle ne peut pas être idéalisée.

B. Gradation dans les portraits filés : le « mais » se développe en contrastes

Dans les portraits filés, on observe une certaine gradation dans le traitement de cette objection que l'on peut attribuer au souci du réel. Plus le portrait est long et important aux yeux de la mémorialiste, plus il est contrasté. Car Sand rappelle d'ailleurs que « L'étude du cœur humain est de telle nature, que plus on s'y absorbe, moins on y voit clair¹⁹⁴ ». Ainsi, lorsqu'elle se rapproche de la personne qu'elle souhaite dépeindre, la figure unifiée par l'imagination s'évanouit pour laisser place au tableau des inconséquences et des disparités de son caractère.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 907. Nous soulignons.

¹⁹² *Ibid.*, p. 896. Nous soulignons.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 713. Nous soulignons.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

Le développement qui va suivre procédera donc en gradation : des personnes qui figuraient dans l'entourage de la mémorialiste lorsqu'elle était enfant, nous en arriverons progressivement à étudier les portraits de ceux qui faisaient partie de son noyau familial le plus intime.

Certains portraits de personnes qui évoluent au sein du cercle intime de la famille de George Sand sans pour autant en faire partie font encore usage de l'objection que permet de soulever la conjonction de coordination « mais ». Dans les portraits en miroirs des deux bonnes, par exemple, c'est encore ce procédé qui est utilisé. Ainsi Rose « était laborieuse, courageuse, adroite, propre comme une servante hollandaise, franche, juste, pleine de cœur et de dévouement. *Mais* elle avait un défaut cruel [...]. Elle était violente et brutale¹⁹⁵. » ; tandis que Julie « était douce, polie, n'élevait jamais la voix, montrait une patience angélique en toutes choses ; *mais* elle manquait de franchise, et c'est là un caractère que je n'ai jamais pu supporter¹⁹⁶. » Ici, on s'aperçoit que ce qui élève l'une fait défaut chez l'autre : alors que Rose était « franche, juste », Julie « manquait de franchise » ; et inversement, alors que Julie était « douce, polie », Rose était « violente et brutale ». Cependant, on peut remarquer que ce qui vient avilir leur portrait est un défaut plus accablant que ceux que nous avons rencontrés précédemment puisqu'ils pourraient constituer à eux seuls tout un caractère : quelqu'un qui manque de franchise est un hypocrite ; et dans le cas de Rose, l'adjectif « violent » suffit pour qualifier l'actualisation d'un type. Désormais, l'objection introduite par le « mais » est donc plus complexe et plus difficile à déjouer.

Ensuite, certains portraits filés dépeignent des personnes qui n'étaient pas non plus des membres à part entière de la famille de Sand, mais qui peuvent y être rattachées par leur dévouement et leur loyauté. C'est notamment le cas des portraits du précepteur Deschartres, qui était l'intendant du domaine de Nohant et qui se chargea de l'éducation de Sand et de son père ; et de celui de Pierret, qui resta toujours fidèle à sa mère. Dans ces deux portraits, on peut observer une discordance entre l'âme et le caractère : l'âme possède les plus grandes qualités, mais le caractère ne reflète pas ces vertus élevées. Ainsi Deschartres « avait toutes les grandes qualités de l'âme, jointes à un caractère insupportable et à un contentement de lui-même qui allait jusqu'au délire. Il avait les idées les plus absolues, les manières les plus rudes, le langage le plus outreucidant¹⁹⁷. » Dans le portrait de Pierret, on retrouve la même bipartition entre l'âme juste et excellente et le caractère impossible :

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 678. Nous soulignons.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 679. Nous soulignons.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

Je ne crois pas qu'il ait jamais existé un homme plus pur, plus loyal, plus dévoué, plus généreux et plus juste, et son âme était d'autant plus belle qu'il n'en connaissait pas la beauté et la rareté. Croyant à la bonté des autres, il ne s'est jamais douté qu'il fût une exception. » / « Quiconque l'a connu l'a aimé, et jamais l'idée du mal n'a effleuré son âme honnête et simple. » / « Il était *pourtant* fort nerveux, et par conséquent colère et susceptible [...]»¹⁹⁸.

Ici le « *pourtant* » se substitue au « *mais* » rencontré précédemment. Dans ces deux portraits, même si l'âme et le caractère sont en opposition, Sand en réalise une description disjointe de ces deux aspects de la personnalité de manière à ce que l'opposition ne soit visible que si l'on considère l'ensemble mais non si on les prend isolément. Ainsi, le caractère de la personne dépeinte est inconséquent par rapport à son âme, mais cette dernière possède une logique qui lui est propre qui n'est pas réfutée par le texte.

Enfin, dans les portraits des membres de la famille proche de la mémorialiste, le « *mais* » se développe en contrastes. Ainsi, dans le portrait filé de sa grand-mère, Sand prend connaissance des contradictions qui subsistent entre son esprit et son caractère, mais cette fois elle s'efforce de les étudier :

Je voyais les contradictions singulières qui existaient, qui avaient toujours existé plus ou moins, entre son esprit bien trempé et son caractère débile. Forcée de l'étudier, et reconnaissant qu'il fallait le faire pour lui épargner tous les petits chagrins que je lui avais causés, je débrouillais enfin cette femme supérieure, et elle l'était par son instruction, son jugement, sa droiture, son courage dans les grandes choses, redevenait femmelette et petite marquise dans les mille petites douleurs de la vie ordinaire¹⁹⁹.

Dès lors, ces oppositions se précisent et des contrastes sont développés : sa grand-mère était « une femme supérieure » et une « femmelette ». On peut également observer cela dans le portrait de son grand-oncle, l'abbé de Beaumont : « Mon grand-oncle était un composé de sécheresse et d'effusion, de dureté et de bonté sans égale²⁰⁰. » Enfin, on peut bien sûr ici convoquer le portrait de la mère de George Sand, portrait dont l'incipit qui témoigne d'un premier regard désireux de mettre en lumière son modèle par l'entremise de l'idéal a déjà été évoqué. Ensuite, pour répondre à cette ambition de peindre le réel, l'idéal contenu au creux de cette « organisation magnifique » doit être manqué :

Avec tout cela, il faut bien le dire, c'était la personne la plus difficile à manier qu'il y eût au monde. [...] Elle était irascible au dernier point [...]. / Il faut *pourtant* la peindre tout entière, cette femme qui n'a pas été connue, et l'on ne comprendrait pas le mélange de sympathie et de répulsion, de confiance et d'effroi qu'elle inspira toujours à ma grand-mère (et à moi

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 582-583. Nous soulignons.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1003.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 407.

longtemps), si je ne disais toutes les forces et toutes les faiblesses de son âme. Elle était pleine de contrastes [...] ²⁰¹.

Dans un souci de réel, en autobiographie il faut donc « la peindre tout entière ». Dès lors, la mémorialiste est chargée de rendre compte des contrastes et des inconséquences du sujet de son portrait afin de révéler « toutes les forces et toutes les faiblesses de son âme ».

À l'image de la nature, le portrait doit donc être nuancé, mais en art on ne saurait peindre la nature sans tomber dans quelque chose qui serait « invraisemblable » et « insoutenable ». Car, comme le rappelle Damien Zanone, si Sand affirme que l'autobiographie n'est pas un « ouvrage d'art », il faut plutôt entendre cela comme une tentative de différencier l'autobiographie du roman – art que pratiquait George Sand jusqu'alors – que comme véritable rejet de l'art : il propose plutôt de voir là la tentative d'inventer « un autre art ²⁰² ». Mais si la nuance est « le but de l'art », l'art ne peut pas véritablement la rendre :

Je veux voir l'homme tel qu'il est. Il n'est pas bon ou mauvais. Il est bon et mauvais. Mais il est quelque chose encore, la nuance, *la nuance qui est pour moi le but de l'art*. Étant bon ou mauvais, il a *une force intérieure qui le conduit* à être très mauvais et peu bon, ou très bon et peu mauvais ²⁰³.

L'art, pour être « soutenable », doit être capable de sublimer la nuance en laissant transparaître une unité. C'est à l'artiste que revient le choix d'insister sur les forces ou sur les faiblesses de l'âme qu'il dépeint, mais ce choix doit être posé pour que le portrait soit intelligible. Nous verrons à présent comment la mémorialiste s'accommode de cette nécessité de rendre à ses portraits d'autobiographie une cohérence ou une logique qui leur est propre.

3. Un « fond généreux » : dévoilement d'une unité

Malgré la présence de contrastes qui témoignent de cette volonté de Sand de rejoindre le réel, une unité peut être observée au sein de ses portraits. En effet, nonobstant les inconséquences de son caractère, la personne dépeinte possède un « fond » de bonté morale qui constitue le secret de son intériorité. En le dévoilant, la mémorialiste rétablit la logique de son portrait, et il est dès lors « soutenable ».

²⁰¹ *Ibid.*, p. 634.

²⁰² D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

²⁰³ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*, Paris, Le Passeur, « Le Passeur Poche », 2018, p. 598. Nous soulignons.

A. Dans les portraits détachables ou dans les portraits filés de moindre ampleur, insistance sur « le fond »

Après avoir exposé les contrastes et les inconséquences de la personnalité qu'elle cherche à représenter, on peut observer que George Sand insiste dans ses descriptions qui sont relativement succinctes sur un « fond » généreux qui permet de resserrer le portrait et d'en rétablir l'unité. Si l'on reprend les portraits des deux bonnes évoqués quelques pages plus haut, cette résolution inopinée des disparités de leur caractère est frappante. À propos de Rose, elle dit ceci :

Pourtant je lui ai tout pardonné, et, chose bizarre, malgré l'indépendance de mon caractère et les souffrances dont elle m'a accablée, je ne l'ai jamais haïe. C'est qu'elle était sincère, c'est que *le fond* était généreux, c'est surtout qu'elle aimait ma mère et qu'elle l'a toujours aimée²⁰⁴.

D'un trait, George Sand dévoile le secret de l'intériorité de la personne dépeinte, et l'unité du portrait est donc rendue accessible à la lecture. Le même procédé est utilisé dans le portrait de Julie, la femme de chambre de sa grand-mère : « La pauvre fille faisait-elle réellement auprès de moi le métier d'agent provocateur ? Dans la forme, oui, dans *le fond*, non certainement. Elle ne me voulait que du bien²⁰⁵. » Il y aurait donc d'une part « la forme », à savoir ce qui relève de l'ordre des faits, ce qui est accessible aux sens : cela inclut les actes commis et observés, les paroles prononcées et entendues ; puis il y aurait d'autre part « le fond », ce qui est intérieur mais tenu pour vrai par la mémorialiste. Le portrait de Madame Dudevant, la belle-mère de George Sand, est également très frappant à cet égard parce qu'il s'agit d'un des rares portraits d'une personne que Sand n'estime pas. Elle a cependant recours au même procédé pour unifier son portrait : « Ce n'est pas qu'elle ne fût aimable : elle était gracieuse à la surface, un grand savoir-vivre lui tenant lieu de grâce véritable. Mais elle n'aimait réellement personne, et ne s'intéressait à rien qu'à elle-même²⁰⁶. » ; « Je ne crois pourtant pas qu'elle fût *foncièrement* mauvaise²⁰⁷. » On peut donc remarquer que même lorsque George Sand n'apprécie pas la personne représentée, elle se refuse à véritablement en noircir le « fond ».

Dès lors, les défauts et les inconséquences du caractère ne menacent plus l'unité du portrait puisqu'ils ne suffisent pas à en estomper le « fond ». Cela n'est pas sans rappeler le passage où Sand exprime son admiration pour les tableaux des grands maîtres contemplés au

²⁰⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 678-679. Nous soulignons.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 849. Nous soulignons.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1167.

²⁰⁷ *Loc. cit.* Nous soulignons.

Louvre : « La nuit, je voyais passer devant moi toutes ces grandes figures qui, sous la main des maîtres, ont pris *un cachet de puissance morale*, même celles qui n'expriment que la force ou la santé physiques²⁰⁸. » Même dans la nuit, la mise en évidence par l'artiste d'un « fond », qui peut ici être rapproché de ce « cachet de puissance morale », garantit l'unité et la force du portrait. Les torts sont donc tenus par la mémorialiste comme involontaires, et ils peuvent être réparés. Le portrait de Delatouche, ami et éditeur de George Sand, est exemplaire à cet égard :

Pour montrer combien ce mal, c'est-à-dire cette douleur inquiète, cette susceptibilité malade, cette misanthropie en un mot, était fatale et *involontaire*, je n'ai eu qu'à citer des fragments de ses lettres, où lui-même, en quelques mots pleins de grâce et de force, se peignait dans sa grandeur et dans sa souffrance²⁰⁹.

Malgré le ressentiment qu'il témoigne parfois envers l'espèce humaine, il possède en lui un fond de grandeur morale qui suffit à sublimer son portrait et à l'absoudre de ses torts : « Il m'a rendu justice en voyant que j'étais juste envers lui, c'est-à-dire prompte à courir à lui dès qu'il m'ouvrit des bras paternels, sans me souvenir de ses colères et de ses injustices mille fois *réparées*, selon moi, par un élan, par un repentir, par une larme de son cœur²¹⁰. » Ainsi, aux yeux de Sand ses colères et ses injustices s'évanouissent devant l'élan de son « cœur ».

Sans le vouloir et peut-être malgré elle, en voulant leur rendre justice, Sand a donc fait de l'art : ce « fond » généreux qu'elle présente permet d'embrasser la personnalité du regard puisqu'il constitue le point de fuite autour duquel s'organise l'ensemble du tableau. Cependant, ce point de fuite n'est pas extérieur au réel. En cela, cet art dont elle se sert est différent de celui qui alimente et resserre la fiction. Il s'agit bien d'un « autre art », comme l'a proposé Damien Zanone²¹¹, un art qui serait propre à l'autobiographie. Pour Sand, en effet, les hommes portent ce point de fuite en eux-mêmes. Il n'appartient pas à l'ailleurs de la fiction. Contrairement à l'idéal moral énoncé dans le portrait imaginé de son père et dans le « portrait du Juste », ce point de fuite est donc concret et accessible à l'observation, et il n'absorbe pas l'individualité puisqu'il propose de relier la vie particulière à la vie générale. Elle évoque cet élan dans *Un hiver à Majorque*, un autre texte autobiographique dans lequel le sujet lyrique est porté par un narrateur masculin qui la représente :

Il me semble qu'il y a dans l'histoire générale de la vie humaine une grande ligne à suivre et qui est la même pour tous les peuples, et à laquelle se rattachent tous les fils de leur histoire particulière. Cette ligne, c'est le sentiment et l'action perpétuelle de l'idéal, ou, si l'on veut, de

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 1189. Nous soulignons.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1226. Nous soulignons.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 1227.

²¹¹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

la perfectibilité, que les hommes ont porté en eux-mêmes, soit à l'état d'instinct aveugle, soit à l'état de théorie lumineuse²¹².

À défaut d'être *juste*, l'homme est *perfectible* ; et cette qualité constitue une *ligne* claire dont ses portraits conservent la trace. Il est envisageable de suivre cette ligne lors de l'étude du réel puisque les hommes la portent en eux-mêmes. L'idéal qu'ils poursuivent, qu'on serait ici tenté de qualifier d' « idéal de perfectibilité », est donc à la portée de l'autobiographie puisque son point d'aboutissement n'est plus à rechercher dans l'ailleurs de l'art, mais dans l'intériorité de l'autre.

B. Dans les portraits-romans, présence d'un dénouement

Une démarche similaire peut être observée dans les portraits-romans. Ces portraits dépeignent les personnalités les plus contrastées d'*Histoire de ma vie* et sont au nombre de quatre (à savoir : la mère de George Sand, sa grand-mère, son précepteur Deschartres et son demi-frère Hippolyte). Ils ont la particularité de posséder une structure analogue à celle du roman. Une lecture attentive de ces quatre portraits permet de repérer qu'après de nombreuses péripéties et le développement d'un ou plusieurs *nœuds* qui menacent l'intégrité de leur nature, le portrait connaît un *dénouement* qui vient rétablir son unité et sa cohérence.

Le portrait d'Hippolyte, le demi-frère de George Sand, n'a certes pas la même ampleur que les portraits de sa mère ou de sa grand-mère, mais il est tout de même convoqué à plusieurs reprises durant le récit d'enfance de Sand, et il fait également l'objet d'une synthèse puis d'une résolution au chapitre dix de la quatrième partie d'*Histoire de ma vie*. Ce moment de synthèse s'inscrit dans un contexte particulier puisqu'il a lieu au moment du récit de la mort d'Hippolyte. La mémorialiste se saisit alors de l'occasion pour théoriser brièvement les implications d'une telle circonstance : « [...] dans ce résumé de haute équité, que les morts ne nous *permettent* pas seulement, mais qu'ils nous *commandent* de faire de leur vie [...] »²¹³. » Pour Sand, cette synthèse est donc commandée par le caractère funéraire du portrait. S'il ressemblait beaucoup à leur père lorsqu'il était enfant, Hippolyte manqua ensuite de constance et de droiture à l'âge adulte²¹⁴. George Sand résume alors brièvement cette phase de son existence qui laissait présager sa fin :

²¹² G. Sand, *Un hiver à Majorque* [1842], éd. B. Didier, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1984, p. 94-95.

²¹³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1143, en italique dans l'édition.

²¹⁴ Il prendra notamment le parti de Casimir Dudevant contre Sand lors d'une dispute concernant le partage de leurs biens.

Mais, dès l'âge de trente ans, l'épaississement moral et physique effaça cette ressemblance, et il entra avec acharnement dans un système de suicide où son caractère se dénatura, où ses facultés s'éteignirent, où son cœur même s'aigrit et où son corps survécut de quelques années à son âme²¹⁵.

À nouveau, le nœud qui est à l'origine des disparités de son caractère est révélé : « Cette absurde et funeste infirmité, car je ne puis considérer l'ivrognerie que comme une maladie lente et obstinée, fut le tombeau d'une des plus charmantes intelligences, d'un des meilleurs cœurs et d'un des plus aimables caractères que j'aie jamais rencontrés²¹⁶. » Là encore, George Sand entrevoit un fond de bonté morale vers lequel elle fait tendre le portrait : malgré ses torts et ses infirmités, Hippolyte était « un des meilleurs cœurs » et « un des plus aimables caractères ». Ce « cœur » est bien sûr à rapprocher de ce « fond » généreux rencontré précédemment, et de cette formule d'« idéal de perfectibilité » que Sand proposait dans *Un hiver à Majorque*. En examinant son « cœur », George Sand comprend que c'est l'ivrognerie qui l'a poussé à s'éloigner de sa véritable nature. Dès lors, ses torts sont pardonnés et son portrait-roman connaît un dénouement : « je sens combien *ses torts furent involontaires*, et combien l'être moral qui est aujourd'hui délivré d'un fatal abrutissement, était *nativement* inoffensif, intelligent et bon²¹⁷. » Ce fond de bonté est bien structurant pour le portrait de son frère puisque la mémorialiste choisit de ne retenir que lui et qu'elle dirige ainsi notre regard vers ce point de fuite autour duquel se resserre et s'organise la description.

Dans d'autres passages de ces portraits-romans qui ne constituent pas à proprement parler des « dénouements », on rencontre des procédés similaires. Ici, dans un extrait du portrait de la grand-mère, les préjugés de cette dernière à l'égard du peuple sont le résultat de son appartenance à un milieu : « maintenant que je connais l'obstination des classes nobiliaires, sa faute me paraît n'être point sienne, mais peser tout entière sur le milieu où elle avait toujours vécu, et dont, malgré son noble cœur et sa haute raison, elle ne put jamais se dégager entièrement²¹⁸. » Ce « fond » qui suffit à la définir et qu'il faut retenir c'est « son noble cœur et sa haute raison ». Si elle ne s'en est pas toujours montrée digne dans la réalité, sa faute est à imputer aux circonstances et ne saurait la dénaturer. Dans le portrait de Deschartres, là encore les défauts et les disparités de son organisation ne suffisent pas à entacher son portrait :

Il avait toutes les grandes qualités de l'âme, jointes à un caractère insupportable et à un contentement de lui-même qui allait jusqu'au délire. Il avait les idées les plus absolues, les

²¹⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1143.

²¹⁶ *Loc. cit.*

²¹⁷ *Loc. cit.* Nous soulignons.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 674.

manières les plus rudes, le langage le plus outrecuidant. Mais quel dévouement, quel zèle, quelle âme généreuse et sensible ! Pauvre *grand homme* ! comme je t'ai pardonné tes persécutions²¹⁹ !

Ainsi, le « mais » se retourne contre lui-même : ce sont alors les contrastes et les défauts qui manquent pour étouffer son « âme généreuse ».

Les mots que Sand emploie pour soutenir sa tentative d'unifier ses portraits méritent que l'on s'y attarde quelques instants : elle insiste particulièrement sur ce qu'elle appelle « le fond » de la personne dépeinte, et parfois sur « le cœur ». Les qualités morales qui sont au fondement de l'intériorité du sujet seraient présentes « nativement ». Qu'est-ce que ce « fond » ? Quel est ce « fond » qui serait vrai au-delà de « la forme », au-delà des contrastes, au-delà de la réalité ? Est-ce un idéal ? Dans son ouverture à l'ouvrage collectif *George Sand et l'idéal*, Isabelle Naginski définit l'idéal sandien comme « le but ultime de l'art impossible à atteindre²²⁰. » George Sand, nous l'avons vu, déclare à plusieurs reprises qu'elle ne veut pas un « ouvrage d'art ». Cependant, nous avons pu constater qu'elle ne réalise pas cette ambition. Elle n'est pas parvenue à faire de son autobiographie un lieu régi par « la spontanéité et l'abandon ». En revanche, l'élan qui régit son art du portrait est spécifique au genre autobiographique, car son point d'aboutissement se trouve en l'homme et non dans une idée. Les personnages des romans sandiens tendent vers un idéal qu'ils essaient d'incarner. Dans son autobiographie, cet élan vers un idéal est conservé, il est bien « le but ultime de l'art » puisque le portrait ne retient que lui ; mais en revanche, à la différence du roman il n'est pas « impossible à atteindre ». En effet, ce « fond » de bonté morale n'est pas seulement un élan vers lequel tout son portrait tend : il en est le point d'aboutissement. Bien sûr, dans la réalité, chacune des personnes qui devient un personnage sous la plume de George Sand a manqué son idéal : Hippolyte laissa son jugement s'épaissir et s'aigrir dans l'alcool ; sa grand-mère ne put jamais soutenir la présence de l'auteure de ses jours ; et Deschartres mourut seul et abandonné de tous, ses paroles étant de meilleurs témoins de sa misanthropie que son « cœur », pour reprendre un mot omniprésent dans le lexique sandien. Mais dans son autobiographie, George Sand présente l'idéal à côté de la réalité, voire au-dessus, puisqu'il éclaire et organise l'ensemble du portrait.

C. Refus de la laideur

²¹⁹ *Ibid.*, p. 88, en italique dans l'édition.

²²⁰ I. Hoog Naginski, « Ouverture. L'idéal sandien dans tous ses états », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 15-38, p. 18.

À l'issue de nos analyses, on peut constater que ce « fond » autour duquel s'organisent et se resserrent les portraits d'*Histoire de ma vie* est toujours *nativement* bon, généreux. Il s'agirait là de « l'action perpétuelle de l'idéal », ou de la « perfectibilité », si l'on reprend les termes que Sand utilise dans la citation issue d'*Un hiver à Majorque*. Ce fond, ce « cachet de puissance morale » qui est mis en évidence par le geste de la mémorialiste permet de dégager de ses portraits un « résumé splendide » à la manière des figures des grands maîtres qu'elle admirait au Louvre. Dans un passage d'*Histoire de ma vie*, elle explique que ce refus de la laideur est délibéré. La laideur n'aurait pas sa place dans « une histoire véritable » :

Dans des situations plus graves que celles auxquelles je fais allusion ici, j'ai vu la perversité naître et grandir d'heure en heure ; je la connais, je l'ai observée, et je ne l'ai même pas prise pour type, en général, dans mes romans. On a critiqué en moi cette bénignité d'imagination. Si c'est une infirmité du cerveau, on peut bien croire qu'elle est dans mon cœur aussi et que je ne sais pas vouloir constater le laid dans la vie réelle. Voilà pourquoi je ne le montrerai pas dans une histoire véritable. Me fût-il prouvé que cela est utile à montrer, il n'en resterait pas moins certain pour moi que le pilori est un mauvais mode de prédication, et que celui qui a perdu l'espoir de se réhabiliter devant les hommes n'essayera pas de se réconcilier avec lui-même²²¹.

Deux raisons principales pour motiver ce refus sont avancées. La première est un choix esthétique personnel : Sand ne veut ni même ne peut peindre la laideur parce qu'elle se dit atteinte d'une « bénignité d'imagination » qui l'empêche de la constater. Cette « bénignité d'imagination » est la conséquence d'un dégoût qu'elle ressent pour la laideur rencontrée dans le monde réel. Dans la scène où elle examine les visages des amies de sa grand-mère et se pressent artiste, elle ne peut supporter la vue des disgrâces de la vieillesse. Elle aimerait détourner le regard, disparaître, mais son instinct d'artiste la force à les observer :

Malgré moi, je regardais et j'étudiais ces visages ravagés par la vieillesse, [...]. [...] toutes ces laideurs, [...]. J'aimais la beauté [...]. J'aurais voulu ne point voir, ne point entendre. Ma nature scrutatrice me forçait à regarder, à écouter, à ne rien perdre, à ne rien oublier, et cette faculté naissante redoublait mon ennui en s'exerçant sur des objets aussi peu attrayants²²².

La laideur sans éclat de la vieillesse l'ennuie et l'attriste, or elle ne peut pas faire de l'art la mort dans l'âme. Elle soupire après la beauté.

La seconde raison est plus pragmatique et programmatique également : l'art, pour George Sand, doit avoir un but d'édification morale. Or la laideur, si elle n'est pas combattue, blesse la vue sans édifier. Dès lors, ce « fond généreux » retenu sera « bon », et même « beau » en un certain sens ; et le résumé sera « splendide ».

²²¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1193.

²²² *Ibid.*, p. 693-694.

III. Un art du portrait en autobiographie : une humanité « composée et mise en scène »

1. L'autobiographie, un autre art ?

En rétablissant la logique de ses portraits, Sand s'assure qu'ils puissent être « soutenables » pour le lecteur malgré leurs contrastes. En effet, c'est seulement si le lecteur parvient à s'en saisir que l'enseignement peut être « complet ». Or, pour parvenir à doter ses portraits d'une unité et d'une logique particulière, elle doit recourir à l'art. Quel est donc cet art du portrait en régime autobiographique sandien ? Damien Zanone rappelle que cet art est « autre » que celui qu'elle pratique habituellement, à savoir le roman, en cela qu'il doit laisser la place aux contrastes et aux inconséquences de la nature humaine²²³. Toutefois, il ne peut pas leur laisser toute la place sans quoi il n'y aurait plus d'art, et sans doute plus de portrait. *Histoire de ma vie* relève donc le défi paradoxal d'inventer un art qui résiste à « l'attrait de l'art », pour reprendre les mots de Damien Zanone.

Dans *Histoire de ma vie*, George Sand ne fait pas de déclaration qui aurait une valeur d'art poétique et qui permettrait de définir son art autobiographique. En revanche, dans plusieurs de ses textes, nous avons pu repérer que l'autrice rejette explicitement trois formes d'art qui ne conviennent pas selon elle à peindre la nature humaine. Pour essayer de mieux cerner cet art autobiographique sandien, nous allons donc nous pencher sur ces déclarations afin de tirer des insuffisances des arts décriés les exigences de l'art autobiographique que nous cherchons à formuler.

A. Refus du réalisme

Dans son article « Le Réalisme » paru en 1857 en réponse à l'article « Du réalisme – lettre à Mme Sand » de Champfleury, George Sand s'emploie à rejeter ce courant qui selon elle manque de tons :

Quoi ? vous voudriez faire passer toutes les individualités sous la toise ? Vous déclarez qu'on ne peut peindre qu'avec un seul ton ? Vous dressez un vocabulaire, et on est hors du vrai si on n'élague pas des langues tout ce que le génie et la passion des races humaines y ont apporté de nuances fortes et brillantes ? Vous déclarez que le beau n'existe pas dans les arts et qu'il n'y a

²²³ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

que le terre à terre ! / Vous le dites, mais vous ne le pensez pas, car vous vous laissez aller à admirer le beau dans la nature, et, s'il est dans la nature, il est dans l'âme de l'homme et dans le sentiment de l'artiste²²⁴.

Si le réalisme convient à la peinture des choses inertes, en revanche elle le juge inapte à peindre le « cœur » humain puisqu'il ne retient pas la nuance. Car la nuance est *brillante*. Elle est indispensable à toute mise en lumière : il faut des différences de ton pour que ce qui est éclairé se découpe dans l'ombre. Dans sa correspondance avec Gustave Flaubert, Sand ira jusqu'à dire que la nuance est le but de l'art :

Je veux voir l'homme tel qu'il est. Il n'est pas bon ou mauvais. Il est bon et mauvais. Mais il est quelque chose encore, la nuance, *la nuance qui est pour moi le but de l'art*. Étant bon ou mauvais, il a *une force intérieure qui le conduit* à être très mauvais et peu bon, ou très bon et peu mauvais²²⁵.

La nuance sert l'art puisqu'elle permet paradoxalement de mettre en évidence sa logique, son unité. Si dans son autobiographie George Sand veut peindre « l'homme tel qu'il est » avec art, le ton uniforme que propose le réalisme ne suffit pas. Il lui faut peindre des nuances, des contrastes. Ces contrastes, s'ils sont traités avec art, permettront alors à la mémorialiste de dévoiler l'unité de la personnalité dépeinte, à savoir cette « force intérieure qui le conduit » et qui supplante la nuance. Cette « force intérieure qui le conduit » n'est pas sans rappeler « cachet de puissance morale » que Sand parvenait à entrevoir dans les portraits des grands maîtres du Louvre. Ce « fond généreux » qu'elle propose pour resserrer ses portraits d'autobiographie en est la réalisation.

Une seconde objection qu'elle soulève à l'encontre du réalisme survient quelques lettres plus loin dans cette même correspondance entretenue avec Gustave Flaubert :

Cette volonté de peindre les choses comme elles sont, les aventures de la vie comme elles se présentent à la vue, n'est pas bien raisonnée, selon moi. Peignez en réaliste ou en poète les choses inertes, cela m'est égal ; mais, quand on aborde les mouvements du cœur humain, c'est autre chose. Vous ne pouvez pas vous abstraire de cette contemplation ; car l'homme, c'est vous, et les hommes, c'est le lecteur²²⁶.

Pour George Sand, le réalisme ne conviendrait pas à la peinture de l'intériorité de l'homme parce qu'il demande à l'artiste d'adopter un point de vue extérieur par rapport au sujet qu'il traite. Cela fonctionne s'il cherche à représenter un objet inerte, mais s'il s'oublie pour peindre

²²⁴ G. Sand, « Le Réalisme », *George Sand critique 1833-1876*, dir. Ch. Planté, Tusson Charente, Du Lérot, 2006, p. 545-549, p. 547.

²²⁵ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*, op. cit., p. 598. Nous soulignons.

²²⁶ *Ibid.*, p. 609.

un de ses semblables, son art, loin d'être réaliste, se perd alors en abstractions. Car « l'homme, c'est vous, et les hommes, c'est le lecteur » : il n'est donc pas possible de s'abstraire de cette contemplation de l'autre sans perdre de vue le sujet qu'on désire représenter.

B. Rejet de la fiction

Il serait ensuite tentant d'échapper au réalisme par l'entremise de la fiction, mais George Sand rejette également ce mode d'expression dans une lettre datée du 28 avril 1868 et adressée à Gustave Tourangin :

poursuivi par un type idéal applicable à l'être humain, j'ai cru parfois très utile de tenter de le dégager de la fiction des entrailles de l'humanité présente, qui le porte en elle sans y croire, mais qui le fait vibrer et tressaillir par moments en le trouvant exprimé dans un livre, dans un tableau, dans un chant, dans une œuvre d'art quelconque²²⁷.

L'idéal qu'elle défend dans son autobiographie et que l'on peut qualifier d'« idéal de perfectibilité » n'est pas extérieur, n'appartient pas à l'*ailleurs* de la fiction. Cet idéal, l'être humain en a déjà conscience et le porte en lui, mais « sans y croire ». Il tressaille lorsqu'il le rencontre dans un livre ou une œuvre d'art, mais pour qu'il devienne applicable, il faudrait alors parvenir à « le dégager de la fiction ». L'idéal présent dans la fiction entre en résonance avec celui que chacun porte en soi-même, mais il s'agit d'une sensation fugitive qui s'estompe lorsqu'on referme le livre. En autobiographie, il faudrait que plus que sensible, l'idéal devienne vraisemblable, et peut-être même « palpable ». Il faut alors soulever les voiles de la fiction qui opacifient ses manifestations et tiennent le lecteur à distance.

Cette distance par rapport à l'idéal présent dans la fiction à laquelle le lecteur est forcé de se maintenir est confirmée par la critique. Si George Sand a l'ambition d'atteindre « la fraternité universelle²²⁸ » dans son autobiographie, elle doit inventer un art qui lui permette de répondre à la critique de Rosenkranz rapportée par Christine Planté, à savoir que « L'art, écrit-il, doit représenter l'essence, mais comme un phénomène concret. L'universel en tant que tel est l'affaire de la science, non de l'art qui, quant à lui, doit se garder des généralisations qui “absorbent l'individualité”²²⁹. » Pour atteindre l'universel par son art autobiographique, Sand

²²⁷ G. Sand, *Nouvelles lettres d'un voyageur*, éd. George Lubin, Paris, Plan de la Tour Var Éditions d'aujourd'hui, 1977, p. 148.

²²⁸ E. Beaulieu, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 153-162.

²²⁹ Chr. Planté, « Je sais bien, mais quand même. Fétiche, croyance et idéal dans un passage d'*Histoire de ma vie* », art. cité, p. 163-181, p. 165.

doit parvenir à le représenter sans absorber l'individualité. Elle doit donc « se garder des généralisations », se prémunir contre l'abstraction. L'élan qui motive le portrait et qui l'organise autour d'un point de fuite doit tendre vers un point du réel et non vers l'ailleurs de la fiction. Une seconde critique retenue par Christine Planté, et qui lui est cette fois personnellement destinée, est celle avancée par Armand de Pontmarin et qui sera publiée dans les *Nouvelles causeries littéraires* en 1855²³⁰ :

le mérite ou le tort de ses meilleurs récits, c'est qu'il y arrive toujours un moment où les événements et les personnages sortent, pour ainsi dire, du cadre de vérité ou de vraisemblance qui les maintenait d'abord, pour entrer dans ces sphères supérieures, idéales, invraisemblables souvent, parfois impossibles, qu'on ne peut admettre, comprendre et définir qu'en les appelant poétiques²³¹.

Dans *Histoire de ma vie*, nous pouvons émettre l'hypothèse que si l'idéal entre dans le cadre de la vérité, son référent n'est pas extérieur à la réalité. Personnages et événements ne sont dès lors plus « poétiques » : ils sont vrais.

En autobiographie, l'idéal doit donc être concret, vraisemblable, « applicable à l'être humain » et non appartenir à un ailleurs pour ne pas absorber l'individualité, et pour éviter de sortir du cadre de la vérité ou de la vraisemblance.

C. Rejet de l'idéalisme

Enfin, George Sand doit résister à la tentation d'idéaliser son existence, et plus largement celle de ses contemporains :

Il est certainement impossible de croire que cette faculté des poètes qui consiste à idéaliser leur propre existence et à en faire quelque chose d'abstrait et d'impalpable soit un enseignement bien complet. Utile et vivifiant, il l'est sans doute ; car tout esprit s'élève avec celui des rêveurs inspirés, tout sentiment s'épure ou s'exalte en les suivant à travers ces régions de l'extase ; mais il manque à ce baume subtil, versé par eux sur nos défaillances, quelque chose d'assez important, la réalité²³².

Dans le roman, ou dans la vie idéalisée, l'idéal n'est qu'une abstraction qu'on peut observer, sans doute, mais à laquelle on ne peut pas croire. S'en saisir serait folie. À l'inverse, il s'agira dans *Histoire de ma vie* de rendre l'idéal concret, et par là plus sensible. Alors, seulement, l'enseignement pourra être « complet ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 166.

²³¹ A. de Pontmartin, *Nouvelles causeries littéraires*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1855, p. 340-341. Christine Planté souligne.

²³² G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 44-45.

De toutes les caractéristiques qui viennent d'être énumérées, la plus remarquable est certainement cette volonté d'atteindre un idéal qui serait « applicable à l'être humain ». Puisque, comme l'a déjà rappelé Isabelle Naginski, l'idéal sandien pourrait être défini comme étant « le but ultime de l'art impossible à atteindre²³³ », la clef qui nous manque pour comprendre cet art autobiographique réside certainement dans cet idéal qu'il nous reste à appréhender. Si, comme le fond est le point de fuite des portraits d'autobiographie, de la même manière l'idéal est le point de fuite de l'ensemble de l'art sandien, il faut donc parvenir à le saisir pour qu'ensuite son art du portrait d'autobiographie, et plus largement son art autobiographique, s'organise et se resserre autour de lui.

2. L'art du portrait en régime autobiographique : à la recherche d'un idéal vraisemblable

A. La recherche de l'idéal

La recherche de l'idéal peut se faire sur deux niveaux différents : au niveau de l'ensemble d'*Histoire de ma vie*, et donc de l'art autobiographique sandien ; et au niveau des portraits d'*Histoire de ma vie*, et donc de l'art du portrait en régime autobiographique. Puisque ce second niveau est contenu dans le premier, on peut partir du postulat qu'il lui est également subordonné : ainsi, on peut émettre l'hypothèse que l'idéal vers lequel tendent les portraits sert l'idéal qui régit l'ensemble de l'œuvre.

Les chercheurs contemporains spécialistes de l'œuvre de Sand s'accordent pour dire que l'idéal qui est au fondement du projet autobiographique sandien est un idéal de solidarité. Pour Damien Zanone, cette solidarité est à déceler dès le pacte d'énonciation²³⁴ : « Écoutez ; ma vie, c'est la vôtre²³⁵. » Dans son article « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », Étienne Beaulieu va dans le même sens : pour lui, la prose de la mémorialiste aurait la particularité de tendre en permanence vers la liaison. En effet, la narration des seuls faits prosaïques du cours de l'existence ne serait pas suffisante pour Sand. Le quotidien ne suffit pas à peindre la vie humaine. Il faut aussi peindre l'âme de l'homme, et cette âme est tissée de liens. Or ces liens dépassent l'individu, et dépassent sans doute aussi la prose : selon Étienne Beaulieu la vie humaine telle que déployée par Sand dans *Histoire de ma vie*

²³³ I. Hoog Naginski, « Ouverture. L'idéal sandien dans tous ses états », art. cité, p. 15-38, p. 18.

²³⁴ D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », art. cité, p. 243-251.

²³⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 66. Citation empruntée à Damien Zanone.

aspire à « s'ouvrir à la fraternité universelle²³⁶ ». Cet idéal de solidarité se traduit par l'abondance des portraits. C'est également ce que constate Béatrice Didier dans son article « L'idéal, une autre vérité de l'autobiographie » :

Aux antipodes du culte du moi si évident dans tant d'autobiographies, George Sand incite au contraire son lecteur à une sorte de dépersonnalisation en empruntant la voie de l'amour d'autrui. [...] Paradoxe d'une autobiographie qui enseignerait à se détacher du moi pour un Idéal supérieur²³⁷.

Cet « Idéal supérieur » que l'on peut espérer atteindre en « empruntant la voie de l'amour d'autrui », c'est la solidarité.

Pour qu'il y ait solidarité, il faut qu'il y ait un lien qui unit les êtres humains entre eux. Dans un passage très frappant issu d'*Un hiver à Majorque*, George Sand (même si le sujet lyrique est ici porté par un narrateur masculin qui la représente) s'emploie à définir ce lien : « Cette ligne, c'est le sentiment et l'action perpétuelle de l'idéal, ou, si l'on veut, de la perfectibilité, que les hommes ont porté en eux-mêmes, soit à l'état d'instinct aveugle, soit à l'état de théorie lumineuse²³⁸. » Pour atteindre la solidarité, selon George Sand il faut donc suivre une ligne claire, un élan qui serait présent dans chaque individu. Cette « grande ligne » est, si l'on rejoint les deux termes que Sand confond ici, « l'idéal de perfectibilité ». L'idéal de solidarité que tente de rejoindre *Histoire de ma vie* serait donc nourri à l'échelle individuelle par un idéal de « perfectibilité ». Cette déclaration vient confirmer ce que l'on a pu observer dans les analyses : en insistant sur un « fond » généreux qui sert de point de fuite au portrait, en organise les inconséquences et permet de réparer les torts de son modèle, on peut argumenter que les portraits conservent la trace de cette ligne claire.

Cette première partie théorique a permis de nommer l'idéal, ou plutôt les idéaux qui seraient respectivement le point d'aboutissement de l'art autobiographique et de l'art du portrait autobiographique sandien : *Histoire de ma vie* serait porté par un idéal de solidarité qui serait soutenu par un idéal de perfectibilité qui est observable dans l'analyse des portraits. Il nous reste dès lors à comprendre en quoi cet idéal serait « applicable », et par là spécifique au projet autobiographique sandien.

²³⁶ E. Beaulieu, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », art. cité, p. 153-162.

²³⁷ B. Didier, « L'idéal, une autre vérité de l'autobiographie », art. cité, p. 143-152, p. 151.

²³⁸ G. Sand, *Un hiver à Majorque*, op. cit., p. 94-95.

B. L'idéal en autobiographie : un idéal vraisemblable

Cette formulation d'idéal vraisemblable semble au premier abord constituer une aporie tant les deux termes répugnent à s'articuler : un idéal vraisemblable, concret, voire « applicable » – pour reprendre le mot employé par Sand – présente à chacune de ces formulations un oxymore. En effet, le mot « idéal » renvoie à une idée de perfection qui n'appartient pas à la réalité. En ce sens, l'idéal pris dans son sens absolu n'est pas vraisemblable. Comment, dès lors rendre l'idéal vraisemblable ? Résoudre cet oxymore est sans doute tout l'enjeu du projet autobiographique sandien. Pour mieux nous en approcher, il faut dans un premier temps s'efforcer de qualifier cet idéal, afin de par là même parvenir à le délimiter. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les travaux de deux critiques qui se sont déjà penchés sur la question.

Pour Bernard Gendrel, cet effort pour rendre l'idéal vraisemblable peut déjà être observé dès les romans de George Sand. Il propose la notion de « réalisme idéaliste » pour qualifier cette tentative. Ces deux conceptions du monde que sont le réalisme et l'idéalisme peuvent cohabiter puisqu'il leur est réservé à chacune un espace imparti : le monde matériel serait du ressort du réalisme, alors que la noblesse des sentiments et des valeurs élèverait les personnages jusqu'à l'idéal²³⁹. Cependant, comme le rappelle Sand à de nombreuses reprises, l'autobiographie n'est pas un roman²⁴⁰. En autobiographie, même les caractères, ou plutôt les personnalités, doivent être vraisemblables. Pour répondre à l'ambition d'authenticité de l'autobiographie, ils doivent même être vrais. Le réalisme devrait s'étendre au monde matériel comme à l'âme des personnes dépeintes. Nous avons vu cependant que Sand ne parvient pas à se départir complètement de l'idéal. Cette notion de « réalisme idéaliste » que propose Bernard Gendrel pour définir l'idéal du roman sandien serait donc à repenser et à mettre à l'épreuve du geste autobiographique.

Dans son article, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », Étienne Beaulieu confronte cette fois la notion d'idéal à la prose et au réel. Il observe que dans *Histoire de ma vie* son idéalisme se fait réel, en cela qu'il s'attache au détail des réalités humaines, et tente ainsi de saisir jusqu'au « secret de la conscience humaine ». Selon lui, l'idéalisme qu'elle propose n'est donc pas abstrait, mais il est en revanche très nécessaire. En effet, pour relier les êtres et les mondes entre eux, le réalisme ne suffit pas. Pour atteindre cet idéal de fraternité universelle, il faut en effet rendre à la prose sa cohérence par le

²³⁹ B. Gendrel, « Le réalisme idéaliste de George Sand », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 39-48.

²⁴⁰ « Je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman », G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 51.

recours au merveilleux, ou par les différents ajustements heureux que permettent les procédés romanesques. Étienne Beaulieu qualifie cette entreprise de « réalisme de l'idéal²⁴¹ ».

Cette formule de « réalisme de l'idéal » semble particulièrement pertinente pour étudier *Histoire de ma vie*. Elle vient se substituer à la notion de « réalisme idéaliste » de Bernard Gendrel à propos des romans. Il s'agit désormais de mettre l'idéal à l'épreuve du réel et non de les confondre. Ainsi, George Sand ne désire pas « idéaliser » sa vie, elle veut plutôt confronter son idéal à la vie, au réel.

C. L'idéal manqué : une ambition d'édification morale

En confrontant l'idéal à la vie et au réel, il est inévitable qu'il en vienne à être manqué. Cependant, cet idéal manqué n'est peut-être pas à regretter. En effet, la réalité permet par contraste d'éclairer l'idéal et de le rendre plus sensible. Ainsi, lorsque la réalité a condamné le sujet à la faute ou à l'obscurité, selon Étienne Beaulieu la mémorialiste propose toujours « une sorte d'idéal de substitution » qui permet de rétablir la cohérence du portrait et de répondre dans le même temps à cette ambition de « fraternité universelle ». Dans son analyse d'un passage du portrait de madame Dupin²⁴², Étienne Beaulieu a montré comment la mémorialiste pose un signe électif qui met en lumière cette femme oubliée et l'intègre par là-même à l'histoire de l'humanité²⁴³ : « Cette aimable femme est de la famille des beaux et bons esprits de son temps, et il est peut-être beaucoup à regretter qu'elle n'ait pas consacré sa vie à développer et à répandre la lumière qu'elle portait dans son cœur²⁴⁴. » Ainsi, son idéal se trouve dans « la lumière qu'elle portait dans son cœur » et qu'elle n'est pas parvenue à répandre. Pour nous, il ne s'agit pas tant d'un « idéal de substitution » puisque cela signifierait que l'idéal n'était pas présent avant que Sand ne l'éclaire. Or, pour Sand il l'est. On parlera dès lors plutôt d'idéal manqué. Confronté à la réalité, l'idéal sera manqué. À propos des *Confessions* de Rousseau, George Sand fait d'ailleurs une déclaration très frappante à ce sujet : « Tout défectueux et parfois coupable que peut être cet illustre écrit, il porte avec lui de graves enseignements, et plus le martyr s'abîme et s'égare à la poursuite de son idéal, plus ce même idéal nous frappe et

²⁴¹ E. Beaulieu, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », art. cité, p. 153-162.

²⁴² Ici la seconde femme de son arrière-grand-père, M. Dupin le fermier général ; et donc la belle-mère de son grand-père, M. Dupin de Francueil. Il n'y a donc pas de lien de sang avec Sand.

²⁴³ E. Beaulieu, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », art. cité, 153-162.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 158. Citation à retrouver dans G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 78.

nous attire²⁴⁵. » C'est parce que dans sa course le martyr ne parvient pas à rejoindre son idéal, c'est parce qu'il est inexorablement manqué que ce même idéal nous attire. L'idéal manqué ne serait donc pas à regretter puisqu'il permet paradoxalement de mettre en évidence l'idéal déployé. Dès lors, puisqu'on le fixe et qu'on essaie de s'en saisir, on est susceptible de pénétrer ses « graves enseignements ». De surcroît, cet idéal que l'on suit du regard s'offre en point de fuite et organise l'ensemble de la composition. En effet, même si les sujets des portraits de famille de George Sand s'égarèrent à la poursuite de leur idéal, c'est ce « fond généreux », c'est cet « idéal de perfectibilité » que la mémorialiste nous invite à retenir.

D. L'art du portrait autobiographique sandien : entre la réalité et l'idéal, une autre vérité

Puisque l'art autobiographique de Sand comporte une ambition d'édification morale, il peut à présent être pertinent d'essayer d'entrevoir l'enjeu de ces « graves enseignements » que contiendraient les portraits d'*Histoire de ma vie* à partir des différentes observations qui viennent d'être énoncées, et en interprétant cette série de rejets qui nous a permis de mieux cerner l'art autobiographique sandien. Nous l'avons vu, l'idéalisme est un enseignement incomplet parce que le lecteur ne peut se saisir de l'idée développée. Son esprit s'élève et s'exalte lorsqu'il entrevoit cet idéal dans un élan d'enthousiasme que lui procure la lecture, mais il ne peut l'emporter au-delà du livre parce qu'il appartient à un monde qui n'est pas le sien et qu'il est donc forcé de tenir à distance. C'est seulement en inscrivant l'idéal dans la réalité que celui-ci peut devenir « applicable », et qu'ainsi la littérature pourrait prétendre à l'édification morale. Cependant, ses portraits ne doivent pas pour autant être réalistes. Car le réalisme ne suffit pas à la peinture de l'intériorité puisqu'il refuse la nuance et demande à l'auteur de s'abstraire de l'objet de sa contemplation. Dès lors, cet idéal que la mémorialiste poursuit dans son autobiographie n'est donc à rechercher ni dans l'*ailleurs* de la fiction, ni vraiment dans la réalité. Car cet idéal n'est pas *en dehors*, mais plutôt *au-dessus* : « Il me fallait trouver, non pas en dehors, mais au-dessus des conceptions passagères de l'humanité, au-dessus de moi-même, un idéal de force, de vérité, un type de perfection immuable à embrasser, à contempler, à consulter et à implorer sans cesse²⁴⁶. » Or, cette distinction opérée par Sand entre ce qui est au-dessus des réalités humaines et ce qui les transcende mérite d'être réfléchie.

²⁴⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 48.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 1179.

Dans sa tentative de penser la coexistence de l'idéalisme et du réalisme au sein des romans sandiens, Bernard Gendrel propose de résoudre le débat de Sand et Balzac entre l'homme « tel qu'il est sous vos yeux » et l'homme « tel que je crois qu'il doit être ». Pour lui, l'enjeu est désormais celui de « l'homme tel qu'il *peut* être²⁴⁷ ». Dans ses romans donc, l'homme *peut* donc être comme elle le dépeint, mais bien sûr cette potentialité n'existe pas dans la réalité puisque les romans ne s'y réfèrent pas. En revanche, dans *Histoire de ma vie*, les personnages qu'elle dépeint ont eu une existence réelle et vérifiable. Dès lors, la potentialité proposée est directement *applicable* : lorsque George Sand présente ce « fond généreux » qui correspond à l'idéal de perfectibilité que chacun porte en soi-même, les personnages de son autobiographie ne sont pas « tels qu'ils *peuvent* être » : ils le sont. Cependant, ils ne le sont pas « sous nos yeux²⁴⁸ ». Ce fond d'idéal qu'ils portent en eux est vrai même s'il est au-dessus de la réalité. La vérité ne serait donc pas uniquement cantonnée à la réalité : entre la réalité et l'idéal, la mémorialiste fait l'hypothèse qu'il y aurait là une autre vérité.

Nous avons à présent parcouru les deux tiers d'*Histoire de ma vie* sans prendre le temps de nous arrêter un instant. Il fait nuit. Dans la galerie, seules les grandes figures sont encore éclairées. Un gardien nous enjoint de quitter le musée. Nous traversons à rebours les salles des souvenirs à pas feutrés : le Plessis, le couvent, Nohant, Paris, l'Espagne... Il n'est plus temps de contempler. La réalité qui nous presse de tout son poids fait vaciller les taches de lumière, et les boiseries des plafonds voilés de noir flottent dans les hauteurs. Fermons les yeux pour à notre tour rentrer en nous-mêmes. De ces tableaux d'une vie devant lesquels nous nous sommes abandonnée plusieurs heures durant, que nous reste-t-il ? Dans l'ombre qui se déguise sous nos paupières, des visages émergent, enfin. On observe dans le lointain quelques médaillons brillants qui s'agitent dans l'obscurité. D'autres figures émergent, silencieuses mais éclairées. Plus près de nous, quelques visages s'animent et semblent vouloir nous parler. De près, comme les grandes figures du Louvre, les personnages prennent vie. Dans la distance, les profils des miniatures à demi éclairées scintillent encore d'un « cachet de puissance morale ». Soudain, la fresque surgit dans l'obscurité : les personnages qui reluisent dans le soir semblent suivre du

²⁴⁷ B. Gendrel, « Le réalisme idéaliste de George Sand », art. cité, p. 39-48.

²⁴⁸ L'expression étant ici à entendre littéralement. Bien sûr, Sand nous montre ce « fond généreux » par son art. Pour nous lecteurs, il est donc visible et sert de point de fuite à l'ensemble du portrait tracé. Cependant, dans la réalité il ne l'est pas puisqu'il est démenti par les actes et les inconséquences du caractère.

regard un seul point fixe que nous apercevons à notre tour. Aussitôt, dans l'instant subit de ce coup d'œil, l'ensemble de la composition se dévoile...

Dans cette partie consacrée aux portraits de famille et aux figures de l'enfance, nous avons pu observer qu'il y a bien un art du portrait en régime autobiographique dans *Histoire de ma vie*. Même si George Sand affirme dans des déclarations auxquelles on peut attribuer une valeur d'art poétique qu'elle ne veut pas faire de l'art et que, de la même manière, elle ne veut pas peindre les personnes réelles comme elle le ferait pour des personnages de roman, nous sommes forcée de constater qu'elle n'est parvenue que partiellement à rejoindre son ambition : si son autobiographie n'est pas ce qu'elle entend comme un « ouvrage d'art », en cela qu'elle diffère du roman ; en revanche il s'agit bien d'un « autre art », comme l'a remarqué Damien Zanone. De la même manière, si ses portraits d'autobiographie diffèrent des portraits de roman en cela qu'ils sont régis par un idéal vraisemblable, ils n'obéissent pas moins aux exigences de logique et d'intelligibilité de l'art. Ainsi, lorsqu'elle esquisse certains visages observés de loin, George Sand fait de la « belle peinture » : elle ne retient que quelques traits saillants qui lui permettent de resserrer son portrait en un médaillon brillant. Ensuite, les portraits plus amples et les portraits filés sont autant d'occasions de « résumés splendides » : malgré la présence de contrastes qui témoignent de la volonté de la mémorialiste d'intégrer le « souci du réel », la mise en évidence d'un « fond généreux » permet de rétablir la cohérence et l'unité du portrait.

Dans un second temps, nous avons essayé de cerner cet art du portrait et plus largement l'art autobiographique sandien en passant en revue une série de rejets esthétiques opérés et déclarés par la mémorialiste. Cette étude nous a permis de dégager plusieurs de leurs caractéristiques : l'autobiographie retient la nuance et refuse l'abstraction ; ensuite, Sand récuse la fiction parce que l'idéal « applicable à l'être humain » vers lequel l'autobiographie tend ne peut pas appartenir à un ailleurs ; enfin, l'autobiographie doit se confronter au réel. En effet, pour que son enseignement soit complet, elle ne peut se contenter d'idéaliser l'existence.

De toutes ces caractéristiques éparses, la plus remarquable est sans doute cette volonté d'atteindre un idéal qui serait « applicable à l'être humain ». Puisque tout l'art sandien tend vers l'idéal, nous avons émis l'hypothèse que cet idéal « applicable à l'être humain » constituerait peut-être le point de fuite qui permettrait de resserrer et de saisir l'ensemble de l'art autobiographique sandien. En premier lieu, nous avons cherché à définir cet idéal : les chercheurs s'accordent pour dire que l'idéal qui est au fondement du projet autobiographique sandien est un idéal de solidarité. À l'échelle individuelle, et donc à l'échelle de l'art du portrait, cet idéal de solidarité est supporté par un idéal de perfectibilité. Ensuite, nous nous sommes employée à résoudre l'oxymore que présente la formulation d'un idéal qui serait vraisemblable

ou même « applicable ». Désormais, il s'agit pour la mémorialiste de mettre son idéal à l'épreuve du réel, de confronter son idéal à la vie. Dès lors, son idéal sera manqué, mais ce manque n'est pourtant pas à regretter puisqu'il permet par contraste de mettre en lumière l'idéal déployé qui sert ensuite de point de fuite pour organiser l'ensemble de la composition. Sans le vouloir donc, George Sand a fait de l'art. Dans une troisième partie consacrée aux portraits d'artistes, on cherchera à mettre au jour les règles de cet art qui y sont énoncées en creux.

Partie III : Portraits d'amis et d'artistes

Un second grand groupe de portraits que la typologie a permis de mettre en évidence est celui des personnes célèbres, et tout particulièrement des artistes. Ils sont disposés en une galerie qui s'étend de la fin de la quatrième partie d'*Histoire de ma vie* à l'ensemble de la cinquième partie intitulée « Vie littéraire et intime ». Comme nous l'avons déjà observé, ces portraits sont le résultat d'un autre regard : désormais, il ne s'agira plus pour la mémorialiste de dévoiler l'intériorité des personnes représentées, mais plutôt d'étudier leur rapport à l'art. George Sand choisit alors de prendre de la distance pour étudier ces personnalités au regard de « la mission qu'elles remplissent²⁴⁹ ». Ces portraits ne sont pourtant pas à penser isolément des premiers. En effet, il s'agira là aussi pour la mémorialiste de peindre l'artiste *réel*, de trouver un art qui permette d'en rendre compte en autobiographie. Cependant, les portraits d'artistes méritent une attention particulière puisqu'ils seront l'occasion pour Sand d'énoncer plus clairement les règles de son art. Ce faisant, un autoportrait se dessine en creux et est même mis en abyme : Sand elle-même artiste et maître dans l'art du portrait s'adonne à la peinture des portraits d'artistes. La galerie des portraits d'artistes sera ainsi l'histoire d'un développement, d'un devenir artiste.

²⁴⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1333.

Dans un premier temps, on peut observer la fascination de la mémorialiste pour la figure de l'artiste et son omniprésence dans l'imaginaire sandien. Plusieurs de ses romans présentent en effet un artiste pour héros principal (*Pauline*, *Horace*, etc.), et nombre d'entre eux se présentent sous la forme d'un roman de formation (*Consuelo*, *Les Maîtres sonneurs*, *Les maîtres mosaïstes*, etc.). Cet attrait pour l'artiste est également manifeste dans son autobiographie. Dans ses portraits de famille et de compagnes d'enfance, George Sand accorde une grande attention dans sa description aux traits de caractère qui tiennent de l'artiste. Souvent, ses proches sont présentés comme des artistes manqués faute de « développement » : ils ont des qualités d'artistes, des facultés, mais non le caractère. Ainsi, nombre de ses compagnes de couvent ont des talents ou des aptitudes artistiques. Sand dit par exemple d'Isabelle qu'elle « était assurément douée d'un certain génie pour le dessin. J'ignore ce qu'est devenu ce don naturel ; mais il eût pu lui faire un nom et une fortune s'il eût été développé²⁵⁰. » Dans les portraits des membres de sa famille, le mot d'« artiste » est employé à plusieurs reprises, mais le qualificatif est toujours restreint par un substantif intermédiaire : ainsi Hippolyte « avait dans son esprit un certain *sens* artiste²⁵¹ » ; et son père « était une *nature* d'artiste²⁵² » ; de même, son oncle de Beaumont « était aussi une *nature* d'artiste, un type qui dans un autre milieu eût pris les proportions d'un Gondi, dont il avait un peu imité la jeunesse²⁵³ ». Enfin, sa mère était quant à elle une artiste, mais ici l'objection se loge dans le qualificatif : « Ma mère était une grande artiste *manquée* faute de développement. Je ne sais à quoi elle eût été propre spécialement, mais elle avait pour tous les arts et pour tous les métiers une aptitude merveilleuse²⁵⁴. » À l'inverse, sa grand-mère a bien certaines facultés d'artiste, mais elle n'en a pas le caractère : « Ma grand-mère n'avait jamais eu le caractère de l'artiste, bien qu'elle en eût certaines facultés ; j'ignore si elle avait eu une enfance. C'était une nature si calme, si régulière, si unie, qu'elle ne comprenait pas les engouements et les défaillances de la mienne²⁵⁵. » Cela tient au fait qu'elle n'aurait peut-être pas eu d'enfance, étape que George Sand juge cruciale dans le développement des artistes.

Les qualités d'artistes sont en effet particulièrement observables durant l'enfance puisque, comme Sand le rappelle, « tous les enfants sont artistes²⁵⁶ ». Tous les enfants naissent

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 879.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 785. Nous soulignons.

²⁵² *Ibid.*, p. 163. Nous soulignons.

²⁵³ *Ibid.*, p. 407. Nous soulignons.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 632. Nous soulignons.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 844.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1246.

donc artistes, mais il faut ensuite qu'ils développent leurs aptitudes naturelles pour le rester à l'âge adulte. Pour sa part, George Sand admet être restée enfant très longtemps :

J'ai été enfant si longtemps, je me suis développée si tard comme raisonnement personnel, ou plutôt j'ai cherché si longtemps ma raison propre, enfin j'ai conservé, en dépit du temps et de l'expérience, un tel besoin d'apprécier secrètement toutes choses à travers un idéal trop naïf probablement, que je me sens embarrassée et comme intimidée d'analyser les fibres de l'intelligence quelconque dont j'ai eu à faire usage²⁵⁷.

George Sand a donc conservé plus tard que de raison la capacité d'appréhender ce qui l'entoure par l'entremise de l'idéal. Cette qualité, naturelle chez l'enfant, doit cependant être raisonnée pour qu'il persiste dans sa vocation. Dans le cas de Sand, même s'il advient plus tard que de coutume, un développement est annoncé : l'enfant-artiste qu'elle dépeint dans cet autoportrait atteindra l'âge de raison.

Lorsqu'on n'est pas encore « artiste », en réalité on l'est déjà, mais « sans le savoir ». George Sand emploie d'ailleurs cette dernière formule à plusieurs reprises pour signifier le caractère immanent de ces aptitudes artistiques. Sa mère, en l'initiant au merveilleux, était ainsi « artiste et poète [...] elle-même *sans le savoir*²⁵⁸ ». De la même manière, son fils Maurice « était né artiste, il en avait tous les goûts, il en avait pris avec moi toutes les habitudes, et, *sans le savoir encore*, il en avait toute l'indépendance²⁵⁹. » Enfin, cette même formule est employée à propos de George Sand elle-même : « J'étais déjà très-artiste *sans le savoir*, artiste dans ma spécialité, qui est l'observation des personnes et des choses²⁶⁰. » Il faudra ensuite que l'éducation vienne soutenir et affirmer la nature. Cela n'arrivera pas pour sa mère puisqu'elle n'est déjà plus une enfant au moment où Sand réalise son portrait ; mais en revanche ce sera le cas pour Maurice. Pour elle également, même si, comme cela a déjà été annoncé, son développement sera plus tardif.

Le récit de ce développement tant attendu ne commence en réalité qu'à la fin de la quatrième partie d'*Histoire de ma vie* et se poursuit dans la cinquième partie intitulée « Vie littéraire et intime ». En effet, la galerie des portraits d'amis et d'artistes qu'elle contient est avant tout l'histoire de son « développement moral et intellectuel » :

Je ne crois pas interrompre l'ordre de mon récit en consacrant encore quelques pages à mes amis. Le monde de sentiment et d'idées où ces amis me firent pénétrer est une partie essentielle de ma véritable histoire, celle de mon développement moral et intellectuel. J'ai la conviction profonde que je dois aux autres tout ce que j'ai acquis et gardé d'un peu bon dans l'âme. Je suis

²⁵⁷ *Loc. cit.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 574-575. Nous soulignons.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 1255. Nous soulignons.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 693. Nous soulignons.

venue sur la terre avec le goût et le besoin du vrai ; mais je n'étais pas une assez puissante organisation pour me passer d'une éducation conforme à mes instincts, ou pour la trouver toute faite dans les livres. Ma sensibilité avait besoin surtout d'être réglée. Elle ne le fut guère : les amis éclairés, les sages conseils vinrent un peu trop tard, et quand le feu avait trop longtemps couvé sous la cendre pour être étouffé facilement. Mais cette sensibilité douloureuse fut souvent calmée et toujours consolée par des affections sages et bienfaisantes²⁶¹.

Si George Sand est née avec « le goût et le besoin du vrai », son organisation d'artiste ne peut se passer d'une éducation. Il lui faut « régler » sa sensibilité pour qu'elle ne devienne pas uniquement source de tourments. Pour ce faire, les enseignements et les « sages conseils » ne suffisent pas. Il faut à la mémorialiste « des affections sages et bienfaisantes » pour lui servir de modèle. On peut dès lors émettre l'hypothèse qu'il serait pertinent de lire cette galerie des portraits d'artistes comme un parcours d'initiation à l'art et au devenir artiste ; et, dans une certaine mesure, comme un autoportrait en creux.

La première partie de notre développement sera consacrée à cette question de l'autoportrait en creux. L'autoportrait que contient *Histoire de ma vie* peut être qualifié de solidaire, notion sur laquelle Sand insiste d'ailleurs à plusieurs reprises. Cet autoportrait s'inscrit particulièrement dans les portraits d'artistes puisque, si elle se présente comme n'étant qu'un pâle reflet de ses parents, en revanche elle partage avec les artistes qui l'entourent des similarités « d'organisation ». Ces artistes sont pour la mémorialiste autant de « maîtres à étudier », même si elle ressentira le besoin de s'en distancer pour accéder ensuite à sa propre indépendance. Enfin, pour George Sand il est nécessaire que l'artiste conserve un ancrage dans le réel : en prenant appuis sur les propos de Lara Popic, nous verrons que sa recherche de l'idéal ne doit pas être excessive au point de refouler la réalité. Dans une seconde partie, nous analyserons plus en profondeur les portraits d'artistes d'*Histoire de ma vie*. Dans sa correspondance avec Flaubert, Sand décrit un artiste idéal qui n'aurait pas de tache. Dans la réalité, bien sûr l'artiste a des « taches ». Tout l'enjeu du portrait d'artiste en autobiographie sera de ne pas les fixer pour ne retenir que l'unité. Cette unité, cependant, n'appartient qu'à l'art et aura quelques difficultés à transparaître dans la réalité. Enfin, dans une dernière partie, nous nous attarderons sur les différentes leçons d'art qui sont développées au sein des portraits d'artistes. Nous verrons que ces leçons ont été en partie intégrées dans l'art du portrait en régime autobiographique sandien que nous cherchons à cerner. Nous procéderons alors par des jeux d'écho.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1343.

I. Un autoportrait en creux

1. Un autoportrait solidaire

Dès la première partie d'*Histoire de ma vie*, George Sand déclare son ambition de forger une « énonciation solidaire » selon Damien Zanone. Sa parole n'aurait ainsi de valeur que dans la mesure où les expériences racontées peuvent être partagées et l'espoir véhiculé a donc une portée collective²⁶² :

Toutes les existences sont solidaires les unes aux autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller. La solidarité est bien plus évidente encore lorsqu'elle est immédiate comme celle qui rattache les enfants aux parents, les amis aux amis du passé et du présent, les contemporains aux contemporains de la veille et du jour même²⁶³.

Si « énonciation solidaire » il y a, George Sand ajoute néanmoins que cette solidarité est plus évidente lorsqu'elle est « immédiate ». Elle s'adresse à plusieurs reprises à son lectorat, comme lors de la célèbre formule : « Écoutez ; ma vie, c'est la vôtre²⁶⁴ », mais cependant ce n'est pas avec lui qu'elle dialogue dans *Histoire de ma vie* ; l'adresse, si elle suffit à inclure le lecteur, ne saurait néanmoins le lui faire connaître. La solidarité que l'on peut observer dans son autobiographie est avant tout celle « qui rattache les enfants aux parents, les amis aux amis du passé et du présent ». Elle se manifeste dès lors principalement dans les portraits : dans ceux de sa famille dans un premier temps ; puis dans les portraits d'amis et d'artistes.

Dans son article « George Sand et les grands hommes », Jeanne Goldin remarque également que tous les textes de la mémorialiste convergent dans leur insistance sur cette notion de solidarité. Elle relève en particulier un passage issu des *Réflexions sur Jean-Jacques Rousseau* qui est particulièrement frappant²⁶⁵ : « Nous devrions reconnaître que nous avons été engendrés spirituellement par les uns et les autres²⁶⁶. » L'hypothèse de vouloir lire dans les portraits d'*Histoire de ma vie* un autoportrait en creux semble donc se confirmer.

²⁶² D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », art. cité, p. 243-251.

²⁶³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 346.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 66. Citation empruntée à Damien Zanone.

²⁶⁵ J. Goldin, « George Sand et les grands hommes », *George Sand et son temps*, dir. E. Mosele et A. Poli, vol. 3, Vérone, Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie, « Dimensions du voyage », 1993, p. 1089-1107.

²⁶⁶ G. Sand, *Œuvres de George Sand. Piccinino suivi de Korrouglou. Le Poème de Myrza. Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau*, tome II, Paris, J. Hetzel, 1855, p. 346.

A. Un pâle reflet de ses parents

À la lecture des portraits de famille, on remarque que l'autoportrait de la mémorialiste qui s'y dessine en creux se révèle être insuffisant. En effet, si Sand ne réfute pas les lois de l'hérédité, elle semble accorder davantage d'influence à l'éducation dans la formation de son identité. Ainsi, si la mémorialiste admet que ses proches lui ont transmis certaines valeurs morales, elle déclare n'être qu'un pâle reflet de ses parents. À propos de son père par exemple, elle affirme n'être que « un reflet, affaibli sans doute, mais assez complet, du sien²⁶⁷. » Car ce n'est pas seulement l'hérédité, mais aussi le milieu qui a influencé son développement : « Le milieu dans lequel j'ai vécu a amené les modifications. Mes défauts ne sont donc pas son ouvrage absolument, et mes qualités sont un bienfait des instincts qu'il m'a transmis²⁶⁸. » Elle conserve avec son père des similarités d'instincts, mais une éducation différente les a amenés à se déployer dans une autre direction : « Ma vie intérieure a autant différé de la sienne que l'époque où elle s'est développée [...]»²⁶⁹. » Des déclarations similaires peuvent être relevées dans le portrait de sa mère. Là encore, elle n'est qu'une réflexion occultée de ses rayons : « À certains égards, j'ai beaucoup d'elle, mais en moins bon et en moins rude : je suis une empreinte très affaiblie par la nature, ou très modifiée par l'éducation²⁷⁰. » Son véritable autoportrait en creux serait dès lors à aller chercher dans les portraits de ceux qui ont fait sa véritable éducation et qui ont encouragé l'épanouissement de sa nature : les artistes.

B. Une organisation d'artiste

Si elle n'est qu'un pâle reflet de ses parents, il est frappant de constater qu'en revanche George Sand partage avec les artistes qui l'entourent des similarités ou des « ressemblances » – pour reprendre le mot que Sand semble lui préférer – d'« organisation ». Elle observe par exemple à propos de son fils que « nous n'avons pas, lui et moi, les mêmes idées sur toutes choses mais nous avons ensemble de grandes ressemblances d'organisation, beaucoup des *mêmes* goûts et des *mêmes* besoins [...]»²⁷¹. » Un artiste qui lui ressemblerait partagerait donc avec elle des goûts et des besoins qui se rejoignent jusque dans leurs habitudes. Le portrait qui développe le plus cette ressemblance d'organisation est sans aucun doute celui de Rollinat : « il y avait une

²⁶⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 194.

²⁶⁸ *Loc. cit.*

²⁶⁹ *Loc. cit.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 634.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 1500.

ressemblance d'organisation qui rendit notre mutuel commerce aussi facile dès l'abord que s'il eût été fondé sur l'habitude [...]»²⁷². » La citation se poursuit par l'énumération de ces différentes similarités : « *même* manie d'analyse, *même* scrupule de jugement, allant jusqu'à l'indécision, *même* besoin de la notion du souverain bien [...] ; enfin *mêmes* qualités ou *mêmes* défauts, *mêmes* sommeils et *mêmes* réveils de la volonté²⁷³. »

Il est frappant de constater que ces similitudes d'organisation qu'elle partage avec les artistes ne concernent, pour l'instant, que des hommes. Cela tient bien sûr au fait que les portraits de femmes sont rares dans sa galerie des portraits d'artistes, mais pas seulement. Le portrait de Marie Dorval est à cet égard très frappant. Dans son ouvrage intitulé *George Sand*, Francine Mallet relève la ressemblance qui existerait entre les deux femmes et qui s'inscrit, selon elle, en particulier dans ce passage²⁷⁴ :

C'était le résumé de l'inquiétude féminine arrivée à sa plus haute puissance [...]. Elle avait un abandon d'une rare éloquence ; éloquence parfois sauvage, jamais triviale, toujours chaste dans sa crudité et traduisant partout la recherche de l'idéal insaisissable, le rêve du bonheur pur, le ciel sur la terre²⁷⁵.

Pour Francine Mallet, ces lignes pourraient servir à définir George Sand elle-même²⁷⁶. En effet, la mémorialiste esquisse là une organisation qui est similaire la sienne, et que l'on pourrait traduire ainsi : « même goût pour l'idéal, même besoin de justice ». Néanmoins, cette identification est mise à distance quelques pages plus loin dans la retranscription d'une de leurs conversations. C'est ici Marie Dorval qui prend la parole :

- Je voudrais être toi, reprit-elle en réponse aux réflexions que les siennes me suggéraient.
- Moi, je t'aime trop pour te souhaiter cela, lui dis-je²⁷⁷.

Si des similarités existent, il n'y aura pas de *même*, et la ressemblance d'organisation est définitivement écartée dans l'énonciation. Si la question de l'artiste au féminin méritait de plus amples développements, un passage qui se situe au cœur du portrait de Marie Dorval a retenu notre attention en cela qu'il nomme les enjeux principaux :

celles qui ne sont pas artistes de profession arrivent souvent à un orgueil démesuré dès qu'elles sortent de la région des caquets et de la préoccupation exagérée des petites choses. C'est un résultat de l'éducation incomplète ; mais cette éducation le fût-elle moins, il resterait toujours à

²⁷² *Ibid.*, p. 1209.

²⁷³ *Loc. cit.* Nous soulignons.

²⁷⁴ F. Mallet, *George Sand*, Paris, Grasset, 1976, p. 91-92.

²⁷⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1298.

²⁷⁶ F. Mallet, *George Sand*, *op. cit.*, p. 91-92.

²⁷⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1309.

la femme une sorte d'excitation malade qui tient à son organisation et qui en fait le tourment quand, par exception, elle n'en fait pas le charme²⁷⁸.

Pour Sand, le plus souvent une femme ne devient donc pas artiste faute d'éducation et de développement, mais ce passage montre également que l'auteure semble avoir intériorisé une partie des stéréotypes misogynes de l'époque. Une lettre de Sand à Charles Meure vient confirmer cette première impression : « Ne m'appellez donc jamais femme auteur ou je vous fais avaler mes cinq volumes et vous ne vous en relèverez jamais. Ne m'affublez pas des ridicules que je fuis, que j'évite et que je ne crois pas mériter²⁷⁹. » Ainsi, pour être pleinement artiste, George Sand semble refuser toute identification qui l'assignerait à son sexe.

2. La formation d'artiste : des leçons des maîtres à l'indépendance

A. Reconnaissance d'une maîtrise

George Sand reconnaît aux artistes de son temps une maîtrise de leur art qu'elle va chercher à étudier. Elle confère à une partie d'entre eux l'appellation de « maître », relativement à l'influence qu'ils ont eue sur elle. Ainsi, le peintre Delacroix est pour elle « le premier maître de ce temps-ci²⁸⁰ ». De la même manière, elle est vivement frappée par l'originalité de Balzac par rapport auquel elle sera amenée à se prononcer : « Bien que Balzac n'eût pas encore produit ses chefs-d'œuvre à cette époque, j'étais vivement frappée de sa manière neuve et originale et je le considérais déjà comme un maître à étudier²⁸¹. » D'autres personnalités ne sont pas forcément des figures de proue dans leur domaine, mais elles exercent néanmoins sur elle une autorité qu'elle ne cherche pas à dissimuler. Ainsi, son éditeur Delatouche est à l'image du Porpora un « maître jaloux » avant d'être son ami : « C'était un ami, et surtout un maître jaloux par nature, comme le vieux Porpora que j'ai dépeint dans un de mes romans²⁸². » De manière générale, la mémorialiste témoigne dans ses portraits d'un grand respect pour l'art – entendu ici dans son sens le plus large possible d'étude – et sans opérer de hiérarchisation entre les diverses pratiques : « J'ai revu Debureau plusieurs fois depuis et me suis toujours senti pour le

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 1298.

²⁷⁹ G. Sand, *Correspondance*, vol. II, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 1966, « Classiques Garnier », p. 16. Citation empruntée à D. Zanone, *Séminaire de littérature du XIXe siècle. La femme qui écrit : discours et représentations au XIXe siècle*, dispensé à l'Université Paris-Est Créteil, printemps 2023.

²⁸⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1322.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 1232.

²⁸² *Loc. cit.*

paillasse des boulevards une grande déférence et comme un respect dû à l'homme de conviction et d'étude²⁸³. »

Si les artistes sont autant de maîtres à étudier, il serait maintenant intéressant d'examiner comment George Sand se positionne par rapport à eux dans la formation de son identité d'artiste.

B. Vers l'indépendance

Pour Francine Mallet, la personnalité de George Sand telle qu'elle est présentée dans *Histoire de ma vie* est en apparence contradictoire. En effet, la mémorialiste témoigne à la fois d'un besoin d'indépendance, qui serait nécessaire à la condition d'artiste²⁸⁴, et d'une grande dépendance affective envers son entourage²⁸⁵. On retrouve ce paradoxe dans un passage d'*Histoire de ma vie* dans lequel elle explique que l'enseignement qu'elle a reçu des artistes l'a amenée à développer un sentiment de soi-même : « J'ai été tenace dans ma résistance à certains de leurs dires, mais tenace aussi dans mon affection pour elles [les natures éminentes] et dans ma reconnaissance pour le bien qu'elles m'ont fait en excitant en moi le sentiment de moi-même²⁸⁶. » Ce paradoxe trouve cependant sa résolution dans l'édification d'un autoportrait solidaire. Car, pour Sand, une identité ne devient intelligible que dans la mesure où elle est reliée à celle des autres : « Toutes les existences sont solidaires les unes aux autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller²⁸⁷. » Il en va de même pour les artistes : ils ne peuvent être grands que dans la mesure où la fleur qu'ils ont à offrir se présente dans une composition qui retient et exhale les parfums de leurs contemporains :

Notre esprit est une boîte à compartiments qui communiquent les uns avec les autres par un admirable mécanisme. Un grand esprit qui se livre à nous nous donne à respirer comme un bouquet de fleurs où certains parfums, qui nous seraient nuisibles isolés, nous charment et nous raniment par leur mélange avec les autres parfums qui les modifient²⁸⁸.

L'artiste, s'il doit nécessairement être indépendant, ne peut en revanche s'isoler complètement des autres. Dans sa quête d'originalité, il ne peut se retirer dans un désert de l'art sans risquer

²⁸³ *Ibid.*, p. 1216.

²⁸⁴ Comme elle le fait remarquer dans ce passage du portrait de son fils : « Mon pauvre Maurice était né artiste, [...] et, sans le savoir encore, il en avait toute l'indépendance. » : *Ibid.*, p. 1255.

²⁸⁵ F. Mallet, *George Sand, op. cit.*, p. 436.

²⁸⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, p. 1325.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 1325.

de flétrir sa fleur. Ainsi, les discussions que George Sand a échangées avec les artistes de son entourage peuvent être qualifiées d'enseignements puisque ces échanges l'amènent progressivement à apprendre et à définir son art :

Je n'ai jamais fait ni demandé la moindre concession, et si j'ai quelquefois discuté, c'est pour m'instruire en faisant parler les autres ; m'instruire, non pas en ce sens que j'acceptais toujours toutes leurs solutions, mais en ce sens qu'examinant le mécanisme de leur pensée et recherchant en eux la source de leurs convictions, j'arrivais à comprendre ce que l'être humain le mieux organisé renferme de contradictions de fait dans sa logique apparente, et, par suite, de logique véritable dans ses apparentes contradictions²⁸⁹.

Il ne s'agit donc pas d'accepter aveuglément des idées et des principes qui ne sont pas les siens, mais plutôt de les observer à distance pour en saisir l'arrangement. Ainsi, Sand en arrivera progressivement à concevoir l'art qu'elle sera amenée à exercer, art qui, comme cela est annoncé dès le départ, est un art du portrait : « j'arrivais à comprendre ce que l'être humain le mieux organisé renferme de contradictions de fait dans sa logique apparente, et, par suite, de logique véritable dans ses apparentes contradictions. » En tant qu'artiste, George Sand sera amenée à pénétrer « la logique véritable » de l'intériorité de l'autre et à la transmettre en art.

Ainsi, si reconnaissance d'une maîtrise il y a, George Sand refuse toute imitation servile. À propos de Sainte-Beuve, elle dira que « sous ces mièvreries souriantes de la recherche, il y a, quand même, le génie du maître. Comme poète et comme critique, Sainte-Beuve est un maître aussi²⁹⁰. » ; pour autant, même si elle prend la peine de l'étudier, elle choisira de ne pas le suivre : « Sa manière littéraire ne m'a pourtant pas servi de type [...]»²⁹¹. Cette étude des artistes contemporains amènera petit à petit la mémorialiste à se prononcer sur leurs principes d'art pour ensuite mieux définir les siens. Dans les dernières pages d'*Histoire de ma vie*, les artistes ne sont plus désignés comme des maîtres, mais plutôt comme des individualités qu'elle doit respecter sans chercher à les modifier :

N'ayant ni ses goûts, ni ses idées en dehors de l'art, ni ses principes politiques, ni son appréciation des choses de fait, je n'entreprenais aucune modification de son être. Je respectais son individualité, comme je respectais celle de Delacroix et de mes autres amis engagés dans un chemin différent du mien²⁹².

Lorsque des divergences esthétiques subsistent, elle sera donc amenée à considérer que les voies de l'art peuvent différer des voies du cœur.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 1324-1325.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 1344.

²⁹¹ *Loc. cit.*

²⁹² *Ibid.*, p. 1498.

3. Les artistes à l'épreuve du réel

La mémorialiste reçoit des artistes de son entourage diverses leçons d'art sur lesquelles nous nous arrêterons ultérieurement, mais il y a un pan de cet enseignement que nous n'avons pas encore évoqué à présent et qui est pourtant essentiel dans l'histoire de son développement intellectuel et moral : au-delà de savoir comment faire de l'art, les portraits des maîtres dans *Histoire de ma vie* posent également la question de savoir comment devenir artiste. L'artiste est-il un être à part ? Quelle est sa place dans le réel ? L'enjeu de cet enseignement sera de définir la juste distance que l'artiste doit observer par rapport à son art. Doit-il s'y dévouer entièrement, comme le souhaitait le Porpora pour Consuelo, ou au contraire un grand artiste doit-il parvenir à concilier sa recherche de l'idéal avec la réalité ?

Car l'artiste serait investi d'une mission sociale de moralisation de la société pour George Sand²⁹³. Pour la remplir, il ne peut donc pas se perdre dans son art ou se réfugier dans l'idéal. Dans son article « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », Lara Popic se penche sur cette question, en particulier à propos des romans sandiens qui ont un artiste pour héros principal. Elle remarque que, tout en faisant de la recherche de l'idéal un tourment nécessaire à la condition d'artiste, Sand semble pourtant sanctionner une poursuite trop dévorante de celui-ci. Lara Popic ajoute par ailleurs que cette leçon est également valable pour les artistes de l'entourage de Sand qui sont dépeints dans *Histoire de ma vie*²⁹⁴. Nous allons à présent nous pencher sur ce rapport à l'art et à l'idéal que l'on peut observer dans ces portraits. Nos observations seront ensuite à remettre en perspective avec l'autoportrait de George Sand en artiste qui se dessine en creux. George Sand est-elle parvenue à concilier son art avec la réalité ?

A. La recherche de l'idéal

Pour Sand, le désir du beau idéal est le sentiment nécessaire et inhérent qui distingue les artistes du reste des hommes. Dans *Histoire de ma vie*, elle fait à ce propos une déclaration remarquable qui résume sa pensée en la matière : « Nous avons, pour notre malheur, le sentiment de l'infini

²⁹³ L. Hanin, « L'écrivain sous la plume de George Sand », *George Sand et ses consœurs. Actes du XXe colloque international George Sand*, Vérone, 2015, p. 1-10, [en ligne] https://www.academia.edu/43532892/L'écrivain_sous_la_plume_de_George_Sand (page consultée le 18 avril 2023).

²⁹⁴ L. Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 367-377, p. 368.

[...] ²⁹⁵. » Quelques lignes plus bas, elle poursuit : « Nous avons le désir inextinguible du beau idéal : donc, le désir a un but. Ce but n'existe nulle part à notre portée, ce but est l'infini, ce but est Dieu ²⁹⁶. » L'idéal, c'est donc ce sentiment de l'infini qu'éprouvent les artistes et qui fait leur tourment. Dans la scène du Louvre dans laquelle George Sand contemple les tableaux des grands maîtres et se pressent artiste, la quête de l'idéal qui fait sa condition est déjà annoncée : pour être artiste, elle doit conquérir par son regard des « trésors d'infini » et les transmettre ensuite dans son art en laissant transparaître un « cachet de puissance morale ». Les artistes qu'elle dépeint dans *Histoire de ma vie* sont mus par le même élan : Marie Dorval « avait un abandon d'une rare éloquence ; éloquence parfois sauvage, jamais triviale, toujours chaste dans sa crudité et trahissant partout la recherche de l'idéal insaisissable, le rêve du bonheur pur, le ciel sur la terre ²⁹⁷. » Cependant, la mémorialiste constate l'insuffisance de l'art pour assouvir ce désir de l'idéal qui anime les artistes : en effet, l'art ne permet pas de le rejoindre. Il n'est qu'« un effort plus ou moins heureux pour manifester des émotions qui ne peuvent jamais l'être complètement, et qui, par elles-mêmes, dépassent toute expression ²⁹⁸. » Puisque l'art ne suffit pas à traduire ce sentiment de l'infini, il serait illusoire et même dangereux pour l'artiste de s'y abandonner.

B. Nécessité d'un ancrage dans le réel

Pour George Sand, l'artiste ne peut s'oublier dans son art. Dans son article sur la clôture des romans sandiens sur l'artiste, Nathalie Abdel-Aziz a montré qu'une sanction négative lors du dénouement est avant tout le résultat de l'échec du caractère de l'artiste. Pour elle, Sténio, Lélia et Joset échouent parce qu'ils empruntent la voie de l'égoïsme et choisissent de s'isoler du reste des hommes. L'orgueil est un péché capital qui conduit l'artiste à vivre en décalage avec la société, à devenir solitaire et à se tourner alors vers un élitisme qui le fait infailliblement échouer à sa mission sociale ²⁹⁹. Car l'artiste se retrouve malgré lui *engagé* : c'est à lui qu'il revient d'enseigner au peuple et de lui indiquer par son art la route vers le progrès ³⁰⁰, vers la « perfectibilité ». Pour Lara Popic, cette sanction réservée à l'artiste qui s'oublie dans son art, passion funeste qui se transforme petit à petit en amour de soi, est assortie d'une hiérarchisation

²⁹⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 811.

²⁹⁶ *Loc. cit.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 1298.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 811-812.

²⁹⁹ N. Abdel-Aziz, « Quelle fin pour l'artiste ? Spécificité d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », *George Sand et l'écriture du roman*, dir. J. Goldin, Montréal, Université de Montréal, 1996, p. 325-335, p. 329.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 325-335, p. 334-335.

dans les romans sandiens : le grand artiste sera ainsi celui qui parvient à concilier l'idéal qu'il poursuit avec la réalité. Ainsi, la conception de l'art qu'adoptent Consuelo et Valerio refuse l'essentialisme pour inclure le monde et l'expérience³⁰¹. Cette hiérarchie semble également perceptible dans *Histoire de ma vie*, et l'artiste que George Sand semble élire comme modèle est Delacroix : « Delacroix n'a pas été seulement grand dans son art, il a été grand dans sa vie d'artiste³⁰². » Pour George Sand, l'artiste doit donc être grand dans son art comme dans sa vie.

Puisque l'artiste ne peut s'oublier dans son art, cela signifie également qu'il ne peut se perdre dans sa quête de l'idéal. Dans son article « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », Lara Popic soutient que Sand semble sanctionner une recherche trop exaltée de celui-ci. En autobiographie comme dans ses romans, la recherche de l'idéal ne doit pas être excessive au point de refouler la réalité³⁰³. Un artiste qui cède entièrement à cet attrait de l'idéal et n'y oppose plus aucune résistance court le danger de s'éloigner de la réalité humaine et de se noyer dans l'abstraction. Le portrait de Chopin, que relève Lara Popic dans son article, en témoigne :

Il n'était certainement pas fait pour vivre longtemps en ce monde, ce type extrême de l'artiste. Il y était dévoré par un rêve d'idéal que ne combattait aucune tolérance de philosophie ou de miséricorde à l'usage de ce monde. Il ne voulut jamais transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité. C'était là son vice et sa vertu, sa grandeur et sa misère. Implacable envers la moindre tache il avait un enthousiasme immense pour la moindre lumière, son imagination exaltée faisant tous les frais possibles pour y voir un soleil³⁰⁴.

Ainsi, puisque Chopin rejette tout compromis et refuse de s'intégrer à la réalité, il est condamné à errer en perpétuel décalage avec le monde et il ne pourra pas y survivre longtemps : « Il n'était certainement pas fait pour vivre longtemps en ce monde, ce type extrême de l'artiste. » Car Chopin n'est plus un artiste, mais plutôt un « *type* extrême de l'artiste » ; or les types ne peuvent exister qu'à l'état d'idée. La quête de l'idéal, si elle n'est pas dirigée vers des objets et des préoccupations qui appartiennent à l'ordre du réel, dévore l'artiste qui la porte en lui et finit par l'anéantir. Une leçon similaire peut être observée dans le portrait de Marie Dorval : « Tout était passion chez elle, [...] ; et comme elle ne savait et ne voulait rien modérer, rien refouler, son existence était d'une plénitude effrayante, d'une agitation au-dessus des forces humaines³⁰⁵. » Là encore, son agitation est jugée excessive et incompatible avec la réalité. Tout l'enjeu sera, pour les artistes, de conjuguer ce besoin d'idéal qui leur est propre avec la nécessité d'un ancrage dans la réalité, et non de les envisager séparément.

³⁰¹ L. Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », art. cité, p. 367-377.

³⁰² G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1331.

³⁰³ L. Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », art. cité, p. 367-377.

³⁰⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1496-1497.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 1297.

Dans les portraits d'artistes d'*Histoire de ma vie*, on peut également remarquer que le rejet de la réalité altère aussi le jugement des artistes. À force de regarder le soleil, les artistes se brûlent les yeux : ils ne voient plus la réalité qu'au travers des taches violacées qui papillonnent sous leurs paupières inondées de blanc. Ainsi, si Chopin « avait un enthousiasme immense pour la moindre lumière », il est en revanche « implacable envers la moindre tache ». De la même manière, Sand observe à propos de Marie Dorval que « cette âme exquise [...] s'épanouissait au moindre rayon de soleil, et cherchait avec avidité le souffle de la vie autour d'elle, quelque fugitif, quelque empoisonné parfois qu'il pût être³⁰⁶. » À l'inverse, certains artistes ne sont pas attirés par la moindre lumière, mais ils n'en reconnaissent qu'une seule qui brille plus fort que toutes les autres. Toutefois, le résultat est similaire : cet enthousiasme pour la lumière amène les artistes à mépriser ce qui se trouve dans l'ombre. L'artiste, figé dans sa tension contemplative, oublie que pour profiter du soleil il doit s'abandonner au hasard de ses rayons. Au lieu de cela, il cède à la tentation de ne regarder qu'un seul point fixe. Dès lors, son regard absent ne réfléchit plus qu'une même lumière blafarde sur les objets qu'il rencontre. L'appréciation de Gustave Planche devient ainsi injuste et froide :

Gustave Planche n'est cependant pas un esprit froid ni un cœur impuissant ; mais une tension contemplative, trop peu accessible aux émotions variées et au laisser-aller de l'imprévu dans les arts, concentra le rayonnement de sa pensée sur un seul point fixe. Il ne voulut longtemps admettre, comprendre et sentir le beau que dans le grand et le sévère. Le joli, le gracieux et l'agréable lui devinrent antipathiques. De là une injustice réelle dans plusieurs faits d'appréciation [...] ³⁰⁷.

Le rejet de la réalité conduit donc les artistes à l'injustice et diminue la portée de leurs appréciations. La réalité, relayée dans l'ombre, n'est plus à la portée de l'idée. Éblouis par l'idéal, les artistes s'éloignent donc de la vérité.

Dans cette première partie de notre développement, nous avons donc pu observer que la galerie des portraits d'amis et d'artistes d'*Histoire de ma vie* que Sand présente comme l'histoire de son développement intellectuel et moral peut être lue comme un autoportrait en creux. En effet, comme l'a démontré Damien Zanone, l'énonciation que choisit d'employer Sand dans *Histoire de ma vie* se veut « solidaire »³⁰⁸. La mémorialiste ajoute que cette solidarité est surtout observable lorsqu'elle est « immédiate », comme celle qui relie aux parents et aux amis. Étudier l'éventualité d'un autoportrait en creux dans les portraits d'*Histoire de ma vie*

³⁰⁶ *Loc. cit.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 1350.

³⁰⁸ D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », art. cité, p. 243-251.

semble dès lors pertinent. Les portraits de famille se révèlent être insuffisants puisque Sand se présente comme n'étant qu'un pâle reflet de son père et de sa mère. En revanche, elle possède avec les artistes de son entourage des similarités d'organisation. Dans un second temps, nous nous sommes intéressée plus particulièrement au portrait de George Sand en artiste qui là aussi peut se lire en creux des autres portraits d'artistes qu'elle dépeint. Car l'artiste, s'il doit nécessairement acquérir sa propre indépendance, ne peut en revanche s'isoler des autres sans risquer de se perdre. Ainsi, en étudiant les maîtres de son entourage, George Sand sera amenée à redéfinir ses propres principes d'art. Enfin, dans une dernière partie, nous avons examiné la nécessité pour l'artiste de ne pas perdre de vue le réel dans sa quête de ce que Sand appelle « l'idéal » ou « l'infini ». Le souci du réel n'est ainsi pas seulement une exigence du genre autobiographique, mais il intervient également dans sa conception de l'artiste : l'artiste qui ne l'intègre pas s'éloigne invariablement de la vérité.

II. Le portrait d'artiste en autobiographie : un artiste avec des taches

Après avoir observé qu'il est possible de lire dans les portraits d'artistes d'*Histoire de ma vie* un autoportrait en creux, il est à présent nécessaire de les étudier pour eux-mêmes et de se pencher sur leurs spécificités en régime autobiographique. Ces deux études ne sont cependant pas à penser isolément puisqu'elles sont unies par une relation de mise en abyme : George Sand artiste est amenée à peindre son autoportrait en artiste en creux de ses portraits d'artiste. Ainsi, il s'agira pour la mémorialiste de les représenter en intégrant la « leçon de réel » qu'ils contiennent.

Dans un passage issu de ses correspondances avec Gustave Flaubert, George Sand témoigne de sa difficulté à réaliser un portrait d'artiste dans le roman :

Essayez de faire quelque jour un roman dont l'artiste (le vrai) sera le héros, vous verrez quelle sève énorme, mais délicate et contenue, comme il verra toute chose d'un œil attentif, curieux et tranquille, et comme ses entraînements vers les choses qu'il examine et pénètre seront rares et sérieux. Vous verrez aussi comme il se craint lui-même, comme il sait qu'il ne peut se livrer sans s'anéantir, et comme une profonde pudeur des trésors de son âme l'empêche de les répandre et de les gaspiller. L'artiste est un si beau type à faire, que je n'ai jamais osé le faire réellement. Je ne me sentais pas digne de toucher à cette figure trop belle et trop compliquée³⁰⁹.

³⁰⁹ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance, op. cit.*, p. 111.

L'artiste est une figure trop belle et trop délicate pour qu'elle puisse se manifester complètement : « il sait qu'il ne peut se livrer sans s'anéantir, et comme une profonde pudeur des trésors de son âme l'empêche de les répandre et de les gaspiller. » L'art, dès lors, ne serait pas capable de la rendre et Sand fait l'aveu de son impuissance : « Je ne me sentais pas digne de toucher à cette figure trop belle et trop compliquée. » Cela vient confirmer notre hypothèse que la mémorialiste peint les artistes depuis un autre point de vue : alors que dans ses portraits de famille l'ambition de parvenir à exprimer l'intériorité de la personne représentée pouvait être revendiquée, ce ne sera pas le cas ici car l'intériorité des artistes n'est pas tenue pour accessible à l'observation. L'artiste qu'elle décrit dans ce passage n'est cependant qu'un type qui n'aurait sa place que dans un roman, or « les personnages de roman ne sont pas des figures ayant un modèle existant³¹⁰. » À la page suivante, elle concède en effet que l'artiste idéal tel qu'elle se le représente n'existe pas dans la réalité :

Où est le modèle ? Je ne sais pas. Je n'en ai pas connu à fond qui n'eût quelque tache au soleil, je veux dire quelque côté par où cet artiste touchait à l'épicier. Vous n'avez peut-être pas cette *tache*, vous devriez vous peindre. Moi je l'ai. J'aime les classifications, je touche au pédagogue. J'aime à coudre et à torcher les enfants, je touche à la servante. J'ai des distractions et je touche à l'idiot. Et puis enfin, je n'aimerais pas la perfection. Je la sens et ne saurais la manifester³¹¹.

On peut remarquer que George Sand réalise ici un habile chleuisme qui lui permet de se présenter en artiste : comme eux, elle sent la perfection mais « ne saurait la manifester ». Dans la réalité, comme elle, l'artiste aurait des *taches*. Le portrait d'artiste en régime autobiographique se fera un devoir d'en rendre compte tout en répondant aux exigences de l'art qui commande l'unité. Dans une première partie, nous verrons que Sand propose précisément de ne pas fixer les taches dans ses portraits d'artistes, mais de n'en retenir que l'unité. Dans un second temps, nous constaterons les difficultés que présentent ces portraits pour faire transparaître l'unité : en effet, les artistes sont pleins de contrastes et leur incapacité à se révéler entièrement déjoue toute possibilité de synthèse. Enfin, dans une dernière partie, nous examinerons les différentes solutions que Sand envisage pour mettre au jour cette unité : nous verrons que ces portraits seront là encore l'occasion d'une « leçon de réel », pour reprendre l'expression de Damien Zanone.

³¹⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 647.

³¹¹ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*, op. cit., p. 112. Nous soulignons.

1. Ne retenir que l'unité

Les portraits d'artistes dépeints dans *Histoire de ma vie* partagent avec les portraits de famille et les figures de l'enfance la même ambition d'atteindre une unité dans le portrait, ambition que l'on peut légitimement attribuer aux exigences de l'art. Ainsi, si dans la réalité l'artiste a des taches, George Sand propose une habile solution à ce problème qui consiste à ne pas les fixer :

Du moment que l'intelligence vous révèle ses forces, ses besoins, son but, et même ses infirmités à côté de ses grandeurs, je ne comprends guère qu'on ne l'accepte pas tout entière, même avec ses *taches*, lesquelles, comme celles du soleil, ne peuvent pas être regardées à l'œil nu sans faire cligner beaucoup la paupière³¹².

Fixer ces taches de réalité qui parsèment l'éclat de l'artiste ne conduirait qu'à cligner des paupières sans parvenir à embrasser du regard l'ensemble de sa personnalité. Il ne faut donc pas fixer ces taches, c'est l'unité qu'il faut retenir. S'il ne faut pas les fixer, la mémorialiste nous enjoint cependant à accepter les taches et les contradictions comme faisant partie intégrante de la réalité³¹³, car « nous exigeons trop de logique dans les autres, et par là nous montrons que nous n'en avons pas assez pour nous-mêmes³¹⁴. »

Pour qu'il soit possible d'apprécier le portrait dans son ensemble, il est cependant nécessaire de désigner un point de fuite qui permette d'organiser ces contradictions et de resserrer la composition. Dans les portraits de famille et les figures de l'enfance, ce point de fuite était ce « fond généreux » que la mémorialiste attribuait à chacun. Toutefois, le regard qu'elle adopte pour décrire les artistes n'est pas le même que celui dont elle se servait pour son entourage. En effet, cette fois l'enjeu du portrait n'est pas de pénétrer leur intériorité mais plutôt d'étudier leur rapport à l'art :

Quant aux personnes célèbres, je ne m'attribue pas le droit d'ouvrir le sanctuaire de leur vie intime, mais je regarde comme un devoir d'apprécier l'ensemble excellent de leur vie par rapport à la mission qu'elles remplissent, quand je suis à même de remplir ce devoir en connaissance de cause³¹⁵.

Quel serait donc l'élément qui pourrait garantir l'unité du portrait d'artiste, et ainsi nous permettre « d'apprécier l'ensemble excellent de leur vie » ?

³¹² G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1325.

³¹³ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³¹⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1324.

³¹⁵ *Ibid.* p. 1333.

2. Difficultés à faire transparaître l'unité

A. Les artistes sont pleins de contrastes

Dans un premier temps, on peut observer que la mise en évidence d'une unité au sein des portraits d'artistes semble résister à l'analyse, car ces derniers sont pleins de contrastes. Même si la mémorialiste nous demande de ne pas fixer ces taches, force est de constater que ces portraits en sont envahis et qu'il est fort difficile de les ignorer. Damien Zanone remarque ainsi que, si la mémorialiste nous enjoint de ne pas désespérer de l'existence d'une unité, dans les portraits d'artistes cette unité est fort incertaine et peu évidente dans le fond³¹⁶. Ainsi, Delacroix est « mélancolique et chagrin dans sa théorie, enjoué, charmant, *bon enfant* au possible dans son commerce³¹⁷. » De la même manière, si Balzac est « toujours envieux d'un *biblot* », il n'est « jamais jaloux d'une gloire » ; s'il est « sincère jusqu'à la modestie », il est aussi « vantard jusqu'à la hâblerie³¹⁸ » ; enfin, il est « positif et romanesque avec un égal excès, crédule et sceptique, plein de contrastes et de mystères³¹⁹ ». Dans le portrait de Sainte-Beuve, l'unité est encore plus délicate à déceler puisque ses contrastes sont confondus cette fois en une contradiction qui domine l'ensemble de sa nature :

À mes yeux, il était dominé par une contradiction nuisible [...] ³²⁰.

En résumé, trop de cœur pour son esprit et trop d'esprit pour son cœur, voilà comment je m'expliquai cette nature éminente, et, sans oser affirmer aujourd'hui que je l'aie bien comprise, je m'imagine toujours que ce résumé est la clef de ce que son talent offre d'original et de mystérieux³²¹.

L'adjectif « mystérieux », que l'on retrouve d'ailleurs au substantif dans le portrait de Balzac, laisse penser que cette fois, contrairement aux portraits-romans, les différentes tensions qui sont convoquées pourraient difficilement trouver une résolution dans un moment de synthèse qui viendrait clore le portrait et diriger ainsi le lecteur vers un point de fuite, une unité à contempler³²².

³¹⁶ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³¹⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1325, en italique dans l'édition.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1233, en italique dans l'édition.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 1233-1234.

³²⁰ *Ibid.*, p. 1344.

³²¹ *Ibid.*, p. 1345.

³²² D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

B. Impossibilité de se « manifester complètement »

Un second obstacle à la mise en évidence d'une unité au sein des portraits d'artistes est le fait qu'il est impossible pour l'artiste de se révéler complètement : il ne parviendra jamais à traduire en art le « sentiment de l'infini » qui l'anime et qui constitue sans doute son unité. Il s'agit là d'un sentiment indicible que George Sand partage avec les artistes dont elle fait le portrait, car, en effet, dans l'extrait issu de sa correspondance avec Flaubert, elle justifie son refus de peindre l'artiste idéal dans ses romans par le même argument : « Et puis enfin, je n'aimerais pas la perfection. Je la sens et ne saurais la manifester³²³. » Si l'artiste peut ressentir la perfection, en revanche aucun art ne pourrait l'exprimer.

Dès lors, comme l'a montré Damien Zanone, l'identité des artistes conserve toujours une part de mystère qui est inaccessible à l'observation³²⁴. Ainsi, si l'actrice Marie Dorval éblouit son public dans les rôles qu'elle incarne, elle ne se dévoile jamais entièrement : « On ne lui a jamais fait, on n'aurait, je crois, jamais pu lui faire le rôle où elle se fût manifestée et révélée tout entière³²⁵ ». Cette part de mystère n'est cependant pas à regretter selon Sand, car :

L'âme renferme toujours le plus pur de ses trésors comme un fonds de réserve qu'elle doit rendre à Dieu seul, et que les épanchements des tendresses intimes font seuls pressentir. On est même effrayé quand le génie réussit à se produire tout entier sous une forme arrêtée ; on craint qu'il ne se soit épuisé dans cet effort suprême, car *l'impuissance de se manifester complètement est un bienfait du ciel envers l'humaine faiblesse*, et si l'on pouvait exprimer l'aspiration infinie, elle cesserait peut-être aussitôt d'exister³²⁶.

Si les « trésors d'infini » étaient si aisément révélés, l'art, qui essaie seulement de les entrevoir, n'aurait donc plus de raison d'exister.

Puisque l'artiste ne peut se manifester complètement, les enjeux des portraits d'artistes sont singulièrement différents de ceux des portraits précédemment rencontrés. En effet, dans les portraits de familles et de figures de l'enfance, la mémorialiste conservait l'ambition de rendre compte de la nature de la personne dépeinte dans son ensemble. À propos de sa mère par exemple, elle disait que « Il faut pourtant la peindre *tout entière*, cette femme qui n'a pas été connue³²⁷ ». Dès lors, elle pouvait envisager de résoudre les contradictions dans un moment de synthèse qui permet de résumer le portrait et de faire surgir dans le même temps son unité. Ainsi, ses portraits les plus contrastés connaissaient un moment de dénouement, et les portraits

³²³ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*, op. cit., p. 112.

³²⁴ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³²⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1299.

³²⁶ *Ibid.*, p. 1346. Nous soulignons.

³²⁷ *Ibid.*, p. 634. Nous soulignons.

filés de moindre importance conservaient un « fond généreux » qui permettait de les organiser et de les resserrer. Dans les portraits d'artistes, on peut parfois observer ce « fond généreux » dont la mémorialiste semble avoir du mal à se départir, comme c'est le cas ici dans le portrait de Stendhal : « Mais je ne crois pas qu'il fût méchant : il se donnait trop de peine pour le paraître³²⁸. » Cependant, l'enjeu, dans le « fond », n'est plus là. Ce n'est plus leur intériorité qu'elle cherche à saisir, mais leur rapport à l'art. Dès lors, puisqu'en art l'artiste ne saurait se « manifester complètement », la mémorialiste ne peut espérer en réaliser une synthèse satisfaisante. Dans la forme donc, l'enjeu du portrait d'artiste en régime autobiographique ne sera donc plus celui de résumer la personnalité dépeinte.

Ainsi, on ne retrouve pas, comme dans les portraits de famille et d'enfance relativement concis, des traits saillants qui permettraient de résumer la personnalité et de resserrer la description. Au contraire, ces traits, lorsqu'ils sont présents, ne sont pas saillants mais plutôt imperceptibles : un geste, un regard, une parole laisse deviner ce que la mémorialiste ne saurait exprimer. Le portrait de la cantatrice La Pasta est remarquable à cet égard :

Cette belle tête de camée que j'avais vue de près aux funérailles de Louis XVIII, si fine et si veloutée, n'était plus que l'ombre d'elle-même. [...] Pourtant elle fit un mouvement pour indiquer à son gondolier l'endroit où elle voulait aborder, et, dans ce geste, la grande reine, sinon la divinité, reparut³²⁹.

Le geste ici esquissé n'a pas l'ambition de résumer la nature de la cantatrice. Sa puissance, si on la perçoit, ne saurait se manifester complètement, et dès lors aucune formule ne pourrait la rendre. Ce geste, au lieu d'en proposer une synthèse, laisse plutôt présager d'une force intérieure dont on ne peut concevoir la portée.

3. Solutions :

Cependant, si en définitive Sand sera forcée d'accepter le mystère³³⁰, les portraits d'artistes d'*Histoire de ma vie* n'échappent pas à l'attrait de l'art qui commande la synthèse et exige l'unité. On peut en effet observer plusieurs stratégies qui témoignent du désir de la mémorialiste d'offrir à ses lecteurs un « résumé splendide » à contempler.

³²⁸ *Ibid.*, p. 1280.

³²⁹ *Ibid.*, p. 1290.

³³⁰ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

A. Répondre à la singularité par la singularité

Une des solutions qu'envisage la mémorialiste pour unifier les portraits d'artistes est celle d'aller rechercher cette unité dans ses souvenirs, et donc dans la personne qu'elle a connue et non dans l'artiste qu'elle ne parvient pas à cerner. Cela est surprenant puisque Sand rappelle à plusieurs reprises que l'enjeu des portraits d'artistes n'est pas de dévoiler leur intériorité. En effet, elle désire les peindre au regard de la mission qu'ils remplissent en art, et dès lors les scènes de genre n'ont pas leur place ou doivent être reléguées en arrière-plan. Cependant, force est de constater à la lecture de ces portraits que ces scènes existent et sont même récurrentes. Après avoir exposé les différentes contradictions qui régissent l'organisation de l'artiste sans parvenir à les démêler, elle finit en dernier recours par proposer de répondre à la singularité par la singularité, et d'ainsi saisir l'unité du portrait à travers l'intimité de leur relation. Cela est par exemple très frappant dans le portrait de Delacroix. Si son esprit est aux prises avec « une contradiction originale et piquante³³¹ » qui le fait hésiter entre son admiration pour le passé et sa volonté d'innover en art, la mémorialiste clôture son portrait en disant : « Je ne sais pas si Delacroix a des imperfections de caractère. J'ai vécu près de lui dans l'intimité de la campagne et dans la fréquence des relations suivies, sans jamais apercevoir en lui une seule *tache*, si petite qu'elle fût³³². » Sans doute qu'en tant qu'artiste, Delacroix a bien des *taches*, mais resserrer le portrait autour de leur amitié permet ici de ne pas les regarder. Ainsi, George Sand a bien fait de l'art : elle propose en effet de resserrer l'ensemble de la description en un « résumé splendide ». Cependant, à la différence des portraits de familles et des figures de l'enfance, cette fois la synthèse exprimée se révèle être insuffisante en cela qu'elle permet de présenter le « fond généreux » de l'ami, mais non de rétablir la cohérence du portrait d'artiste. Ainsi, au regard du reste du développement, on pourrait même avancer qu'elle n'est pas pertinente.

Le portrait de Chopin peut apporter à cette question une réponse peut-être un peu plus nuancée parce que cette fois la matière intime a la même importance et occupe à peu près la même place dans le développement que la matière esthétique. En effet, Chopin est un artiste, mais il s'inscrit également dans l'entourage intime de la mémorialiste puisqu'ils vécurent ensemble pendant plusieurs années. On peut d'ailleurs remarquer que son portrait est situé un peu en dehors de cette galerie des portraits d'artistes, c'est-à-dire sur le bord extérieur (les deux moments principaux de ce portrait filé sont situés aux chapitres XII et XIII de la cinquième partie). Cela ne suffit pas à l'en exclure, mais cela permet tout de même d'accepter certains

³³¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1322.

³³² *Ibid.*, p. 1332. Nous soulignons.

débordements et certains écarts au principe qui régit ces portraits de personnes célèbres et qui demande à ce que leur intériorité ne soit pas dévoilée³³³. La réponse avancée, si elle est la même, conserve donc une certaine pertinence. Ainsi, si Chopin était « un résumé de ces inconséquences magnifiques que Dieu seul se permet de créer et qui ont leur logique particulière³³⁴ », en revanche le portrait trouve là aussi sa résolution dans l'intimité de leur relation : « Il était toujours le même pour moi³³⁵. »

Les portraits de Chopin et de Delacroix étaient sans doute les portraits les plus remarquables sur cette question, mais on peut observer des procédés similaires dans d'autres portraits qui font l'objet d'un développement plus succinct. Ainsi, dans un passage très frappant du portrait de Balzac on peut observer que la mémorialiste use de ce même regard intime pour lever le voile sur certaines inconséquences qui semblent à première vue insolubles : « il avait sa manière d'être modeste sous l'apparence de la présomption, je l'ai reconnu depuis, avec une agréable surprise ; et quant à son égoïsme, il avait aussi ses réactions de dévouement et de générosité³³⁶. » Ici, c'est donc son amitié pour lui qui lui permet de soulever le voile des apparences pour entrevoir la vérité : dans le « fond » si l'on veut, il est modeste et il est généreux. Ce désir de laisser transparaître un « fond généreux » dans les portraits d'artistes qui permettrait de les unifier, et qui serait envisageable lorsque la mémorialiste place ses modèles à une distance plus rapprochée que permet l'amitié peut aussi être observé dans le portrait de Sainte-Beuve par exemple : « et comme, vis-à-vis de moi, il fut toujours généreux et affectueux [...], je regarde comme un devoir de le compter parmi mes éducateurs et bienfaiteurs intellectuels³³⁷. » Là encore, la mention d'un « fond généreux » permet de rétablir une certaine logique au sein du portrait.

Cependant, cette solution, on le comprend bien, montre tout de même ses limites. La mémorialiste en prend d'ailleurs conscience dans le portrait de Michel Éverard, *alias* Michel de Bourges. Michel Éverard n'est pas à proprement parler un artiste³³⁸, mais il est pourtant intégré à la galerie des portraits d'artistes (même si là aussi, on peut le remarquer, il se situe plutôt sur les bords extérieurs de cette fresque de la vie artistique de l'époque). Afin de l'inclure pour de bon, nous reprenons l'argument avancé par Laetitia Hanin non pas à propos des artistes,

³³³ « Quant aux personnes célèbres, je ne m'attribue pas le droit d'ouvrir le sanctuaire de leur vie intime, mais je regarde comme un devoir d'apprécier l'ensemble excellent de leur vie par rapport à la mission qu'elles remplissent, quand je suis à même de remplir ce devoir en connaissance de cause. » *Ibid.*, p. 1333.

³³⁴ *Ibid.*, p. 1497.

³³⁵ *Ibid.*, p. 1498.

³³⁶ *Ibid.*, p. 1234.

³³⁷ *Ibid.*, p. 1343-1344.

³³⁸ Louis-Chrysostome Michel, *alias* Michel de Bourges, est un homme politique et un célèbre avocat français.

mais des auteurs. Dans son article « L'écrivain sous la plume de George Sand », Laetitia Hanin repère plusieurs cas limites d'auteurs dans les romans sandiens. Elle propose de résoudre ces cas limites par l'inclusion. Ainsi, selon elle, « avoir des idées et l'intention de les transmettre est le critère nécessaire et suffisant, dans l'univers romanesque de Sand, pour être auteur³³⁹. » De la même manière, nous pensons que ce même critère est suffisant, dans son œuvre autobiographique, pour être artiste. Or Éverard est dépeint dans *Histoire de ma vie* comme un penseur et un prédicateur hors pair : « Jamais parole plus éloquente n'est sortie, je crois, d'une bouche humaine, et cette parole grandiose était toujours simple³⁴⁰. » Le texte confirme d'ailleurs cette hypothèse puisque, après avoir laissé entendre qu'Éverard partage le sentiment de l'infini qui fait le tourment des êtres de cette condition, ou plutôt de cette « organisation » (« Il avait monté d'idée en idée jusqu'aux plus sublimes élans vers la Divinité [...]»³⁴¹), George Sand lui en donne le titre dans la retranscription d'une de leurs conversations : « “Tu es un véritable artiste. Tu ne vis que par le cœur et l'imagination³⁴².” » À propos d'Éverard donc, George Sand dit ceci : « je le chérissais d'une affection presque filiale, parce que, dans ces moments-là, il était doux, vrai, simple, candide et tout rempli d'idéal divin. Était-ce alors qu'il était lui-même ? C'est ce que je n'ai jamais pu savoir³⁴³. » Là encore, la formule « Il était toujours le même pour moi. » que Sand utilisait à propos de Chopin résonne en arrière-fond. Seulement, la mémorialiste comprend ici que si ce « fond généreux » présente l'avantage de retenir une unité, il ne permet pas de résumer le portrait d'artiste puisqu'il ne répond pas à la question de son rapport à l'art. Malgré ce fond de simplicité et de bonté qui transparait au travers de leur amitié, elle se demande si l'homme tel qu'elle le connaît correspond réellement à l'homme ou plutôt à l'artiste tel qu'il est, et s'il ne resterait pas une part de mystère que rien pas même l'art ne serait en mesure de livrer³⁴⁴.

B. Ne retenir que l'art

Une seconde solution que la mémorialiste envisage pour unifier et rétablir la logique de ses portraits d'artistes se positionne en antithèse de la précédente : puisque la matière intime se révèle être insuffisante pour unifier l'artiste, Sand choisit dans certains passages de ne pas en

³³⁹ L. Hanin, « L'écrivain sous la plume de George Sand », art. cité, p. 1-10, p. 4.

³⁴⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1383.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 1382.

³⁴² *Ibid.*, p. 1397.

³⁴³ *Ibid.*, p. 1470.

³⁴⁴ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

tenir compte pour ne retenir que l'art. Dès lors, la rencontre de la mémorialiste avec l'artiste qu'elle dépeint n'est même plus nécessaire. L'art est en lui-même un trait saillant éblouissant qui suffit à garantir la cohérence du portrait : « Un grand artiste peut nier devant moi une partie de ce qui fait la vie de mon âme, peu m'importe ; je sais bien que par les endroits de mon âme qui lui sont ouverts il fera rentrer ma vie avec sa flamme³⁴⁵. » L'unité, si elle existe, n'est donc plus à rechercher dans les tréfonds de l'intériorité, mais plutôt dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, si Balzac était « puéril et puissant, toujours envieux d'un *biblot*, et jamais jaloux d'une gloire, sincère jusqu'à la modestie, vantard jusqu'à la hâblerie, confiant en lui-même et aux autres, très expansif, très bon et très fou³⁴⁶ », toutes ces disparités sont agencées dans une œuvre qui laisse entrevoir une secrète harmonie, un ton dominant : il y avait là « un sanctuaire de raison intérieure, où il rentrait pour tout dominer dans son œuvre³⁴⁷ ». De la même manière, s'il n'existe pas et ne pourrait pas exister de rôle où Marie Dorval « se fût manifestée et révélée tout entière³⁴⁸ », en revanche il semblerait qu'il y ait un rôle qui n'existerait que pour elle :

Elle créa le rôle de Marie-Jeanne, et y trouva ces cris qui déchiraient l'âme, ces accents de douleur et de passion qu'on n'entendra plus au théâtre, parce qu'ils ne pouvaient partir que de ce cœur-là et de cette organisation-là, parce que ces cris et ces accents seraient sauvages et grotesques venant de toute autre qu'elle, et qu'il fallait une individualité comme la sienne pour les rendre terrifiants et sublimes³⁴⁹.

L'art permet ici d'entrevoir cette « flamme » qui fait « la vie de l'âme ». Cette flamme, si elle est dirigée par le sentiment de l'artiste qui l'a « composée et mise en scène³⁵⁰ » peut espérer révéler des « trésors d'infini », atteindre le sublime.

Cependant, si ne retenir que l'art permet d'unifier le portrait dans l'œuvre, cela ne fonctionne pas dans la réalité. Dans la réalité, nous l'avons vu, l'artiste ne peut s'oublier dans son art sous peine de sombrer dans des souffrances d'orgueil. Un artiste qui se perd dans la recherche de l'idéal au point de refouler la réalité court ainsi le danger de faillir à sa mission et à sa responsabilité sociale³⁵¹. Dans le portrait de Marie Dorval, les deux positions – la solidarité et le refuge dans l'art – sont présentées comme étant incompatibles dans la réalité :

“J'ai rompu violemment, me dit-elle, avec les souffrances violentes. Je veux vivre du bonheur des autres, faire ce que tu m'as dit, m'oublier moi-même. J'aurais voulu aussi me rattacher à

³⁴⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1325.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 1233, en italique dans l'édition.

³⁴⁷ *Loc. cit.*

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 1299.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 1311.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 1189.

³⁵¹ Voir N. Abdel-Aziz, « Quelle fin pour l'artiste ? Spécificité d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », art. cité, p. 325-335. ; Ainsi que L. Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », art. cité, p. 367-377.

mon art, l'aimer ; mais cela m'est impossible. C'est un excitant qui me ramène au besoin de l'excitation, et, ainsi excitée à demi, je n'ai plus que le sentiment de la douleur [...]»³⁵².

Marie Dorval veut « vivre du bonheur des autres ». Elle ne peut donc pas s'oublier dans son art, car, comme le rappelle Nathalie Abdel-Aziz : « Ne pas se tourner vers autrui et s'isoler, même douloureusement, dans son orgueil, telle est la voie à ne pas suivre, celle qui signe l'arrêt de mort du héros³⁵³. » L'unité que l'art laisse pressentir ne saurait donc être satisfaisante dans un portrait d'artiste en régime autobiographique puisqu'elle oublie d'intégrer le réel.

C. Accepter le mystère

Comme l'a remarqué Damien Zanone, en réalité les tentatives de synthèse dans les portraits d'artistes ne dénouent pas grand-chose³⁵⁴. Cela est particulièrement frappant dans cet extrait du portrait de Sainte-Beuve :

En résumé, trop de cœur pour son esprit et trop d'esprit pour son cœur, voilà comment je m'expliquai cette nature éminente, et, sans oser affirmer que je l'aie bien comprise, je m'imagine toujours que ce résumé est la clef de ce que son talent offre d'original et de mystérieux³⁵⁵.

Ici, la mémorialiste ne fait que souligner les contradictions plutôt que de les résoudre. Puisque même la solution de ne retenir que l'art ne suffit pas à unifier les portraits d'artistes, il faut alors accepter le mystère et s'en remettre à Dieu³⁵⁶. Pour Damien Zanone, George Sand se soustrait par là à l'attrait de l'art qui commande la résolution des inconséquences pour confronter son autobiographie au réel. Sand ne perd pas l'espoir qu'il existe une « logique particulière » qui permette d'unifier les êtres, mais elle admet qu'elle n'est pas en mesure de l'observer. Pour Damien Zanone, il s'agit pour la mémorialiste d'accepter de recevoir du réel une « leçon de mystère³⁵⁷ ». Ainsi, Chopin est « un résumé de ces inconséquences magnifiques que Dieu seul se permet de créer et qui ont leur logique particulière³⁵⁸. » En acceptant cette « leçon de mystère » dans ses portraits d'artistes, Sand témoigne de sa volonté de laisser ses modèles à distance et de ne pas dévoiler leur intériorité :

³⁵² G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1308.

³⁵³ N. Abdel-Aziz, « Quelle fin pour l'artiste ? Spécificité d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », art. cité, p. 325-335, p. 329.

³⁵⁴ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³⁵⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1345.

³⁵⁶ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³⁵⁷ *Loc. cit.*

³⁵⁸ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1497. Citation empruntée à Damien Zanone.

J'acceptais toute la vie de Chopin telle qu'elle se continuait en dehors de la mienne. N'ayant ni ses goûts, ni ses idées en dehors de l'art, ni ses principes politiques, ni son appréciation des choses de fait, je n'entreprenais aucune modification de son être. Je respectais son individualité, comme je respectais celle de Delacroix et de mes autres amis engagés dans un chemin différent du mien³⁵⁹.

En refusant de comprendre son être et de le résumer, George Sand s'emploie à respecter son individualité. Tandis que pour les personnes de sa famille et de son entourage la mémorialiste est seule à en détenir la clef, le récit de l'existence de Chopin et de tous les artistes qu'elle dépeint continue en effet en dehors de la sienne, et donc en dehors d'*Histoire de ma vie*³⁶⁰. La vie de la mémorialiste comme son art ne pourraient les contenir. En renonçant à réduire ses portraits d'artistes à un « résumé splendide », George Sand leur laisse la possibilité de s'engager dans un chemin différent du sien duquel elle sera libre de s'éloigner ou de se rapprocher. Ce chemin ne lui sera toutefois pas complètement étranger puisqu'elle ne perd pas l'espoir qu'ils progressent ensemble vers un but commun : la recherche de la vérité, c'est-à-dire ce qui est « beau », « bien » et « juste³⁶¹ ». Car « l'homme va toujours cherchant avec douleur le vrai absolu, dont il a le sentiment, et qu'il ne trouvera jamais en lui-même à l'état d'individu. La vérité est le but d'une recherche pour laquelle toutes les forces collectives de notre espèce ne sont pas de trop [...]³⁶². » Ainsi, l'étude de ces différents chemins sera l'occasion pour la mémorialiste de rendre compte de diverses leçons d'art qui lui ont permis de tracer le sien.

III. Des leçons d'art

À présent, nous aimerions revenir sur diverses leçons d'art qui sont développées au sein des portraits d'artistes pour les préciser. Ces leçons ont la particularité d'être intégrées dans l'art du portrait autobiographique sandien, et ainsi elles viennent confirmer l'hypothèse que l'on peut lire au sein des portraits d'artistes d'*Histoire de ma vie* un autoportrait de la mémorialiste en creux. De plus, en les présentant, nous souhaitons également répondre à l'ambition de solidarité du projet sandien : car si « Toutes les existences sont solidaires les unes aux autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller³⁶³ », il en va de même pour l'art. Un art qui s'isolerait

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 1498.

³⁶⁰ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

³⁶¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1323.

³⁶² *Ibid.*, p. 1240.

³⁶³ *Ibid.*, p. 346.

dans un désert d'orgueil et d'élitisme ne saurait être intelligible. Dès lors, nous pouvons légitimement émettre l'hypothèse que l'étude de ces différentes leçons permettra de dégager une unité dans son art, ou du moins d'en saisir la cohérence, d'en débrouiller l'énigme.

1. Refus de l'abstraction

Une première leçon d'art qui est contenue dans les portraits d'artistes est celle du refus de l'abstraction. Cela rejoint en réalité cette nécessité de conserver un ancrage dans le réel que nous avons déjà évoquée. Le sentiment de l'infini est un sentiment abstrait, et celui qui cède à la tentation de s'y réfugier finit par s'égarer : « Nous avons, pour notre malheur, le sentiment de l'infini, et toutes nos expressions ont une limite rapidement atteinte ; ce sentiment même est vague en nous et les satisfactions qu'il nous donne sont une espèce de tourment³⁶⁴. » Car ce sentiment est « vague ». L'artiste qui s'y complait court le risque d'être désorienté et de se perdre dans des tourments qu'il ne peut pas raisonner. C'est ce qui adviendra à Chopin :

Chopin était un résumé de ces inconséquences magnifiques que Dieu seul peut se permettre de créer et qui ont leur logique particulière. Il était modeste par principe et doux par habitude, mais il était impérieux par instinct et plein d'un orgueil légitime qui s'ignorait lui-même. De là des souffrances qu'il ne raisonnait pas et qui ne se fixaient pas sur un objet déterminé³⁶⁵.

En refusant un point d'ancrage dans le réel, Chopin est condamné à se débattre avec des souffrances qui lui échappent quand il essaie de les embrasser par la pensée.

En revanche, certains artistes choisissent de refuser l'abstraction. C'est le cas de Delacroix par exemple :

C'était une volonté trop exclusive et trop ardente que la sienne pour s'accommoder des choses à l'état d'abstraction. [...] Il faut à ces fortes imaginations un terrain solide pour édifier le monde de leurs pensées. Il ne faut pas leur parler d'attendre que la lumière soit faite. Elles ont horreur du vague, elles veulent le grand jour. C'est tout simple : elles sont jour et lumière elles-mêmes. / Il ne faut donc pas espérer de les calmer en leur disant que la certitude est et sera toujours en dehors des faits du monde où l'on vit, et que la foi à l'avenir ne doit pas s'embarrasser du spectacle des choses présentes³⁶⁶.

Contrairement à Chopin dont les souffrances refusaient de se fixer sur un objet déterminé, il faut à Delacroix et aux artistes de sa trempe « un terrain solide pour édifier le monde de leurs pensées ». Car ces organisations-là « ont horreur du *vague* ». Ils ne peuvent pas accepter le

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 811.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 1497.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 1323.

paradoxe d'une certitude qui n'appartiendrait qu'au monde des idées et dont ils ne pourraient pas se saisir dans la réalité. George Sand met dans la bouche de Marie Dorval une déclaration qui va dans le même sens :

“Eh bien, reprit-elle avec feu, une idée abstraite n'est rien pour moi. Je ne peux pas mettre mon cœur et mes entrailles dans mon cerveau. Si Dieu a le sens commun, il veut qu'en nous, comme en dehors de nous, chaque chose soit à sa place et y remplisse sa fonction. Je peux comprendre l'abstraction Dieu et contempler un instant l'idée de la perfection à travers une espèce de voile, mais cela ne dure pas assez pour me charmer. Je sens le besoin d'aimer, et que le diable m'emporte si je peux aimer une abstraction ! [...]”³⁶⁷.”

Une idée abstraite est trop vague, on peut seulement en deviner les contours au travers d'un voile vapoureux que même les souffles des muses ne permettent pas de soulever. En art, l'abstraction ne peut donc pas conduire à la vérité. Cette prosopopée de Marie Dorval n'est pas sans rappeler un passage prononcé par George Sand cette fois (si l'on s'accorde pour considérer qu'elle ne fait qu'un avec son narrateur) : « Il me fallait trouver, non pas en dehors, mais au-dessus des conceptions passagères de l'humanité, au-dessus de moi-même, un idéal de force, de vérité, un type de perfection immuable à embrasser, à contempler, à consulter et à implorer sans cesse³⁶⁸. » C'est ici que la leçon inscrite dans les portraits de Delacroix et de Marie Dorval semble être intégrée : dans son art du portrait en autobiographie, George Sand refuse l'abstraction. Car l'idéal qu'elle propose conserve un point d'ancrage dans le réel : s'il est certes *au-dessus* de la réalité, il n'est pas *en dehors* : son référent appartient à la réalité et non à l'ailleurs de la fiction. Dès lors, il est palpable et *applicable* à la réalité humaine : il peut être « embrassé ».

2. La vérité

Une seconde leçon d'art particulièrement importante et que nous n'avons jusqu'à présent qu'évoquée sans la développer est filée tout au long du portrait de Delacroix : il s'agit de la question de la vérité. George Sand fait précéder son développement par une définition de la vérité dans laquelle elle insiste particulièrement sur l'ampleur de son cadre :

Il n'y a qu'une vérité dans l'art, le beau ; qu'une vérité dans la morale, le bien ; qu'une vérité dans la politique, le juste. Mais dès que vous voulez faire chacun le cadre d'où vous prétendez exclure tout ce qui, selon vous, n'est pas juste, bien et beau, vous arrivez à rétrécir ou à déformer tellement l'image de l'idéal que vous vous trouvez fatalement et bien heureusement à peu près

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 1310.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 1179.

seul de votre avis. Le cadre de la vérité est plus vaste, toujours plus vaste qu'aucun de nous ne peut se l'imaginer³⁶⁹.

Le cadre de la vérité est donc « plus vaste, toujours plus vaste ». On peut également remarquer qu'elle confond l'emploi des termes d'idéal et de vérité : « Mais dès que vous voulez faire chacun le cadre [...], vous arrivez à rétrécir ou à déformer tellement l'image de l'*idéal* [...]. » Cela tient probablement au fait que les deux notions possèdent la même propriété d'infini, mais pour la vérité, elle s'attache à son étendue ; alors que pour l'idéal, l'infini représente la distance qui la sépare de ce point d'aboutissement. George Sand s'appuie ensuite sur l'article « Sur *Le Jugement dernier* » de Delacroix, publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1837, pour démontrer ce qu'elle vient d'avancer.

A. Insuffisance du réalisme

Dans un premier temps, on peut légitimement déduire que si le cadre de la vérité est « toujours plus vaste », cela signifie que la vérité est plus large que la réalité elle-même. La vérité peut donc transcender la réalité. Dans un passage de son article « Sur *Le Jugement dernier*³⁷⁰ », Delacroix critique les artistes qui se sont mesurés à la scène biblique. Pour lui, seul Michel-Ange serait parvenu à la représenter. Tous les autres artistes n'ont pas réussi à la rendre sensible parce qu'ils se sont cantonnés à une vérité de l'imitation palpable, réaliste : « Tous les artistes [...] ont échoué quand ils ont voulu peindre le jugement dernier. Ils se sont presque toujours épuisés à rendre palpable et, pour ainsi dire, possible la représentation d'une scène qui est tout imaginaire³⁷¹. » Pour Delacroix, le trop grand réalisme de ces tentatives nuit à la catharsis aristotélicienne : « Tout cela est trop près de nous, par la vérité de l'imitation, pour agir sur l'âme comme le feraient les objets surnaturels³⁷². » Dans *Histoire de ma vie*, George Sand fait des déclarations qui vont dans le même sens : « la vérité dans l'art n'est pas la réalité³⁷³. » Pour agir sur l'âme, pour transmettre sa vérité, l'œuvre devrait donc transcender la nature, pour sans doute se rapprocher de l'idéal.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 1323.

³⁷⁰ Passage que George Sand ne cite pas cette fois, mais qu'elle a forcément lu puisqu'il se situe à la page qui précède un autre passage qu'elle retient.

³⁷¹ E. Delacroix, « Sur *Le Jugement dernier* », dans la *Revue des Deux Mondes*, tome XI, Paris, *Revue des Deux Mondes*, juillet 1837, p. 337-344, p. 338-339, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868604/f2.item> (page consultée le 16 mai 2023).

³⁷² *Ibid.*, p. 339.

³⁷³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 698.

B. L'idéal n'est pas étranger à la vérité

Puisque pour Sand le cadre de la vérité transcende la réalité, il paraît à présent pertinent d'étudier le rapport qu'entretient la vérité avec le concept qui s'y oppose : l'idéal. Dans son article « Idéalisme / Réalisme » issu du *Dictionnaire George Sand*, Damien Zanone nous invite à penser l'idéalisme indépendamment de la notion contraire de réalisme. Dans ce combat stérile qui confronte souvent les deux courants, le réalisme fait de la vérité son apanage en le présentant comme un synonyme du « réel ». Le réalisme serait alors dans le « vrai », et il ne resterait plus à l'idéalisme que le domaine du « rêve ». Cependant, les propos de Sand elle-même résistent à ce qui n'est en réalité qu'une construction critique. Damien Zanone rappelle que pour la mémorialiste l'idéal n'est pas forcément éloigné de la vérité, mais qu'au contraire il peut s'y confondre³⁷⁴. Il cite notamment un extrait d'une correspondance entre George Sand et le poète Poncy dans lequel cette dernière établit une distinction entre la réalité et la vérité :

La réalité n'est pas la vérité, il y a là une grande distinction à faire. [...] La réalité, c'est le spectacle des choses matérielles, c'est changeant, mobile, transitoire, transformable, éphémère comme elles. Ce n'est donc pas la vérité. La vérité est immuable, éternelle. C'est quelque chose d'abstrait et d'éternellement pur et beau comme Dieu, car c'est Dieu même ; et la réalité passe comme les ombres, comme les nuages, comme les phases de l'humanité dont elle est la manifestation. Il est de tristes époques où la vérité n'est pour ainsi dire pas dans ce monde ; du moins elle n'y règne pas, elle n'est réfugiée que dans quelques âmes d'élite qui seules la prouvent par leur propre existence et leur foi invincible³⁷⁵.

L'absence de réalisme n'est donc pas un obstacle à la vérité pour Sand. La réflexion qu'elle formule à propos de portraits réalisés par le peintre Delacroix va dans le même sens :

Il semble que, si Delacroix a fait poser des hommes et des femmes, il ait cligné les yeux pour ne pas les voir trop réels. / Et cependant ces types sont vrais, quoique idéalisés dans le sens du mouvement dramatique ou de la majesté rêveuse. Ils sont vrais comme les images que nous portons en nous-mêmes quand nous nous représentons les dieux de la poésie ou les héros de l'Antiquité³⁷⁶.

Ces hommes et ces femmes, s'ils ne sont pas « trop réels », sont pourtant « vrais » ; et ils sont vrais « *quoique* idéalisés dans le sens du mouvement dramatique ou de la majesté rêveuse ». L'idéal est introduit ici par une subordonnée de concession et n'est donc plus une objection à

³⁷⁴ D. Zanone, « Idéalisme/Réalisme », art. cité, p. 543-551.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 547. Référence à retrouver dans Corr., 26.01.1844, Garnier, 1969, VI, 411. (Nous reprenons ici la référence donnée par l'article.)

³⁷⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1326.

la vérité. En plus de la distinction opérée précédemment entre le réalisme et la vérité, selon Sand on pourrait donc retrouver la vérité dans le parti adverse, dans l'idéal.

C. Nécessité des contrastes

Cependant, « Le cadre de la vérité est plus vaste, toujours plus vaste³⁷⁷ [...] ». Il ne peut donc pas non plus être réduit à l'idéal. Ainsi, pour Delacroix, le Christ peint par Michel-Ange n'est pas un personnage de roman. Il n'est pas simplement une idée : « Le Christ de Michel-Ange n'est ni un philosophe, ni un héros de roman ; c'est Dieu lui-même, dont le bras va réduire en poudre l'univers. Il faut à Michel-Ange, il faut au peintre des formes, des contrastes, des ombres, des lumières sur des corps charnus et mouvants³⁷⁸. » Il ne suffit donc pas au Christ de Michel-Ange d'être idéal et serein, ce n'est « ni un philosophe, ni un héros de roman ». Pour être vrai, il lui faut également « des contrastes, des ombres, des lumières ». Alors seulement, « c'est Dieu lui-même ». Dans son *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal commente également *Le Jugement dernier* de Michel-Ange. Pour lui, un des secrets de cette peinture réside dans le clair-obscur : « Nos cœurs ne peuvent plus lui résister, quand à tous ces prodiges elle joint son charme le plus puissant, le clair-obscur³⁷⁹. » Dès lors, le bleu du ciel soutient l'idéal et la grandeur sereine : « Les figures se détachent sur un bleu de ciel fort vif. Dans ce grand jour où tant d'hommes devaient être vus, l'air devait être très pur³⁸⁰. » Si l'idéal plonge parfois les visages dans l'ombre, ce n'est que pour mieux en laisser deviner les contours.

L'extrait issu de l'article « Sur *Le Jugement dernier* » de Delacroix n'est pas sans évoquer le passage dans lequel Sand énonce l'enjeu principal des portraits en régime autobiographique par rapport aux portraits de roman : « Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art³⁸¹. » Comme l'a rappelé Damien Zanone, contrairement aux portraits de romans qui peuvent se contenter d'idéaliser les caractères, les portraits d'autobiographie doivent témoigner d'un certain « souci du réel³⁸² ». Pour réaliser le portrait d'un homme réel avec vérité, il faut donc peindre ses contrastes.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1323.

³⁷⁸ E. Delacroix, « Sur *Le Jugement dernier* », art. cité, p. 337-344, p. 340. Cette fois, George Sand retient elle-même ce passage.

³⁷⁹ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1996, p. 430.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 437.

³⁸¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 646. Nous soulignons.

³⁸² D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

Cependant, dans ce passage, Sand rappelle également que la peinture d'un homme réel est « insoutenable dans un ouvrage d'art ». Au-delà de cette question de savoir à quel art appartient l'autobiographie, elle met toutefois le doigt sur une des limites de l'art : un art trop réel, trop contrasté et complètement disparate n'est pas envisageable pour Sand. Dans une certaine mesure, ses portraits d'autobiographie ne franchiront pas cette limite. Ainsi, si la vérité surgit en art par le prisme de la nuance, c'est seulement dans la mesure où cette nuance sert secrètement une unité surplombante :

Je veux voir l'homme tel qu'il est. Il n'est pas bon ou mauvais. Il est bon et mauvais. Mais il est quelque chose encore, la nuance, la nuance qui est pour moi le but de l'art. Étant bon ou mauvais, il a une force intérieure qui le conduit à être très mauvais et peu bon, ou très bon et peu mauvais³⁸³.

Ainsi, son art du portrait doit être capable de sublimer la nuance et les contrastes pour dévoiler une unité plus grande. Alors seulement, sous la plume du maître, « ces grandes figures [...], ont pris un cachet de puissance morale³⁸⁴ ».

D. La visée didactique de l'art

Si l'art doit être vrai, ce n'est pas parce qu'il doit être réaliste ou idéaliste, mais c'est avant tout parce qu'il doit répondre à une visée didactique. En ce sens, la mémorialiste rejoint le théoricien de l'art Winckelmann pour qui « tous les arts ont une double fin : ils doivent à la fois plaire et instruire [...]»³⁸⁵. » Pour lui, cette visée didactique de l'art n'est atteignable que si l'art répond aux critères du beau antique³⁸⁶, dont la loi suprême consiste à « représenter les personnes ressemblantes et en même temps plus belles³⁸⁷. » Cette loi observée est donc celle de l'idéal. Dans son article « Transfiguration et défiguration du corps souffrant », Wunenburger va dans le même sens : « Ainsi, même lorsque les artistes portent leur regard sur les manquements à la beauté naturelle des corps, ils subordonnent toujours leur art à une stylisation et à une esthétisation qui garantissent le surgissement d'une œuvre, capable d'émouvoir et de plaire³⁸⁸. »

³⁸³ G. Sand, G. Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*, op. cit., p. 598.

³⁸⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1189.

³⁸⁵ Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Léon Mis, Paris, Aubier, 1990, « Collection bilingue des classiques étrangers », p. 201.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 115-117.

³⁸⁸ J.-J. Wunenburger, « Transfiguration et défiguration du corps souffrant, Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques », dans *Philosophiques*, vol. 23, n°1, Montréal, Société de philosophie du Québec, 1996, p. 57-66, p. 61, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1996-v23-n1-philoso1802/027365ar/> (page consultée le 16 mai 2023).

Il est donc possible de représenter la laideur et la douleur, mais pour que l'art provoque l'émotion et non l'aversion, cette représentation de la souffrance doit être subordonnée « à un sens surplombant³⁸⁹ ». Cela n'est pas sans rappeler la réflexion que fait la mémorialiste à propos des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Tout défectueux et parfois coupable que peut être cet illustre écrit, il porte avec lui de graves enseignements, et plus le martyr s'abîme et s'égare à la poursuite de son idéal, plus ce même idéal nous frappe et nous attire³⁹⁰. » Dans son autobiographie, George Sand ne pourra pas présenter des portraits qui seraient tout idéaux à la manière des portraits de roman. Car l'idéal à l'épreuve de la réalité doit forcément être manqué, mais pour autant il ne disparaît pas, il est encore présent et puis surtout, il « nous attire ». L'idéal manqué n'est donc pas forcément à regretter. En effet, ce manque, subordonné à l'idéal, permet à l'art de le transcender, et donc de remplir sa visée didactique.

L'art, pour être efficace, doit donc avant tout être soutenable. Il peut contenir des contrastes, représenter la souffrance et la douleur, mais ces disparités doivent être subordonnées à un sens qui le dépasse, à un idéal qui peut être manqué mais dont il reste encore l'idée. George Sand, en refusant de se départir de l'idéal pour ses portraits d'autobiographie, a en réalité trouvé une solution originale à l'ambition de véridicité du genre : ses portraits, s'ils ne sont pas parfaitement réalistes, sont pourtant vrais parce qu'on les comprend : l'idéal permet à l'œil d'en embrasser la vérité. Nous pouvons rappeler ici la remarque similaire qu'elle fait à propos des portraits de Delacroix : « Il semble que, si Delacroix a fait poser des hommes et des femmes, il ait cligné les yeux pour ne pas les voir trop réels. / Et cependant ces types sont vrais, quoique idéalisés dans le sens du mouvement dramatique ou de la majesté rêveuse³⁹¹. » L'observation de Wunenburger était juste : si ces portraits sont vrais, c'est parce que l'idéal permet la rencontre esthétique avec le spectateur : « Ils sont vrais comme les images que nous portons en nous-mêmes quand nous nous représentons les dieux de la poésie ou les héros de l'antiquité. [...] Ils sont bien vivants, mais de cette vie grandiose, sublime ou terrible dont le génie seul peut retrouver le souffle³⁹². » L'art, dès lors, n'est plus une simple virtualité : il prend vie.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 57-66.

³⁹⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, p. 48.

³⁹¹ G. Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, p. 1326.

³⁹² *Loc. cit.*

3. La beauté

La dernière leçon d'art que nous avons pu relever est également inscrite dans les pages qui sont consacrées à Delacroix, que Sand qualifie d'ailleurs de « premier maître de ce temps-ci³⁹³ ». Il s'agit là du *procédé* par lequel l'artiste s'élève lui-même en progressant dans son art. Ce procédé, c'est la beauté. Véronique Bui remarque en effet l'exclamation de triomphe que pousse Sand après avoir exposé au moyen d'une ultime citation de « Sur *Le Jugement dernier* » de Delacroix ce qui est pour elle « le *procédé* par lequel Delacroix est devenu un peintre égal à Michel-Ange³⁹⁴ » :

“[...] Après toutes les nouvelles déviations dans lesquelles l'art pourra se trouver entraîné par le caprice et le besoin du changement, le grand style Florentin sera toujours comme un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté³⁹⁵.”

Le voilà, le procédé ! C'est d'adorer le beau d'abord, ensuite de le comprendre, et puis enfin de le tirer de soi-même. Il n'y en a pas d'autre³⁹⁶.

Pour Véronique Bui, ce passage témoigne de l'existence d'une correspondance esthétique entre les deux artistes. En dépit de leurs divergences, Sand et Delacroix choisissent tous deux d'élire la beauté au rang de principe premier de l'art, et ce faisant de le rendre consubstantiel à la vérité. Véronique Bui propose de formuler ce principe en une maxime : « le beau est indissociable du vrai³⁹⁷. » Selon elle, c'est ce beau qui transparaît dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange qui témoigne de l'originalité de l'artiste. Car ce beau est intérieur : il prend sa source dans l'admiration, est augmenté par le sentiment, se déploie ensuite dans l'imagination pour enfin se révéler par l'inspiration³⁹⁸. Là seulement ce que peint l'artiste est grand, beau et vrai.

Comme le rappelle Damien Zanone, le propos théorique est rare chez Sand et ne fait pas l'objet des textes dédiés qui auraient valeur de manifeste. Cela dit, si le propos théorique est rare, pour autant il n'est pas absent. Il s'inscrit en creux dans ses préfaces, dans ses correspondances et prend la forme d'un métadiscours qui est inséré dans son œuvre elle-même³⁹⁹. Ici le mot « procédé », employé par Sand à deux reprises, est particulièrement

³⁹³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1322.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 1329, en italique dans l'édition.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 1330.

³⁹⁶ *Loc. cit.*

³⁹⁷ V. Bui, « Quand résonne la note bleue : Sand, Delacroix et l'idéal », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 353-365, p. 355.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 353-365.

³⁹⁹ D. Zanone, « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », art. cité.

remarquable et suffit à donner un caractère théorique à sa déclaration. Par cet énoncé qui est modestement disposé en commentaire de l'article de Delacroix, Sand livre là un procédé esthétique : « C'est d'adorer le beau d'abord, ensuite de le comprendre, et puis enfin de le tirer de soi-même. » Cette remarque, qui, comme l'observait Véronique Bui, est donnée sur un ton de triomphe, met en exergue ce qui est peut-être une des plus grandes leçons d'art contenue dans les portraits d'artistes. En effet, contrairement aux autres leçons d'art précédemment évoquées, celle-ci est admise par la mémorialiste elle-même de façon explicite. Si l'on réalise une lecture rétrospective des portraits d'*Histoire de ma vie*, on peut élever cette déclaration au rang de manifeste esthétique. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse que Sand se servirait du même *procédé* dans ses portraits de familles et de figures de l'enfance. C'est d'ailleurs ce que nos analyses semblent confirmer. Cette proposition « d'adorer le beau d'abord, ensuite de le comprendre, et puis enfin de le tirer de soi-même. » contient en réalité de manière condensée les trois étapes que nous avons posées en jalon de notre analyse de ces mêmes portraits dans la seconde partie de ce mémoire. Il s'agit en effet pour la mémorialiste « d'adorer le beau d'abord » : ainsi, on peut raisonnablement qualifier ses portraits brefs de « belle peinture » puisqu'elle choisit de ne retenir que les qualités saillantes des personnes qu'elle dépeint et de les présenter ainsi comme des figures d'exception. Cet attrait pour la beauté se manifeste également dans les portraits pour lesquels l'imagination vient pallier l'absence de souvenir : dans ces portraits, l'intervention de l'imagination peut être qualifiée d'idéalisation. Enfin, le premier regard qu'elle pose sur les personnes qui lui sont les plus chères ne retient que la beauté. C'est seulement dans un second temps qu'elle sera amenée à nuancer ce tableau idéalisé par souci de rejoindre la réalité. Ensuite, puisqu'elle a *adoré* le beau, il s'agit à présent de le *comprendre* : dans une seconde partie de notre analyse intitulée « un résumé splendide », nous avons montré en nous appuyant sur les propos de Damien Zanone comment la mémorialiste est parvenue à concilier le souci du réel propre au genre autobiographique avec les exigences de l'art : ainsi, si la mémorialiste nuance et développe des contrastes au sein de ses portraits, ils n'en sont pas moins resserrés et organisés autour d'un point de fuite qui permet au lecteur d'embrasser l'ensemble du tableau du regard. Dès lors, ses portraits en régime autobiographique sont un art « soutenable » dont on est susceptible de comprendre la beauté. Enfin, ce « fond » de bonté morale est la forme qu'a prise la beauté intérieure de l'artiste et qu'elle « tire de soi-même » pour l'inscrire dans son art. Car cet « idéal applicable à l'être humain », c'est sans doute avant tout le sien.

IV. Quelle sanction pour l'artiste ?

Nous arrivons à présent à la fin de cette galerie de portraits d'amis et d'artistes que nous avons choisi de lire comme un parcours d'initiation à l'être artiste. La sanction que nous pouvons en tirer est-elle similaire à celle des romans d'apprentissage sandiens dont le héros est un artiste ?

En premier lieu, nos analyses nous ont permis de confirmer l'existence d'une continuité de principes entre les romans sandiens sur l'artiste et les portraits d'artistes dans *Histoire de ma vie* que suggère Lara Popic dans son article « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal ». Lara Popic observe que la poétique du roman sandien sur l'artiste est traversée par un balancement dialectique entre la nature et l'art, entre ce qui est sensible et ce qui est intelligible, et entre le réel et l'idéal. Dans ses romans d'artistes comme dans ses portraits d'autobiographie, George Sand semble sanctionner une poursuite trop exclusive de l'idéal⁴⁰⁰. Un artiste qui se jette à corps perdu dans cette quête d'idéal court le risque de perdre de vue la réalité humaine et de se noyer dans l'abstraction. Ainsi, en refusant un point d'ancrage dans la réalité, Chopin est condamné à errer aux prises avec des tourments qu'il ne peut pas raisonner. Le rejet de la réalité semble également altérer le jugement des artistes dépeints dans *Histoire de ma vie* : en effet, à force de contempler le soleil, la beauté se réfugie dans un ailleurs qui n'est plus accessible qu'à l'état d'idée.

Par ailleurs, Lara Popic relève une distinction que Sand opère dans ses *Lettres d'un voyageur* entre l'artiste et le poète⁴⁰¹ :

Le poète aime le bien ; il a un sens particulier, c'est le sens du beau. Quand ce développement de la faculté de voir, de comprendre et d'admirer ne s'applique qu'aux objets extérieurs, on n'est qu'un artiste ; quand l'intelligence va au-delà du sens pittoresque, quand l'âme a des yeux comme le corps, quand elle sonde les profondeurs du monde idéal, la réunion de ces deux facultés fait le poète ; pour être vraiment poète, il faut donc être à la fois artiste et philosophe⁴⁰².

Ainsi, les artistes qui sont parvenus à articuler le sensible et l'intelligible, à intégrer l'idéal à la réalité ou à confronter l'idéal au réel accèdent au rang de poète. Les différentes règles de l'art que nous venons d'exposer nous permettent d'avancer que George Sand, quant à elle, peut être qualifiée de la sorte : elle est à la fois artiste, car elle comprend le beau ; et elle est philosophe, puisqu'elle recherche le vrai jusque dans les « profondeurs du monde idéal ». Pour démontrer la pleine résolution de ces rapports dialectiques, les différentes propositions peuvent être

⁴⁰⁰ L. Popic, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », art. cité, p. 367-377.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 367-377, p. 368.

⁴⁰² G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 251.

retournées : en effet, non seulement George Sand comprend le beau, mais elle le porte aussi en elle puisqu'il lui faut le « tirer de soi-même » ; ensuite, si le cadre de la vérité est plus vaste que la réalité, de la même manière il ne saurait être réduit à l'idéal. Ainsi, George Sand se positionne bien en artiste exemplaire⁴⁰³.

La mission du poète

Pour connaître la sanction de notre parcours d'initiation, il est nécessaire de définir quelle est la mission du poète. Pour Nathalie Abdel-Aziz, le poète, doué d'une aptitude supérieure, se retrouve par là même et peut-être malgré lui « engagé ». Ainsi, pour se réaliser, il doit accomplir la mission qui lui est assignée, à savoir parfaire son art en vue d'enseigner aux hommes⁴⁰⁴. Dans la conclusion de son article portant sur « La clôture des romans sur l'artiste » chez Sand, Nathalie Abdel-Aziz suggère qu'un roman en particulier se terminerait par une sanction positive : il s'agit du diptyque romanesque de *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Selon elle, dans l'épilogue, l'artiste qui en est le héros se fait poète : sa mission est celle de la romancière. George Sand se serait petit à petit substituée au personnage d'Albert en révélant son propre rôle⁴⁰⁵. Pour définir plus clairement quel est le rôle du poète et quelle est la mission qui lui est assignée selon Sand, nous allons à présent comparer l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt* avec des passages que nous avons relevés dans *Histoire de ma vie*.

Dans une déclaration très frappante placée dans la bouche du personnage de Trismégiste (Albert), on peut en effet observer que Sand réaffirme son ambition de solidarité et son idéal de perfectibilité :

Non, tu n'aimes pas les hommes, tu n'es pas leur frère, si tu ne t'intéresses pas aux maux qu'ils souffrent à chaque heure de l'éternité, et si tu n'en cherches pas le remède à la hâte dans l'application de ton idéal. O malheureux artiste ! qui ne sent pas une fièvre dévorante le consumer dans cette recherche terrible et délicieuse⁴⁰⁶ !

Pour être poète, il ne suffit donc pas de ressentir et de comprendre le beau. La recherche de l'idéal doit être si profonde qu'après avoir consumé l'intériorité du poète elle se poursuit dans

⁴⁰³ Sur ce sujet, voir J.-L. Diaz, « La vie comme œuvre », *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths et J.-L. Diaz, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2006, p. 363-381.

⁴⁰⁴ N. Abdel-Aziz, « Quelle fin pour l'artiste ? Spécificité d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », art. cité, p. 325-335, p. 334-335.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 325-335, p. 335. Il s'agit là de la conclusion de son article, mais elle ne cite pas les extraits auxquels elle fait référence. Nous réalisons la comparaison qui suit.

⁴⁰⁶ G. Sand, *La Comtesse de Rudolstadt* [1843], éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 1155.

le monde extérieur. Car l'artiste doit également se faire philosophe : il lui faut « appliquer » son idéal dans la réalité dans l'espoir de soulager les hommes. Cette « leçon de réel », pour reprendre l'expression de Damien Zanone, qui permettrait à l'artiste de s'élever au rang de poète, est également énoncée dans *Histoire de ma vie*, mais cette fois la mémorialiste la place dans la bouche de Delatouche :

Cependant il me dit que je devais en savoir faire un meilleur, et que peut-être un jour j'en pourrais faire un bon. «mais il faut vivre pour connaître la vie, ajouta-t-il. Le roman, c'est la vie racontée avec art. Vous êtes une nature d'artiste, mais vous ignorez la réalité, vous êtes trop dans le rêve. [...] Laissez-vous enseigner par la destinée, et tâchez de rester poète. Vous n'avez pas autre chose à faire⁴⁰⁷.»

Comme dans l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt*, celui qui ignore la réalité n'est qu'un artiste. Le poète serait celui qui parvient à intégrer la réalité dans le rêve, et donc, par là même, à appliquer son idéal dans la réalité. Dès lors, s'il veut remplir la mission d'enseignement qui lui a été confiée, le poète doit apprendre à connaître la vie pour ensuite être en mesure de la raconter avec art. C'est en tout cas en ce sens que la mémorialiste semble s'être approprié le conseil donné par Delatouche. En effet, dans la première partie d'*Histoire de ma vie*, elle le reformule ainsi : « La vie est un roman que chacun de nous porte en soi, passé et avenir⁴⁰⁸. » Du roman de la vie que chacun de nous porte en soi surgit une vérité, valable à la fois dans le passé et dans l'avenir. Dans la scène dans laquelle George Sand se remémore les portraits des grands maîtres qu'elle a pu observer au Louvre, c'est bien cette vérité immuable qui s'offre à ses regards :

Je voyais à la fois dans le présent et dans le passé, je devenais classique et romantique en même temps, sans savoir ce que signifiait la querelle agitée dans les arts. Je voyais le monde du vrai surgir à travers tous les fantômes de ma fantaisie et toutes les hésitations de mon regard⁴⁰⁹.

L'art du poète transcende les querelles de courants qui agitent les arts : son point de fuite n'est ni à rechercher dans l'*ailleurs* de la fiction, ni dans la froide réalité de l'autre. Ni l'idéalisme ni le réalisme ne suffisent donc à rendre compte de la vie en art. La mémorialiste semble ici proposer une troisième voie : si le poète parvient à regarder la réalité à travers le prisme de son idéal, la vérité transparait et s'offre ainsi en point de fuite pour organiser l'ensemble de la fresque : « Je voyais le monde du vrai surgir à travers tous les fantômes de ma fantaisie et toutes les hésitations de mon regard ». Dans un passage issu de l'épilogue de *La Comtesse de*

⁴⁰⁷ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1230.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 1189.

Rudolstadt, là encore la proposition de Nathalie Abdel-Aziz se confirme puisque la mémorialiste semble se substituer au personnage de Trismégiste pour énoncer une déclaration à valeur d'art poétique qui vient théoriser les impressions éprouvées devant les toiles du Louvre :

“Maintenant vous comprenez le passé et le présent ; ai-je besoin de vous faire connaître l'avenir ? L'Esprit saint ne brille-t-il pas devant vos yeux ? Ne voyez-vous pas que tout ce que l'homme a rêvé et désiré de sublime est possible et certain dans l'avenir par cette seule raison que la vérité est éternelle et absolue, en dépit de la faiblesse de nos organes pour la concevoir et la posséder ? Et pourtant nous la possédons tous par l'espérance et le désir : elle vit en nous, elle existe de tout temps dans l'humanité à l'état de germe qui attend la fécondation suprême. Je vous le dis en vérité, nous gravitons vers l'idéal, et cette gravitation est infinie comme l'idéal lui-même⁴¹⁰. [...]”

Ainsi, le passé, le présent et l'avenir parviennent à s'articuler dans le tableau de la vie que propose le poète et qui a pour point de fuite la vérité. Bien sûr, on pourrait argumenter que tous les artistes cherchent d'une manière ou d'une autre à atteindre la vérité. Mais, à la différence de l'artiste, chez le poète cette recherche est solidaire. Elle est le résultat de sa volonté de rendre « applicable » son idéal en vue de parvenir à un enseignement fraternel. Ainsi, Sand présuppose que l'on porte tous ce point de fuite en nous-même à l'état de germe. Car « l'homme va toujours cherchant avec douleur le vrai absolu, dont il a le sentiment, et qu'il ne trouvera jamais en lui-même à l'état d'individu. La vérité est le but d'une recherche pour laquelle toutes les forces collectives de notre espèce ne sont pas de trop [...]⁴¹¹. » ; et « Le cadre de la vérité est plus vaste, toujours plus vaste qu'aucun de nous ne peut se l'imaginer⁴¹². » Le poète serait celui qui parvient à faire éclore ce germe de vérité lorsque sa plume qui cherche à rendre compte de la vie est insufflée d'un élan vers cet idéal « applicable » de « perfectibilité » qui le relie aux autres. Dès lors, puisque ce point de fuite de l'art qu'est la vérité, chacun le porte en soi, son art est bien solidaire : pour entrevoir la vérité dans l'œuvre du poète, il faut sortir du cadre pour dans le même temps plonger en soi-même.

⁴¹⁰ G. Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., p. 1153-1154.

⁴¹¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1240.

⁴¹² *Ibid.*, p. 1323.

Conclusion

À présent, il nous faut tourner les dernières pages du livre puis le déposer. La lourde porte en bois sculpté du musée se referme derrière nous dans un bruit sourd. Dehors, il fait noir encore et la pluie nous attriste. Ce n'était qu'une histoire...

La ville, assombrie par l'orage et traversée par un rideau de pluie ressemble à une peinture à l'huile. Par instants, les visages ruisselants des passants s'éblouissent dans le coup de lumière qui les frappe, puis la voiture les dépasse et s'en va se perdre dans les rues qui s'enchevêtrent en contrebas. On voudrait la poursuivre, lui demander de rester là. On se surprend à courir à travers les places, les rues, les galeries commerçantes et les parcs déserts à la recherche d'autres repères, d'autres visages et d'autres lumières pour saisir le vrai jour. Soudain, dans un éblouissement, nos yeux se ferment et notre course se suspend. Plongées dans le noir, les grandes figures du musée rejaillissent sous nos paupières pour se mêler aux ombres du soir. Il est tard à présent, il faut rentrer en soi. Demain sera un autre jour.

À travers notre recherche, nous avons montré qu'il y a bien un art du portrait en régime autobiographique dans *Histoire de ma vie* de George Sand. Nous nous sommes ensuite efforcée de le définir pour comprendre la portée de son mouvement dramatique : puisqu'il s'agit de peindre la vie en intégrant les oscillations du réel et le passage du temps, la composition doit nécessairement être organisée et resserrée autour d'un point de fuite qui permet de la rendre soutenable. Alors seulement les portraits peuvent être « vrais », à la manière des tableaux des grands maîtres du Louvre.

Dans une première partie, nous avons amorcé notre étude des portraits d'*Histoire de ma vie* au moyen d'une typologie. D'un point de vue formel, si la mémorialiste cède parfois à la tentation de faire de ses caractères des *types*, les portraits sont l'occasion pour l'autrice de présenter à ses lecteurs une composition unifiée autour d'un ou plusieurs traits saillants dans les portraits brefs, ou par la mise en évidence d'une « nature » immuable qui semble résister au passage du temps dans les portraits plus développés. Nous retiendrons en particulier les quatre portraits filés les plus amples et les plus contrastés d'*Histoire de ma vie* que nous avons choisi de qualifier de « portraits-romans » parce qu'ils en respectent la structure : après le développement d'une *intrigue* étoffée d'un ou plusieurs *nœuds* principaux, ils s'achèvent dans un *dénouement* qui vient rétablir l'unité de la description. Les portraits détachables accèdent quant à eux à une autonomie qui leur est propre en s'organisant en galerie. Dans un second

temps, nous avons réalisé une typologie selon des critères thématiques en reprenant la bipartition que propose Damien Zanone entre les portraits de personnes célèbres et ceux de personnes inconnues. Ces observations, couplées au critère de la distance à laquelle se place la mémorialiste par rapport à son modèle, nous ont permis d'identifier deux grands groupes de portraits qui sont assortis d'une différence de traitement : alors que pour les portraits de famille il s'agit pour la mémorialiste de pénétrer l'intériorité de l'autre ; les portraits d'artistes sont l'occasion d'interroger leur rapport à l'art, et par là même le sien propre.

Dans une seconde partie consacrée aux portraits de famille et aux figures d'enfance, notre analyse nous a permis de confirmer qu'il y a bien là lieu de parler d'un « art du portrait ». En effet, dans ses portraits courts, la mémorialiste fait de la « belle peinture ». Cependant, George Sand déclare à plusieurs reprises qu'elle ne veut pas faire de son autobiographie un « ouvrage d'art ». Dans les portraits plus développés d'*Histoire de ma vie*, même si l'idéalisation est contrariée par des éléments dissonants que l'on peut attribuer à cette ambition de peindre le réel, la logique du portrait est toutefois rétablie par la mise en évidence d'un « fond généreux » qui permet de rendre « soutenable » la peinture des inconséquences. Ainsi, et même si c'est peut-être malgré elle, George Sand a bien fait de l'art. En revanche, comme l'a suggéré Damien Zanone, il s'agit bien d'un « autre art » qui possède des propriétés qui lui sont propres : contrairement au réalisme, l'autobiographie retient la nuance et refuse l'abstraction. Ensuite, l'idéal vers lequel elle tend doit être « applicable à l'être humain » et ne peut donc pas appartenir à l'ailleurs de la fiction. Car pour que son enseignement soit complet, l'autobiographie ne peut se contenter d'idéaliser l'existence : elle doit se confronter au réel. Étienne Beaulieu qualifie cette entreprise de « réalisme de l'idéal » : il s'agit pour la mémorialiste de mettre l'idéal à l'épreuve de la vie. Dans sa confrontation avec la réalité, l'idéal est manqué, mais ce manque n'est pas à regretter puisqu'il permet de mettre en évidence l'idéal déployé. Cet idéal, c'est ce « fond généreux » que notre analyse a permis de mettre en lumière et qui correspond à l'idéal de perfectibilité que chacun porte en soi-même. En autobiographie, cet idéal peut être pensé comme « applicable » puisque les personnages que George Sand dépeint ont eu une existence réelle et vérifiable. Dès lors, elle ne les présente pas « tel qu'ils *peuvent* être » - pour reprendre la résolution que proposait Bernard Gendrel au débat entre Sand et Balzac dans le roman - : ils le sont. Cependant, ils ne le sont pas « sous nos yeux ». Ce fond d'idéal qu'ils portent en eux est vrai même s'il est au-dessus de la réalité. Entre la réalité et l'idéal, la mémorialiste fait l'hypothèse qu'il y aurait là une autre vérité.

Dans une dernière partie, nous avons pu observer qu'au milieu de la galerie des portraits d'artistes s'esquisse un autoportrait solidaire qui prend la forme d'un parcours d'initiation à l'art et au devenir artiste. Car l'artiste, s'il doit nécessairement être indépendant et conquérir sa propre originalité, ne peut s'isoler complètement des autres dans un désert de l'art au risque de se perdre. Comme l'a remarqué Lara Popic, George Sand semble également sanctionner une poursuite trop dévorante de l'idéal. Les artistes qui se perdent dans cette contemplation au point de refouler la réalité s'éloignent invariablement de la vérité. Dès lors, dans ses portraits d'artistes en régime autobiographique, la mémorialiste sera amenée à intégrer cette « leçon de réel » qu'ils contiennent. Cette fois, les artistes qu'elle peint sont vrais parce qu'ils sont présentés comme inaccessibles, parce qu'elle renonce à les unifier par l'art. Toutefois, si Sand se refuse à résoudre leurs inconséquences, elle ne perd pas espoir que les artistes progressent ensemble vers un but commun : la recherche de la vérité.

Les portraits d'artistes sont par ailleurs l'occasion pour la mémorialiste d'exposer différentes leçons d'art qui sont intégrées dans son art du portrait en régime autobiographique. Tout d'abord, nous avons pu observer que Sand refuse l'abstraction : si l'idéal qu'elle propose dans ses portraits d'autobiographie est certes *au-dessus* de la réalité, il n'est pas *en dehors*. Dès lors, il est *applicable* à la réalité humaine. La seconde leçon d'art est filée tout au long du portrait de Delacroix. Il s'agit de la question de la vérité. Pour la mémorialiste, le cadre de la vérité est « plus vaste, toujours plus vaste » : il ne saurait être réduit à la réalité ni à l'idéal. Or l'art, pour être efficace, doit avant tout être soutenable. Dès lors, George Sand semble avoir trouvé une solution originale à l'ambition de véridicité de l'autobiographie : ses portraits, s'ils ne sont pas parfaitement réalistes, sont pourtant vrais parce qu'on les comprend : ce « fond » d'idéal qui sert de point de fuite organise autour de lui les inconséquences du réel et permet à l'œil d'en embrasser la vérité. Enfin, Sand nous indique en commentaire de l'article « Sur *Le Jugement dernier* » de Delacroix le *procédé* qui élève l'artiste au rang de maître en son art. Ce procédé, c'est celui de la beauté. Il s'agit « d'adorer le beau d'abord, ensuite de le comprendre, et puis enfin de le tirer de soi-même⁴¹³. » Une lecture rétrospective des portraits de famille et des figures de l'enfance nous permet d'affirmer qu'elle s'est servie de ce procédé pour les représenter : en effet, dans ses portraits brefs, elle a fait de la « belle peinture » ; ensuite, dans des portraits plus développés, elle a tenté de comprendre le beau en conciliant le souci du réel avec les exigences de l'art dans un « résumé splendide » qu'un « fond généreux » que la

⁴¹³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1330.

mémorialiste « tire de soi-même » resserre et organise. Ainsi, ses portraits en régime autobiographique sont un art « soutenable », susceptible de faire surgir la vérité.

Enfin, plus qu'artiste George Sand est « poète » au sens où elle le définit dans ses *Lettres d'un voyageur*. En effet, elle est à la fois artiste puisqu'elle comprend le beau ; et elle est philosophe puisqu'elle recherche le vrai jusque dans les « profondeurs du monde idéal⁴¹⁴ ». Ainsi, par son autobiographie, et plus particulièrement par ses portraits, elle serait parvenue à remplir la mission du poète qui est de peindre la vie avec art. Cet art du poète transcende les querelles de courant qui agitent les arts : ni l'idéalisme ni le réalisme ne sauraient rendre compte de la vie en art, car le point de fuite susceptible de resserrer la composition n'est ni à rechercher dans l'*ailleurs* de la fiction, ni dans la réalité. Dès lors, la mémorialiste propose une troisième voie : si le poète parvient à regarder la réalité à travers le prisme de son idéal, la vérité transparait et s'offre ainsi en point de fuite pour organiser l'ensemble de la fresque. Ainsi, le passé, le présent et l'avenir s'articulent dans le tableau de la vie que propose le poète, et qui a pour point de fuite la vérité.

Dans la conclusion d'*Histoire de ma vie*, George Sand tire la leçon de sa démarche, et cela vient confirmer notre intuition. L'enjeu, pour la mémorialiste, est bien de parvenir à saisir « le vrai jour » qui éclaire le passé :

Quand je commençai à écrire le récit que je suspends ici, je venais d'être abreuvée de douleurs plus profondes encore que celles que j'ai pu raconter. J'étais cependant calme et maîtresse de ma volonté, en ce sens que, que, mes souvenirs se pressant devant moi sous mille facettes qui pouvaient être différentes à mon appréciation, je sentis ma conscience assez saine et ma religion assez bien établie en moi-même pour m'aider à saisir le vrai jour dont le passé devait s'éclairer à mes propres yeux⁴¹⁵.

Dans ce passage, l'ambition est annoncée : il s'agit pour la mémorialiste d'organiser ses souvenirs et de retracer sa vie non selon son appréciation, mais selon l'inspiration du poète qui est sans cesse à la recherche de la vérité. Cependant, cette recherche ne peut pas être solitaire. Ainsi Sand choisit ici de confondre le poète avec le mystique, la religion n'étant jamais très éloignée chez elle de son idéal de solidarité. Car la vérité est en définitive une grâce, mais elle appartient à la collectivité plutôt qu'à l'individu : « Mais la grâce m'est venue comme elle vient à tous les hommes, comme elle peut, comme elle doit leur venir, par l'enseignement mutuel de la vérité⁴¹⁶. » Enfin, la sanction de ce parcours de formation est énoncée :

⁴¹⁴ G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, op. cit., p. 251.

⁴¹⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1510.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 1511.

De ces grandes lumières, je n'ai pas tout absorbé en moi à dose égale, et je n'ai pas même gardé tout ce que j'avais absorbé à un moment donné. Ce qui le prouve, c'est la fusion qu'à une certaine distance de ces diverses phases de ma vie intérieure j'ai pu faire en moi de ces grandes sources de vérité, cherchant sans cesse, et m'imaginant parfois trouver le lien qui les unit, en dépit des lacunes qui les séparent⁴¹⁷.

De ces « diverses phases de sa vie intérieure », la mémorialiste est parvenue à la fusion de « ces grandes sources de vérité ». Ainsi, elle s'est faite poète : le passage du temps, observé de loin, est transcendé par l'art qui ne retient qu'une vérité « immuable, éternelle » que chacun porte en soi.

Si pour Nathalie Abdel-Aziz la romancière s'était substituée à son personnage dans l'épilogue de *Consuelo* ; dans *Histoire de ma vie*, c'est le poète qui a pris le pas sur la romancière. En effet, si elle déplore dans la notice de *Lucrezia Floriani* de 1847 n'être pas encore parvenue à trouver dans le roman ou dans le théâtre « le moyen d'allier le mouvement dramatique à l'analyse vraie des caractères et des sentiments humains⁴¹⁸ », il semblerait que son autobiographie constitue le point d'aboutissement de cette recherche, et, dans le même temps, sa concrétisation. Car avec *Histoire de ma vie* George Sand s'élève au rang des poètes : elle est parvenue à rendre compte de la vie en art avec vérité. Elle rejoint ainsi Germaine de Staël qui définit dans un passage très frappant de son *Essai sur les fictions* ce que serait pour elle le meilleur art autobiographique possible :

Les romans seraient inutiles, si la plupart des hommes avaient assez d'esprit et de bonne foi pour rendre un compte fidèle et caractérisé de ce qu'ils ont éprouvé dans le cours de la vie : néanmoins, ces récits sincères ne réuniraient pas tous les avantages des romans ; il faudrait ajouter à la vérité une sorte d'effet dramatique qui ne la dénature point, mais la fait ressortir en la resserrant : c'est un art du peintre, qui, loin d'altérer les objets, les représente d'une manière plus sensible. La nature peut souvent les montrer sur le même plan, les séparer de leurs contrastes ; mais c'est en la copiant trop servilement qu'on ne parviendrait point à la rendre⁴¹⁹.

En ce sens, les portraits d'*Histoire de ma vie* contiennent bien de manière condensée le secret de l'art autobiographique sandien. En effet, ce « fond généreux » que propose la mémorialiste pour resserrer le portrait et en rétablir la cohérence permet de faire ressortir la vérité de manière plus sensible. Dans un souci de sincérité, George Sand présente les contrastes et les inconséquences des personnes qu'elle dépeint, mais la sincérité seule ne saurait rendre compte de la nature humaine, car « c'est en la copiant trop servilement qu'on ne parviendrait point à la

⁴¹⁷ *Loc. cit.*

⁴¹⁸ G. Sand, *Lucrezia Floriani*. *Lavinia*, op. cit., p. 1.

⁴¹⁹ G. de Staël, *Essai sur les fictions* suivi de *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Éditions Ramsay, « Reliefs », 1979, p. 44.

rendre ». Dès lors, pour laisser transparaître la vérité, le poète est chargé de résoudre ces inconséquences dans l'art.

Notre recherche mériterait cependant d'être approfondie sur plusieurs points. La question de l'artiste au féminin, en particulier, que nous n'avons fait qu'évoquer lors du portrait de Marie Dorval, mériterait d'être interrogée pour elle-même dans de plus amples développements. Car si à l'époque qui nous occupe être une femme entachait la gloire de l'artiste, à l'heure actuelle cette tâche mériterait d'être éclairée⁴²⁰. Notre corpus gagnerait également à être élargi à d'autres autobiographies contemporaines ou du demi-siècle qui précède. Une approche comparative des différents arts du portrait en régime autobiographique que proposent les plus grands poètes de l'époque serait certainement très profitable à notre étude. On peut notamment penser aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, mais aussi aux *Pérégrinations d'une paria* de Flora Tristan, en faisant figurer, bien sûr, *Dix années d'exil* de Germaine de Staël au premier plan.

Enfin, puisque George Sand elle-même nous invite à constater « à une certaine distance de ces diverses phrases de sa vie intérieure⁴²¹ » la fusion de « ces grandes sources de vérité⁴²² », nous pouvons à notre tour épouser le regard du poète pour tirer la leçon de notre lecture. Dans un dernier sursaut, comme George Sand qui contemple les portraits au musée de peinture, il nous semble que nous ne savons plus très bien non plus « ce que signifiait la querelle agitée dans les arts⁴²³ ». Ainsi, dans le lointain, l'ombre de la mémorialiste et de la romancière s'entremêlent dans l'arrière-fond d'un cadre qui ne laisse entrevoir qu'une figure baignée de lumière. De cette manière, la parenté des portraits de roman avec les portraits en régime autobiographique, et la parenté de la romancière avec celle qui est devenue désormais « poète » ne sont peut-être pas à regretter. Car, comme le rappelle Germaine de Staël, « Une histoire vraie, mais remarquable par les nuances, les sentiments et les caractères, ne pourrait intéresser sans le secours du talent nécessaire pour composer une fiction [...]»⁴²⁴. » Alors seulement, « c'est un art du peintre⁴²⁵ », et la mémorialiste peut espérer concurrencer les grands maîtres du Louvre.

⁴²⁰ Sur ce sujet, voir A. Paliyenko, *Envie de génie, La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIXe siècle)*, trad. Nicole G. Albert, Monat-Saint-Aignan Cedex, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020.

⁴²¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1511

⁴²² *Loc. cit.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 1189.

⁴²⁴ G. de Staël, *Essai sur les fictions* suivi de *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, *op. cit.*, p. 44.

⁴²⁵ *Loc. cit.*

Bibliographie

I. Corpus littéraire

1. Corpus d'étude

SAND George, *Histoire de ma vie* [1855], éd. M. Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

SAND George, *Histoire de ma vie*, éd. D. Zanone, tome I-II, Paris, GF-Flammarion, 2001.

2. Autres œuvres de George Sand

CHAMPFLEURY, SAND George, *Du réalisme. Correspondance*, éd. L. Abélès, Paris, Éditions des cendres, « Correspondance », 1991.

SAND George, DELACROIX Eugène, *Je serais folle de vous si je ne l'étais d'un autre. Correspondance*, Paris, Le Passeur, « Le Passeur Poche », 2019.

SAND George, DORVAL Marie, *Correspondance inédite*, Paris, Gallimard, 1953.

SAND George, FLAUBERT Gustave, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance*. Paris, Le Passeur, « Le Passeur Poche », 2018.

SAND George,

- *La Comtesse de Rudolstadt* [1843], éd. D. Zanone, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004.
- *Correspondance*, vol. II, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1966.
- *Lettres d'une vie*, éd. Thierry Bodin, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2004.
- *Lettres d'un voyageur*, Paris, GF Flammarion, 1971.
- *Lucrezia Floriani* [1847]. *Lavinia*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1869.
- *Le Meunier d'Angibault* [1845], éd. B. Didier, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1985.
- *Nouvelles lettres d'un voyageur*, éd. George Lubin, Paris, Plan de la Tour Var Éditions d'aujourd'hui, 1977.
- *Œuvres de George Sand. Piccinino suivi de Korrouglou. Le Poème de Myrza. Quelques réflexions sur Jean-Jacques Rousseau*, tome II, Paris, J. Hetzel, 1855.
- *Questions d'art et de littérature*, éd. H. Bessis et J. Glasgow, Paris, des Femmes, 1991.

- « Le Réalisme », *George Sand critique 1833-1876*, dir. Ch. Planté, Tusson Charente, Du Lérot, 2006, p. 545-549.
- *Un hiver à Majorque* [1842], éd. B. Didier, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1984.

3. Autres œuvres littéraires

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-Cl. Berchet, tome. I-IV, Paris, Garnier, « Le Livre de Poche », 1989.

DELACROIX Eugène, « Sur *Le Jugement dernier* », dans la *Revue des Deux Mondes*, tome XI, Paris, *Revue des Deux Mondes*, juillet 1837, p. 337-344, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868604/f2.item> (page consultée le 16 mai 2023).

PONTMARTIN Armand de, *Nouvelles causeries littéraires*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1855.

ROUSSEAU, *Les Confessions*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1959.

STAËL Germaine de,

- *Essai sur les fictions* suivi de *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Éditions Ramsay, « Reliefs », 1979.
- *Dix années d'exil*, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque », 2018.

TRISTAN Flora, *Pérégrinations d'une paria*, éd. S. Michaud, Arles, Actes Sud, « Babel », 2004.

II. Références secondaires

1. Études littéraires

a. Études critiques sur *Histoire de ma vie* de George Sand

BEAULIEU Étienne, « Entre l'idéal et la prose : le personnage de l'autobiographie chez George Sand », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 153-162.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, DIAZ José-Luis (dir.), *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2006.

BOZON-SCALZITTI Yvette, « Vérité de la fiction et fiction de la vérité dans *Histoire de ma vie* : le projet autobiographique de George Sand », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12-13, n°4/1, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984, p. 95-118, [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/23536626> (page consultée le 29 avril 2023).

BUI Véronique, « Quand résonne la note bleue : Sand, Delacroix et l'idéal », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 353-365.

DIAZ José-Luis : voir BERNARD-GRIFFITHS Simone & DIAZ José-Luis.

DIDIER Béatrice, « L'idéal, une autre vérité de l'autobiographie », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 143-152.

DIDIER Béatrice, « Histoire et autobiographie chez George Sand », *Le Moi, l'Histoire. 1789-1848*, dir. D. Zanone, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 101-116.

FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « Nostalgie, dédoublement et écriture dans *Histoire de ma vie* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n°3-4, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, p. 265-275, [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/23532456> (page consultée le 29 avril 2023).

GARBAN Bénédicte, « *Histoire de ma vie* de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain », dans *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*, dir. J.-M. Paul et A.-R. Hermetet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 51-61, [en ligne] <https://books.openedition.org/pur/38696> (page consultée le 29 avril 2023).

HOOG NAGINSKI Isabelle, « George Sand et le temps expérimental », *George Sand : une écriture expérimentale*, dir. Nathalie Buchet-Ritchey e.a., New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 135-154.

JAEGER Philippe, « L'autoanalyse de George Sand », *Revue française de psychosomatique. Écriture, art, maladie (II)*, n°59, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 37-53.

JURGRAU Thelma, « Autobiography in general and George Sand's in particular », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n°1-2, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988-1989, p. 196-207, [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/23532520> (page consultée le 29 avril 2023).

PLANTE Christine, « Je sais bien, mais quand même. Fétiche, croyance et idéal dans un passage d'*Histoire de ma vie* », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 163-181.

ZANONE Damien,

- « L'art du portrait en régime autobiographique : *Histoire de ma vie* de George Sand », dans *Portraits de l'histoire en temps de crise (XIXe siècle)*, actes du colloque des 16-18 mars 2022 à l'Université de Montpellier, à paraître aux Presses Universitaires de la Méditerranée en 2024. Article consulté dans sa version inédite.
- « Les fantômes de l'autobiographie : demi-frère et demi-sœur dans *Histoire de ma vie* de George Sand », *Adelphiques : sœurs et frères dans la littérature française du XIXe siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, Paris, Kimé, 2010, p. 43-52.
- « Fiction et oraison : Corambé ou l'empire sans limites du roman », *George Sand et l'Empire des lettres*, dir. Anne E. McCall-Saint-Saëns, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2004, p. 265-274.
- « George Sand autobiographe : l'invention d'une forme », *Nouvelle Revue des Deux mondes*, Paris, Société de la Revue des Deux Mondes, 2004, p. 100-105.
- « *Histoire de ma vie* de George Sand : Mémoires démocratiques et autobiographie d'une génération », *George Sand – au-delà de l'identique*, dir. G. Seybert et G. Schlientz, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2000, p. 151-162.
- « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », *1848, une révolution du discours*, Saint-Etienne, Les Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2001, p. 243-251.
- « Scènes de jardin dans *Histoire de ma vie* : Nohant ou le jardin de l'âme », *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand. Actes du colloque international du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, dir. S. Bernard-Griffiths, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 179-190.

b. Études critiques sur George Sand

ABDEL-AZIZ Nathalie, « Quelle fin pour l'artiste ? Spécificité d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », *George Sand et l'écriture du roman*, dir. J. Goldin, Montréal, Université de Montréal, 1996, p. 325-335.

BERGER Anne, « L'apprentissage selon George Sand », *Littérature, Le Nid mystérieux des familles. Écriture et parenté*, n°67, Paris, Larousse, 1987, p. 73-83, [en ligne]

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1987_num_67_3_1434 (page consultée le 29 avril 2023).

BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes. Série George Sand », 2018.

GENDREL Bernard, « Le réalisme idéaliste de George Sand », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 39-48.

GOLDIN Jeanne, « George Sand et les grands hommes », *George Sand et son temps*, dir. E. Mosele et A. Poli, vol. 3, Vérone, Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie, « Dimensions du voyage », 1993, p. 1089-1107.

HANIN Laetitia, « L'écrivain sous la plume de George Sand », *George Sand et ses consœurs. Actes du XXe colloque international George Sand*, Vérone, 2015, p. 1-10, [en ligne] https://www.academia.edu/43532892/L'écrivain_sous_la_plume_de_George_Sand (page consultée le 18 avril 2023).

HOOG NAGINSKI Isabelle, « Ouverture. L'idéal sandien dans tous ses états », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 15-38.

MALLET Francine, *George Sand*, Paris, Grasset, 1976.

POPIC Lara, « L'artiste sandien à l'épreuve de l'idéal », *George Sand et l'idéal*, dir. D. Zanone, Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2017, p. 367-377.

REID Martine, *George Sand*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2013.

ROSSUM-GUYON Françoise van (dir.), *George Sand : une œuvre multiforme. Recherches Nouvelles 2*, Amsterdam, Rodopi, « CRIN », 1991.

KARÉNINE Wladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, 4 vol., Paris, P. Ollendorf puis Plon, 1899-1926.

ZANONE Damien, « Idéalisme/Réalisme », dans, *Dictionnaire George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths et P. Auraix-Jonchière, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2015, p. 543-551.

c. Études critiques sur d'autres auteurs

BERCEGOL Fabienne, *La Poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 1997.

BOUILLIER Henry, *Portraits et miroirs : études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau*, Paris, Sedes, 1979.

LA BRUYERE Jean de, MICHAUD Guy, *Les caractères de La Bruyère : portraits et réflexions morales*, Paris, Hachette, « Classiques France », 1956.

SCHELLINO Andrea, « Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait », *Romantisme*, n°176, Paris, Armand Colin, 2017, p. 47-58.

ZANONE Damien, « Chateaubriand et George Sand écrivains de Mémoires », Bulletin n° 47 de la *Société Chateaubriand*, La Vallée-aux-loups, 2005, p. 102-107.

d. Études théoriques sur la littérature

AMER Henry, « Littérature et portrait : Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust », *Études françaises*, vol. 3, n°2, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1967, p. 131-168.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

BERCEGOL Fabienne, « Le “siècle des portraits” », *Romantisme*, n°176, Paris, Armand Colin, 2017, p. 5-14.

BERTHIER Philippe, *Figures du fantasme : un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992.

DEBREUILLE Jean-Yves, KUPISZ Kazimierz, PÉROUSE Gabriel-André (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1993.

KUPISZ Kazimierz : voir DEBREUILLE Jean-Yves, KUPISZ Kazimierz & PÉROUSE Gabriel-André.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1996.

PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003.

PALIYENKO Adrianna, *Envie de génie, La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIXe siècle)*, trad. Nicole G. Albert, Monat-Saint-Aignan Cedex, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020.

PÉROUSE Gabriel-André : voir DEBREUILLE Jean-Yves, KUPISZ Kazimierz & PÉROUSE Gabriel-André.

ZANONE Damien,

- *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, « thèmes & études », 1996.
- *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.

2. Études philosophiques

NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, « Incises », 2000.

3. Études théoriques sur l'art en général

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996.

WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Léon Mis, Paris, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1990.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Transfiguration et défiguration du corps souffrant, Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques », dans *Philosophiques*, vol. 23, n°1, Montréal, Société de philosophie du Québec, 1996, p. 57-66, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1996-v23-n1-philoso1802/027365ar/> (page consultée le 16 mai 2023).

4. Cours et séminaires

ZANONE Damien, *Séminaire de littérature du XIXe siècle. La femme qui écrit : discours et représentations au XIXe siècle*, dispensé à l'Université Paris-Est Créteil, printemps 2023.

5. Dictionnaires et encyclopédies

Trésor de la Langue Française informatisé, CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/> (page consultée le 28 avril 2023).

BERNARD-GRIFFITHS Simone, AURAIX-JONCHIERE Pascale (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2015.

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	3
Partie I : quels sont les portraits dans Histoire de ma vie ? (partie descriptive)	9
I. Typologie formelle	10
1. Les portraits courts.....	10
2. Les portraits longs	16
II. Typologie par contenu	30
1. Les portraits de personnes inconnues.....	31
2. Les portraits de personnes célèbres.....	33
3. Le critère de la distance	34
III. Genres et matières du portrait	39
IV. Cartographie des portraits dans Histoire de ma vie : où sont-ils ?	41
V. Peindre le « cœur » avec art : définition de deux groupes de portraits	42
Partie II : Les figures de l'enfance. Portraits de famille	45
I. « La belle peinture » : représentation de figures d'exception	47
1. Dans les portraits brefs, récurrence de constructions au superlatif	48
2. Des types supérieurs	50
3. Le « type de perfection »	52
4. L'intervention de l'imagination : vers l'« idéalisation »	54
II. Un « résumé splendide »	58
1. Un premier regard « romanesque ».....	59
2. Le geste autobiographique : « une campagne dans le monde des faits »	60
3. Un « fond généreux » : dévoilement d'une unité	66
III. Un art du portrait en autobiographie : une humanité « composée et mise en scène »	73
1. L'autobiographie, un autre art ?	73
2. L'art du portrait en régime autobiographique : à la recherche d'un idéal vraisemblable	77
Partie III : Portraits d'amis et d'artistes	85
I. Un autoportrait en creux	89
1. Un autoportrait solidaire.....	89
2. La formation d'artiste : des leçons des maîtres à l'indépendance	92
3. Les artistes à l'épreuve du réel.....	95

II. Le portrait d'artiste en autobiographie : un artiste avec des taches.....	99
1. Ne retenir que l'unité.....	101
2. Difficultés à faire transparaître l'unité.....	102
3. Solutions :.....	104
III. Des leçons d'art.....	110
1. Refus de l'abstraction.....	111
2. La vérité.....	112
3. La beauté.....	118
IV. Quelle sanction pour l'artiste ?	120
<i>Conclusion</i>	<i>125</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>131</i>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial