



HAL
open science

Représentations romanesques du vieillard (Honoré de Balzac et George Sand)

Alexandra Grand

► **To cite this version:**

Alexandra Grand. Représentations romanesques du vieillard (Honoré de Balzac et George Sand). Littératures. Université Clermont Auvergne, 2024. Français. NNT : 2024UCFA0106 . tel-04847686

HAL Id: tel-04847686

<https://theses.hal.science/tel-04847686v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Clermont Auvergne
Ecole doctorale des Lettres, Sciences humaines et sociales
Unité de recherche CELIS

Représentations romanesques du vieillard

(Honoré de Balzac et George Sand)

Par Alexandra GRAND

Soutenue le 07/11/2024

Sous la présidence de Catherine Masson, professeure émérite

Thèse de doctorat en littérature française

**Sous la direction de Mme Auraix-Jonchière Pascale (Professeure des Universités Clermont
Auvergne/CELIS)**

Membres du jury

M. Alain Montandon (Professeur émérite – UCA/CELIS) – Examineur

Mme Béatrice Didier (Professeure émérite - ENS) – Examinatrice

Mme Catherine Masson (Professeure émérite Wellesley College) – Rapporteure

Mme Julie Anselmini (Professeure des Universités Caen) – Rapporteure

Mme Pascale Auraix-Jonchière (Professeure des Universités UCA/CELIS) – Directrice Thèse

Introduction

George Sand et Honoré de Balzac sont deux figures qui ont marqué leur siècle de leur empreinte tout en représentant deux pôles prétendument opposés. Il existe en effet une véritable distinction qui se fait jour dès le XIX^e siècle entre ces deux grands auteurs, voulue et nourrie par le contexte de l'époque. Effectivement, comme le souligne Jean-Marie Seillan dans son article intitulé « Naturalisme vs idéalisme : L'infortune posthume de George Sand » les auteurs se trouvent renforcés dans leurs oppositions supposées, tendus entre réalisme et idéalisme :

Du même coup, la critique littéraire journalistique, en s'emparant de ces appellatifs simplificateurs, force les écrivains à sortir de leurs discrets échanges confraternels et à durcir leurs positions face aux adversaires qu'elle leur oppose, et alimente ainsi des polémiques de type doctrinal. C'est ainsi que le naturalisme a dû se définir contre un ensemble de romanciers constitués en une école dite idéaliste¹.

Ainsi une école dite naturaliste qui inclut les réalistes se construit face à une autre qui serait dépositaire de l'idéalisme. George Sand et Honoré de Balzac, par leurs positions respectives, symboliseraient parfaitement ce classement. Comme l'écrit Zola :

Balzac et George Sand, voilà les deux faces du problème, les deux éléments qui se disputent l'intelligence de tous nos jeunes écrivains, la voix du naturalisme exact dans ses analyses et ses peintures, la voix de l'idéalisme prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination².

L'un donc, représenterait le réalisme et l'autre l'idéalisme. Suivant cette idée tout en la soumettant à analyse, le projet que nous portons est de la mettre en lumière en exploitant

¹ Jean-Marie Seillan, « Naturalisme vs idéalisme : L'infortune posthume de George Sand », [Colloque], in *Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle*, Paris, [En ligne], URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismeJeanMarieSeillan.pdf. Fichier pdf généré le 29/01/2023.

² Émile Zola, *Documents littéraires : Études et portraits*, « George Sand », Paris, Charpentier, 1882, p. 199.

une figure romanesque bien particulière et qui nous semble représentative de l'ambiguïté, voire de la remise en question de cette opposition, elle-même particulièrement difficile à cerner : celle du vieillard. Avant d'amorcer une réflexion plus poussée, il est utile – si ce n'est nécessaire – de rappeler ou de préciser certaines notions.

Pour commencer, précisons la nature de ces deux doctrines littéraires que sont l'idéalisme et le réalisme. Le dictionnaire Larousse actuel définit le premier comme une « doctrine esthétique qui assigne comme but à l'art et à la littérature l'expression d'une réalité conçue comme belle, exemplaire ou idéale (par opposition au réalisme³ »). Le deuxième lui est contraire, comme l'indique déjà la définition, qui le qualifie de « tendance littéraire et artistique du XIX^e s., qui privilégie la représentation exacte, tels qu'ils sont, de la nature, des hommes, de la société⁴. » Ainsi, les deux sont naturellement opposés comme le démontrent les termes employés. L'un et l'autre s'appuient sur le réel mais la première doctrine le magnifie ou ne garde que ses aspects les plus plaisants alors que la deuxième se contente des faits. L'un crée une nouvelle représentation méliorative de la réalité, l'autre la décrit dans ses formes les plus crues. Nous comprenons ainsi aisément les raisons qui ont poussé à placer nos deux auteurs aux extrémités, comme des représentants l'un du réalisme et l'autre de l'idéalisme. Poursuivons en proposant un rapprochement entre l'idéalisme et le romantisme. Les deux se rejoignent, s'entremêlent, à tel point qu'il est parfois délicat d'opérer des distinctions. L'idéalisme pourrait davantage rejoindre une doctrine philosophique et le romantisme un mouvement littéraire dans lequel celle-ci trouve une très large place. Pourtant, on peut également quasiment les assimiler, ce que fait d'ailleurs Éric Leclerc dans son ouvrage en écrivant à ce sujet :

La lecture de Lacoue-Labarthe et Nancy ne sépare pas, à première vue, littérature et philosophie, ni romantisme et idéalisme, mais rapproche au contraire l'idée hégélienne d'un absolu dynamique (et non d'une substance métaphysique) et conclut à la convergence des deux systèmes de construction⁵.

³ Larousse référence électronique, entrée « réalisme », Poinsoft SA, 1998.

⁴ *Ibid.*, entrée « idéalisme ».

⁵ Éric Leclerc, *L'Absolu et la Littérature du romantisme allemand à Kafka : Pour une critique politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 95.

De fait, nous pouvons ainsi assimiler, d'une certaine manière, romantisme et idéalisme. Toutefois et dans le cas qui nous occupe, nous privilégierons le terme d'idéalisme qui nous paraît convenir le mieux à George Sand et s'opposer plus nettement à celui de réalisme – en présumé. D'ailleurs comme nous l'avons vu ce sont ces termes qu'utilise Zola, préférant en revanche à celui de « réalisme » la dénomination de « naturalisme ». Revenons justement sur cette notion de « réalisme ». Il s'agit d'un mouvement littéraire né au XIX^e siècle, vers 1850. Celui-ci consiste à représenter le réel au plus près. Le naturalisme, quant à lui, est censé aller encore plus loin. Il s'agit d'une représentation encore plus poussée, du réalisme exacerbé. Malgré les termes utilisés ici par Zola et la proximité entretenue entre les deux mouvements, notre étude considère l'ancrage de Balzac comme réaliste, c'est pourquoi nous privilégierons ce terme bien que l'autre puisse être employé dans certains textes, comme c'était le cas également dans la citation de Jean-Marie Seillan. En outre, la finalité entre réalisme et naturalisme reste similaire. Pour revenir à notre idée première, ce constat des divergences entre les deux courants que sont le réalisme et l'idéalisme est noté par Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel dans leur ouvrage, au chapitre consacré au réalisme :

Si le terme « réaliste » s'emploie d'abord, dans la langue française, comme opposé à « nominaliste », pour désigner celui qui défend la réalité des idées et refuse de les réduire à une simple convention, il prend au XIX^e siècle une autre signification. Dès 1826, « réalisme » apparaît, dans un article anonyme du *Mercure de France* du XIX^e siècle, en lien avec une certaine esthétique littéraire : « cette doctrine littéraire [...] qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme ».

C'est cette même année 1826 que Théodore Jouffroy dispense son *Cours d'esthétique*, dans lequel il distingue « l'école de l'idéal » et « l'école de la réalité », « l'artiste idéaliste » et « l'artiste réaliste⁶ ».

⁶ Jean-Pierre Aubrit, Bernard Gendrel, « Chapitre 7. Le réalisme », in *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*. sous la direction de Jean-Pierre Aubrit, Bernard Gendrel. Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2019, p. 147-169, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/litterature-les-mouvements-et-ecoles-litteraires--9782200622817-page-147.htm> [consulté le 09/07/2023].

Ces deux doctrines n'ont donc cessé d'être indiquées comme opposées que ce soit dans les domaines de l'art, de la littérature ou de la philosophie, et, comme nous l'avons vu, George Sand et Balzac en sont tous deux des dignes représentants. Nous verrons ainsi comment, à travers la figure du vieillard, nous pouvons interroger de nouveau ce rapport sous un angle novateur. Effectivement les représentations du vieillard sont particulièrement intéressantes à étudier et à approfondir sous cet angle car cette figure s'ancre à la fois dans la réalité la plus prosaïque, le quotidien, mais elle est également porteuse de plus-value très importante autant sur le plan sociologique que symbolique. C'est pourquoi nous allons nous intéresser de plus près aux représentations romanesques du vieillard au sein d'œuvres présupposées réalistes ou idéalistes. Comment ces personnages apparaissent-ils dans les œuvres de nos auteurs et de quelle manière ? Qu'est-ce qui distingue cette catégorie des autres ? Constituent-ils d'ailleurs une catégorie ? Nous recourrons aux études sociologiques et médicales de l'époque pour nous faire une idée au plus juste de ce que signifie « vieillard » et, voir, de fait, à quoi cette dénomination correspond au siècle de Balzac et de Sand. Le vieillard permettra de sonder les écritures respectives de Sand et de Balzac, d'interroger leur classification première dans l'optique de révéler un point de convergence qui pourrait permettre de relativiser jusqu'à l'opposition des deux courants majeurs du siècle. Dans un premier temps, réfléchir aux représentations de ce type de personnages nous conduit nécessairement à discuter du terme.

Interrogeons de ce fait le terme de « représentations ». En effet, ce questionnement pourrait faire apparaître un premier écueil à la distinction précédente. Car ce terme de « représentations » pose question. Il ne possède pas moins de onze entrées dans le dictionnaire Larousse dont quelques-unes concernent un domaine en particulier (philosophie - droit – psychologie). Étymologiquement, le mot provient du nom latin *repraesentatio* qui signifiait « l'action de mettre sous les yeux ». Il s'agit d'évoquer quelque chose par l'intermédiaire d'autre chose. On trouve ainsi ces définitions, pertinentes par rapport à notre sujet :

- Action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe.
- Image, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée.

- Action de représenter par le moyen de l'art ; œuvre artistique figurant quelque chose, quelqu'un.
- Action d'évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage.
- Connaissance fournie à l'esprit par les sens ou par la mémoire.
- Perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet⁷.

Enfin, chaque définition peut opérer dans notre étude. Le vieillard porte en lui cette faculté de dépasser sa propre condition d'homme âgé pour représenter une multitude d'éléments. Il rend sensible des phénomènes de société de manière concrète. Il peut se revendiquer lui-même comme un symbole. Le contexte romanesque dans lequel il s'inscrit permet également de convoquer la troisième définition. La dernière proposition, quant à elle, conduit déjà à la sociopoétique. Le vieillard est intrinsèquement lié à la mémoire, il est mémoire et il la représente d'une certaine façon. Il existe tout autant dans le passé que dans le présent en raison de sa nature ambivalente et de sa manière d'appréhender ce qui l'entoure. La réflexion est complexe et réclame un réel travail et un effort intellectuel soutenu. La représentation requiert un vrai travail de l'esprit. Effectivement, pour Pierre Guenancia, il s'agit d'une opération « par laquelle l'esprit fait venir au-devant de lui quelque chose qui n'est pas réellement présent mais qui le devient grâce à l'effort pour se donner un modèle, une figure, un schéma de ce qui ne peut être directement saisi⁸. » Par la représentation l'esprit va plus loin que la seule chose représentée. En synthétisant, il est possible de faire apparaître une double définition. De cette dernière naissent la plupart des concepts et des réflexions agrégés autour de cette notion. D'un côté, il s'agirait de rendre une chose absente présente à l'esprit, essentiellement à l'aide du langage ; d'un autre, lié au théâtre, le terme aboutirait à une forme d'exhibition, une présentation devant un public. Selon le choix effectué, la représentation apparaît donc plutôt comme une substitution ou une intensification de la chose présentée. Toutefois et même en ce qui concerne la première définition la représentation est déjà double, tout à la fois une manifestation et une interprétation. Quelle que soit la définition privilégiée, les deux conduisent très vite à la dimension sociologique. La

⁷ Larousse référence électronique, entrée « représentation », *op. cit.*

⁸ Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2015, p. 3.

représentation interroge déjà sur la notion de « réel » et de « réalité ». Une représentation, aussi fidèle soit-elle, peut-elle être qualifiée de « peinture exacte de la réalité » ? Une œuvre romanesque peut-elle décrire réellement la stricte réalité ? ne consiste-t-elle pas toujours en une interprétation ? C'est d'ailleurs ce que suggère Pierre Guenancia quand il écrit dans l'ouvrage cité précédemment : : « [...] que ce soit sur le mode de la fiction, du jeu, de la réflexion, la représentation est toujours la manifestation de la liberté de l'esprit par rapport à ce que l'on nomme, à juste titre, la réalité⁹. » Ainsi chaque individu pourrait produire ses propres représentations, d'où l'intérêt du questionnement sur l'interaction des dimensions individuelle et collective de cette notion. De fait, il est avant tout nécessaire de convoquer le contexte historique de l'œuvre dans lequel baigne l'auteur et les représentations culturelles et sociologiques qui forgent ce dernier.

Comme l'indique Alex Gagnon « [...] représenter, c'est rendre manifeste quelque chose. La représentation renvoie toujours au processus et à la forme par lesquels une « réalité », matérielle ou immatérielle, réelle ou fictive, se trouve montrée, évoquée ou présentée à un public (que celui-ci soit réel ou virtuel, effectivement présent ou seulement imaginé). En somme, la notion de représentation nomme la manière qu'a une chose d'être manifestée ou de se manifester elle-même¹⁰.

Il s'agit donc d'un processus, il y a opération intellectuelle et c'est justement ce qui en fait toute la complexité car il y a différentes manières de l'aborder. Est-ce à dire que finalement il n'existe pas de représentations conformes à la réalité ? « Représentation » est la traduction la plus fréquente du terme de *mimèsis*¹¹, cher à Aristote. Selon Platon, une représentation est par définition une image fautive qui ne correspond pas à la réalité.

⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁰ Alex Gagnon, « Représentation », in Anthony Glinoe, Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation> [consulté le 09/06/2022].

¹¹ La *Mimèsis* est un terme central de la réflexion d'Aristote dans *La Poétique*. Si sa réflexion porte sur l'épopée et la tragédie, elle peut cependant être utilisée de manière plus générale, comme une étude sur l'œuvre littéraire et sa correspondance avec la réalité. Aristote indique qu'il faut chercher le nécessaire et le vraisemblable. Une autre traduction de ce terme est « imitation » ou encore « image ».

Dans la pensée platonicienne, l'image est la découverte du monde et de soi-même, elle voile et dévoile. Elle est le lieu où s'élabore la *psyché*. Dans le miroir on peut se voir soi-même en train de voir. La révolution platonicienne porte principalement la critique des images mythologiques, la condamnation de l'illusion et des ruses du simulacre. Dans la *République* (notamment Livre VI) s'échafaude une théorie de la connaissance, qui veut dépasser les illusions du réel et des discours mythiques, pour atteindre une connaissance vraie, dite ontologique des choses, de la nature, de la pensée et de l'Être. Le projet socratique souhaite dépasser les apparences et les illusions dans un éveil de la pensée, forme la plus haute des choses de la nature.

[...] La négativité de l'image se résume dans son néant ontologique. Elle ne peut que ressembler à, ou imiter-mimer (*mimesis*) la chose qui existe. Elle n'est qu'illusion, pur produit de la perception. Le sophiste, qui est le spécialiste et le rentier de l'illusion et de la tromperie se sert du pouvoir mimétique de l'image¹².

Pour Platon, il ne saurait être question qu'une représentation puisse être la réalité. Nulle vérité n'est accessible par ce biais, nécessairement faussé. Comment accéder à la réalité, à une vérité à travers une image fallacieuse ? Voici le paradoxe qui nous occupe. L'image en soi ne signifie rien, elle n'est qu'une imitation. Il existe ainsi une confusion qui s'établit et celle-ci est difficile à résoudre. Car la « représentation » se joue également à plusieurs niveaux. L'acte littéraire en est une également. La représentation du vieillard dans nos œuvres est-elle conforme à la réalité ? peut-elle l'être ? mais cette figure littéraire qui est un moteur souvent essentiel dans le processus narratif ne procède-t-elle pas déjà d'une forme de représentation au sein du contexte de l'écriture ? Comme le souligne Fabrice Moulin lors de la présentation de la journée d'étude « La représentation littéraire en question » :

Il est aujourd'hui fréquent de traduire la notion aristotélicienne de « *mimésis* » par « représentation » ; en 1969, la traduction française de l'ouvrage d'Erich Auerbach (*Mimésis*, aux éditions Gallimard) indiquait dans son titre que la « représentation de la réalité » (« *Dargestellte Wirklichkeit* », en allemand) était le synonyme de « mimésis ». Le problème de la « représentation littéraire » s'est donc confondu avec ceux que posent la fiction (narrative

¹² Reverchon Mathias, « Imagination et Représentation chez Platon », in *Philosophique* 23 | 2020, , [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/1408>. [consulté le 07/04/2023].

ou dramatique) et le réalisme (du roman, pour l'essentiel). Mais toute œuvre littéraire, comme tout acte de langage de manière plus générale, a une fonction de représentation. Le symbole poétique des romantiques ou de Mallarmé représente l'idée ; l'expression lyrique est hautement représentative ; l'opposition avancée par le philosophe Jacques Rancière, entre littérature de représentation et littérature d'expression (*La Parole muette*, Fayard/Pluriel, 2010), est elle-même labile et discutable. Le sous-titre même de l'ouvrage d'Auerbach, « représentation de la *réalité* », suggère d'ailleurs qu'il existe évidemment d'autres types de représentation littéraire¹³.

Ainsi la question centrale est rapidement devenue la question entre la réalité et la représentation. Cette dernière est-elle réelle ou un reflet ? Cette manière de percevoir les choses a conduit à une réflexion sur la fiction et le réalisme en littérature. Comment faire vrai dans un roman ? D'ailleurs s'agit-il de « faire vrai » ? Le récit doit être soumis au réel, le « représenter » parfaitement puisque le réalisme se veut la peinture de la réalité. Toutefois comme l'avait déjà souligné Maupassant les réalistes eux-mêmes sont davantage des « illusionnistes¹⁴ », bien que de génie. Effectivement ce dernier, dans la préface de *Pierre et Jean* écrivait :

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les retranscrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes¹⁵.

¹³ Fabrice Moulin, [Journée d'étude du 6 octobre 2018], « *La représentation littéraire en question* », Présentation à la journée d'étude sur *La Représentation littéraire*, [En ligne]. Paris, 2018. URL : https://cslf.parisnanterre.fr/medias/fichier/13-09-18-plaquette-cpge-6-oct-2018_1538739577737-pdf?ID_FICHE=167965&INLINE=FALSE. Fichier pdf généré le 18/12/2021.

¹⁴ Maupassant aborde cette question dans la préface de son roman *Pierre et Jean*. Il explique alors que les réalistes ne peuvent réellement retranscrire la réalité car cette dernière est trop fouillée, détaillée, elle réclamerait ainsi des éléments impossibles à placer dans une œuvre. Aussi aborde-t-il la notion de faits divers ou de fait exceptionnel qui devrait nécessairement apparaître mais qui ne semblerait guère vraisemblable. Il use donc du terme « illusionnistes » car pour lui, les réalistes « devraient s'appeler plutôt des illusionnistes » (Maupassant Guy (de), *Pierre et Jean*, « Préface », Paris, Flammarion, 2008, p. 48.). Nous rejoignons ici l'idée défendue par Aristote de la recherche du vraisemblable dans l'œuvre.

¹⁵ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface, Paris, Flammarion, 2008, p. 48.

Toujours dans l'optique d'une réflexion sur représentation et vérité, Pierre Mannoni dans *Les Représentations sociales* écrit :

Cependant , du point de vue de la connaissance, le problème ne se pose pas de savoir dans quelle mesure une représentation est vraie ou fausse. En effet, une représentation, parce qu'elle est *représentation* est nécessairement « fausse » puisqu'elle ne dit jamais exactement de l'objet ce qu'il est, mais en même temps, elle est « vraie » en ce qu'elle constitue pour le sujet un type de savoir valide sur lequel il peut s'appuyer pour agir¹⁶.

Les représentations peuvent donc être sources de vérité comme de fausseté. Elles ne possèdent pas de valeurs axiologiques en propre, tout dépend de la manière de les percevoir. Si nous revenons à la figure du vieillard, il représente à la fois ce type de personnage dans les écrits romanesques mais il est aussi porteur d'une représentation sociale de son époque, par rapport à sa place dans la société, à l'attitude des autres vis-à-vis de lui. Il présente à la fois cela au sein de l'œuvre mais aussi dans le rapprochement entre celle-ci et le contexte de l'écriture. Par rapport à toutes ces réflexions, nous pouvons avancer l'idée que le récit ne serait pas une représentation de la réalité mais une interprétation. Mais « interpréter » signifie-t-il mentir ? On peut concéder que, d'une certaine manière, la réalité ne peut être accessible que par ce biais fallacieux. En outre, le critère de vérité se déplacerait. C'est d'ailleurs ce que soulignent Daniel Sangsue et Michel Vanoosthuyse :

La mimésis romanesque repose sur certaines composantes : l'évolution de l'épopée au roman, les objets de la mimésis romanesque (le cœur humain, la société), les opérateurs de la mimésis comme la vraisemblance, l'effet de réel (Barthes bien sûr mais aussi Champfleury qui permet de nuancer les raccourcis au sujet du réalisme - interprétation plutôt qu'imitation servile -) et le narrateur, conscience organisatrice - qui méritait plus que le seul texte de Bourget. La crise du récit est parfaitement introduite et illustrée par Bakhtine qui établit la distinction entre forme « monologique » du roman (totalité faite de types et organisée par un narrateur autoritaire) et forme « dialogique » ou « polyphonique » mettant à mal la conception d'une représentation univoque du monde (Dostoïevski, Musil, avant le Nouveau Roman « anti-

¹⁶ Pierre Mannoni, *Les Représentations sociales*, Clamecy, PUF, 2022, p. 93-94.

représentation » et « auto-représentation » selon Ricardou). Le « mentir-vrai » finalement souligne que l'illusion mimétique demeure mais que la question semble se déplacer de la valeur de vérité qui serait inhérente au récit à celles de croyance sollicitée chez le lecteur et de visée pragmatique, le roman ayant une force référentielle ainsi définie par Ricœur : « En dressant ainsi la carte de l'action, l'homme du récit produit le même effet de référence que le poète qui, selon Aristote, imite la réalité en la réinventant mythiquement¹⁷.

Mais quelle que soit la direction que nous choisissons de prendre et la manière d'aborder cette relation entre représentation et réalité, quelle que soit la définition privilégiée, elles conduisent très vite à la dimension sociologique et à la question des représentations sociales qui vont sous-tendre notre étude. La littérature possède un rôle social et elle est liée aux représentations mais elle convoque également en elle toutes les représentations de la société dans laquelle elle s'inscrit. Dès la fin du XIX^e siècle, la littérature prend une dimension collective, en particulier sous l'impulsion des sciences sociales et aux développements de certains écrivains et philosophes tels Durkheim puis plus tard Moscovici ou encore Goffman. On assiste à la naissance de la société comme sujet et objet littéraire de prédilection. Les écrivains réalistes attestent de cette nouvelle prise en compte. C'est d'ailleurs ce que soulignent Henri Leroux, Alain Pessin, Lise Queffélec-Dumasy, avec la collaboration de Patrice Terrone dans le compte rendu que l'on retrouve dans l'ouvrage précédemment évoqué :

[Les théories des sciences sociales attestent] de l'influence du système social (classification, hiérarchie, organisation matérielle) sur la fixation et sur la légitimation des représentations. La littérature se situe alors entre représentations déjà fixées et représentation en puissance, entre ce système d'explication totale et réductrice qu'est l'idéologie et la résistance à l'idéologie. Les textes littéraires retenus - XIX^e et XX^e siècles - attestent la naissance d'un objet - la société - et d'un centre de la représentation - l'homme - dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. La représentation trouve alors sa composition entre fragmentation et tout organisé (J. Romains contre Balzac). Ce chapitre se clôt habilement sur la question de l'engagement porté par le contenu (Sartre) mais surtout par la forme, le style s'avérant dès lors politique (Hugo).

¹⁷ Mireille Raynal-Zougari, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, 1999. [Compte-rendu], in *Littératures* 45, automne 2001. pp. 311-315, [En ligne], URL : www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2001_num_45_1_2177_t1_0311_0000_2. Fichier pdf généré le 19/12/2021.

Alors, la représentation peut confiner à l'anti représentation, ici représentée par Breton reprochant à Joyce même sa tendance à l'imitation et à l'illusion romanesque¹⁸.

Il existe donc un lien intrinsèque entre représentations, littérature et représentations sociales. Le réalisme a pour objectif clair de fixer cette représentation sociale au sein de l'œuvre romanesque et de faire en sorte qu'elle corresponde en tout point au réel. Mais fixons d'abord quelques informations sur les pensées des sociologues ou philosophes précédemment évoqués. Nous constatons ainsi que la question des représentations sociales est extrêmement complexe. Le fait d'étudier celles-ci dans le champ littéraire nécessite une perspective interdisciplinaire. Ainsi que l'auteur adhère aux représentations sociales de son époque ou s'en éloigne, cela revient au même ; elles sont au fondement de sa construction de pensées. Les représentations sociales constituent un lieu privilégié où se joue la pensée sociale. Il existe ainsi une pensée collective qui naît de ces représentations et du milieu culturel évoqué. Durkheim (1898) fut l'un des premiers à montrer le caractère essentiel de la pensée sociale. Il en révéla les caractéristiques et insista particulièrement sur la primauté du social par rapport à l'individuel. Il met ainsi en place un phénomène de conscience collective auquel nul ne peut échapper. Serge Moscovici poursuit cette voie tout en amenant d'autres éléments de réflexion. Ce dernier propose en effet de changer le concept des représentations collectives en « phénomènes de représentations sociales ». Comme l'indique Christian Guimelli dans *La Pensée sociale* :

[...] le concept a été replacé d'emblée dans un cadre théorique remarquablement structuré et cohérent, qui a ouvert la voie à une importante série de recherches. La fonction première des représentations sociales est d'interpréter la réalité qui nous entoure d'une part entretenant avec elle des rapports de symbolisation et d'autre part en lui attribuant des significations¹⁹.

Erving Goffman, quant à lui, assimile le monde social à la métaphore du théâtre, l'interaction à une représentation, et les individus en présence à des acteurs ou à des

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Pina Lalli, « Représentations sociales et communication », in *Hermès, La Revue*, 2005/1 (n° 41), p. 59-64, [En ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-1-page-59.htm> [consulté le 09/06/2022].

spectateurs. Enfin, nous aboutissons à une autre manière de saisir la représentation et son utilité à travers Heidegger. Pour lui : « La représentation ne se substitue pas à la réalité, contrairement à ce qui est souvent dit, mais elle la fait voir comme de l'extérieur et elle permet de desserrer le lien avec ce qui nous est trop familier pour être perçu²⁰. » Ainsi, la représentation permettrait d'atteindre la réalité et la vérité. Elle permettrait de les connaître autrement. On pourrait même les voir mieux ou de l'intérieur. Gardons cette idée car nous la précisons plus tard au sein de notre étude.

Or, la figure du vieillard est éminemment liée aux représentations sociales de l'époque dans laquelle il vit et encore plus précisément au XIX^e siècle, siècle au cours duquel une vision différente, plus complexe et plus poussée émerge. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous exploiterons le champ d'analyse de la sociopoétique et de l'ethnocritique qui nous permettront de nous interroger sur le rapport des fictions de nos deux auteurs, George Sand et Balzac, aux référents et représentations communes du XIX^e siècle en fonction de leur choix d'écriture respectif. En effet, la sociopoétique telle que la définit Alain Montandon est « un champ d'analyse qui, nourri d'une culture des représentations sociales comme avant texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique [...] au sens étymologique du terme²¹. » L'ethnocritique, quant à elle, selon la définition de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, propose une « étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires qui se caractérise par la dialogisation d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes (culture orale / culture écrite, folklorique / officielle, profane / religieuse, scientifique / empirique, féminine / masculine, légitime / illégitime, endogène / exogène, etc²²...) » L'étude du contexte social, sociologique, médical en particulier nous permettra ainsi de bien recontextualiser la figure du vieillard présente dans les récits par rapport à celui-ci. Nous nous interrogerons pour savoir si le vieillard des fictions correspond à une représentation conforme à celle de la doxa de son époque en insistant sur la possible

²⁰Pierre Guenancia (éd.), « Pourquoi parler encore de la représentation ? », in *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, « Fondements de la politique », 2009, p. 9-20, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/le-regard-de-la-pensee--9782130577720-page-9.htm> [consulté le 09/06/2022].

²¹ Alain Montandon, « Sociopoétique », in *Sociopoétiques* [En ligne], n°1, mis à jour le : 25/09/2020. [En ligne]. URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques/index.php?id=640> [consulté le 19/03/2021].

²² Définition proposée par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa pour l'entrée « Ethnogénétique » du *Dictionnaire général de génétique textuelle* que l'ITEM est en train d'élaborer, sous la direction d'Anne Herschberg-Pierrot et Pierre-Marc de Biasi.

différence entre les auteurs selon leur orientation. Nous nous questionnerons également sur la puissance symbolique de cette figure qui la ramène à une des définitions de la « représentation ». Ici se jouent une interprétation et une réappropriation plus subjective de nos auteurs qui s'éloigne de leur appartenance au réalisme ou à l'idéalisme. Effectivement, le symbolisme ne s'inscrit pas dans le réalisme car il le dépasse. Or cette portée est largement présente chez Balzac, comme elle l'est évidemment chez Sand.

S'interroger sur la position réaliste de Balzac par rapport à ce personnage en la comparant à celle prétendument plus idéaliste de George Sand nous conduit forcément à reprendre ces deux notions, en particulier celle du réalisme mais en revenant davantage à la source de cette interrogation. Le réalisme, comme déjà évoqué, pose le problème du rapport du réel et de l'écriture. De ce fait, nous voilà ramenés à la question de la représentation mais cette fois-ci dans le sens de sa correspondance avec le réel ou encore de son rapport avec la notion de vérité. Ce problème a surgi dès lors que le sujet a été abordé. En effet, Aristote qui reprend une tradition présente chez Platon place au cœur de sa réflexion sur les arts la notion centrale de *mimèsis*. Or, selon les traducteurs, ce terme est remplacé indifféremment pas celui de « représentation » ou « d'imitation ». Il existe donc un lien étroit entre ces deux notions. Pour Aristote toute création littéraire est une imitation ou représentation. Très rapidement, le problème de la « réalité » se pose. Car finalement un auteur ne représente pas ce qui est mais il en donne l'illusion. Platon critique ainsi le peu d'expérience réelle que possèdent les auteurs sur les sujets exprimés²³ et Aristote indique que, au sein d'une œuvre, la vraisemblance est préférable au vrai²⁴. Si l'on part de ce postulat, le réalisme serait déjà moins éloigné qu'on pourrait le croire de l'idéalisme, surtout en ce qui concerne la figure du vieillard car il suffit que les lecteurs puissent voir en lui une représentation de ce qu'ils connaissent, que ce soit « vraisemblable ». De plus, cette figure porte plus que tout autre - et même dans la vie réelle - une dimension qui dépasse le simple cadre de l'individu, que celle-ci soit de nature symbolique, sociologique ou même éthique²⁵. Au-delà de ses considérations d'ordre plutôt sémantique, si nous considérons l'histoire des mouvements littéraires, Balzac et Sand sont considérés comme opposés comme nous l'avons déjà évoqué. Revenons maintenant à ces

²³ Platon, *République*, livre X, in Aristote, *Poétique*, Espagne, Le Livre de Poche, 2021, p. 143.

²⁴ Aristote, *Poétique*, St. Llorens d'Horons, le livre de Poche, janvier 2021, p. 126.

²⁵ Nous entendons par là le fait que la manière de traiter les vieillards est très révélatrice de l'évolution de la société, de son « humanité » mais également que la représentation du vieillard procède de la conjonction de plusieurs champs et domaines différents.

deux doctrines que sont le réalisme et l'idéalisme par rapport à nos auteurs. George Sand est sans doute plus complexe à définir et à catégoriser car, elle a, au cours de sa vie littéraire, changé de projets et grandement évolué dans sa pensée²⁶, mais nous reviendrons sur ce point pour le nuancer à l'aune de notre analyse. Ses romans sont tout autant le fruit d'une vocation littéraire – le désir de donner au monde des exemples positifs – qu'un moyen de poser les idées de ses nouvelles connaissances du moment. Les rencontres qu'elle fait sont en effet déterminantes pour ses sujets. En outre, elle veut également transmettre des messages qui sont généralement liés à sa condition de femme et elle va, pour ce faire, critiquer le modèle social existant. Il existe déjà une nette différence entre la volonté d'idéalisation dont elle peut faire preuve dans ses œuvres, son intégration dans le mouvement romantique et sa volonté de transmettre certains messages ou de faire valoir ce qui est important à ses yeux. Pour ses concitoyens, elle est également marquée du sceau du féminin, ce qui lui vaut un certain dénigrement. Pour la plupart, une femme ne saurait aborder des sujets trop élevés, ni même écrire d'ailleurs, pour certains²⁷. Les termes et les reproches utilisés par ses détracteurs nous en apprennent d'ailleurs plus sur la perception de ses écrits. Elle est perçue comme voulant faire de la morale, une morale qui sous sa plume devient d'ailleurs immorale, comme le soutient Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* :

La femme Sand est le Prudhomme de l'immoralité.

Elle a toujours été moraliste.

Seulement elle faisait autrefois de la contre-morale. Aussi elle n'a jamais été artiste.

Elle a le fameux *style coulant*, cher aux bourgeois.

Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde. Elle a, dans les idées morales, la même

²⁶ Nous pouvons évoquer ici l'analyse d'Isabelle Hoog Naginski qui différencie différentes périodes d'écriture chez Sand par le biais d'un code de couleur. Dans *George Sand, L'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 20, elle écrit : « La production littéraire de George Sand en tant qu'écrivain à part entière se divise en plusieurs périodes dont quatre se distinguent clairement. On peut appeler "période bleue" celles qui comprennent les romans d'inspiration romantique, [...] suivi de près par la "période noire" qui voit naître des romans sombres [...]. Par contraste, vient ensuite la "période blanche" dominée par la vaste fresque de *Consuelo* [...]. Enfin le quatrième "moment" qui précède et suit immédiatement les événements de 1848, et dans lequel il faut inclure les romans champêtres, pourrait s'intituler la période verte. »

²⁷ À son époque George Sand sera autant louée que vilipendée. Son génie sera reconnu mais elle subira de nombreuses remarques désobligeantes. Elle ne sera pas épargnée par la critique, souvent puissamment misogyne. Citons parmi ses opposants le plus célèbres et les plus virulents : Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Proudhon ainsi que Nietzsche pour ne citer que les plus véhéments et illustres.

profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiment que les concierges et les filles entretenues²⁸.

Et elle est également critiquée pour son désir de présenter le bon côté du genre humain. Nous pouvons ainsi évoquer cette citation de Nietzsche qui dans *le Crépuscule des idoles* écrit à son sujet :

J'ai lu les premières *Lettres d'un voyageur* : comme tout ce qui tire son origine de Rousseau, cela est faux, factice, boursoufflé, exagéré. Je ne puis supporter ce style de tapisserie, tout aussi peu que l'ambition populacière qui aspire au sentiment généreux. Ce qui reste cependant de pire, c'est la coquetterie féminine avec des virilités, avec des manières de gamins mal élevés. — Combien elle a dû être froide avec tout cela, cette artiste insupportable ! Elle se remontait comme une pendule — et elle écrivait... Froide comme Victor Hugo, comme Balzac, comme tous les romantiques, dès qu'ils étaient à leur table de travail. Et avec combien de suffisance elle devait être couchée là, cette terrible vache à écrire qui avait quelque chose d'allemand, dans le plus mauvais sens du mot, , comme Rousseau lui-même, son maître, ce qui certainement n'était possible que lorsque le goût français allait à la dérive! — Mais Renan la vénérât...²⁹.

Cette citation nous éclaire sur la perception de nos auteurs qui, comme nous le constatons, n'est pas la catégorisation habituelle. Nietzsche place Balzac sur le même plan que Sand, ce qui indique que les avis peuvent diverger. En outre, Nietzsche ramène Sand à son côté rousseauiste, qu'elle était la première à revendiquer. En 1863, elle écrit d'ailleurs un ouvrage qui ne sera jamais terminé qu'elle intitule *George Sand : fils de Jean-Jacques*³⁰. Toutefois, ses idées ont évolué avec le temps. D'une admiration quasi béate, elle est passée — après l'évolution de sa pensée — à une certaine prise de distance. Toutefois, son développement intellectuel a été nourri des œuvres de Rousseau. Malgré tout, dans certains ouvrages elle prend ses distances avec ce dernier. Elle indique dans *Histoire de ma vie* à quel point elle lui est redevable et que ce dernier a constitué la base de ses premières réflexions

²⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* suivi de *Mon Cœur mis à nu*, XVI, « *Sur George Sand* », Italie, Hatier, 2011, p. 243-244.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, « *Le Crépuscule des idoles* », Paris, Robert Laffont, 1993, vol. 2, p. 994.

³⁰ George Sand, *George Sand : fils de Jean-Jacques*, Lyon, PUL, 2012.

mais avoue également qu'elle est parfois en désaccord avec lui, par exemple sur la question de l'utilisation des mythes et des contes que Rousseau condamne. Sand blâme également l'ouvrage des *Confessions*, tout en rappelant son admiration pour son auteur : « Pardonne-moi, Jean-Jacques, de te blâmer, en fermant ton admirable livre des *Confessions* ! Je te blâme, et c'est te rendre hommage encore, puisque ce blâme ne détruit pas mon respect et mon enthousiasme pour l'ensemble de ton œuvre³¹. » Dans cet ouvrage, nous percevons d'ailleurs son évolution de pensées. George Sand s'attache tout d'abord à transmettre ses idées sur la condition des femmes puis sur la lutte des classes. Elle livre également ses positions dans de nombreux domaines telle celui de la religion. Elle rapporte ainsi des épisodes marquants de son enfance qui ont eu une répercussion tant au niveau spirituel que sur son évolution en tant que personne. Par exemple elle est passée par une période qu'elle qualifie elle-même de « mysticisme³² ». Il s'agit effectivement d'un véritable appel vers Dieu après une expérience que la jeune Sand pense avoir vécue dans une église dont elle sait cependant qu'il s'agit d'une opération de son esprit imaginaire et enfiévré. Puis on retrouve dans son œuvre les personnalités et les idées qu'elle a aimées. Certaines personnes se détachent tels l'Abbé Lamennais ou Pierre Leroux qui tous deux, l'un prônant un catholicisme social, l'autre le socialisme, marquent la pensée de Sand. Citons également, à titre plus intime, l'influence de l'illustre Chopin. Sa relation avec ce dernier la conduira à mettre en avant dans ses œuvres une idée déjà fortement ancrée en elle : celle du caractère sacré de la musique. Ses voyages, ses passions l'amèneront à choisir certains lieux comme théâtre de ses romans telle la ville de Venise, de Vienne ou encore de Berlin. Au sein de sa foisonnante production romanesque, on peut différencier ses romans champêtres des autres, ceux qui ont pour cadre unique la campagne et ses occupants. Mais selon les critiques, ils demeurent tous inscrits dans cet idéalisme propre à l'auteur. Ce désir d'idéal, Sand elle-même le défend mais il faut également prendre en compte l'évolution de sa personnalité qui donne parfois à lire certains propos sous un jour différent. Sur le mode de la critique la plus acerbe, c'est ce que ne manque pas de constater Jules Barbey d'Aurevilly dans son ouvrage, *Les Œuvres et les Hommes* :

³¹ George Sand, *Histoire de ma vie*, Lonrai, Gallimard, 2004, p. 50. Profitons-en pour mentionner Corambé, ce dieu que Sand s'est inventé. Il s'agit à la fois d'un personnage de roman, d'une divinité naturelle et d'un avatar religieux. La jeune fille finit par lui élever un autel au fond de la forêt. Il représente une forme de syncrétisme de tout ce qui est cher à Sand.

³² *Ibid.*, p. 943.

Mme Sand dit à tout le monde aujourd'hui : Vous êtes tous des imbéciles ! Vous vous êtes tous trompés sur moi. Vous avez tous cru – même vous, Monsieur Sainte-Beuve, qui voulez que mes opinions en morale soient la religion de l'avenir –, que j'étais un écrivain d'ordre philosophique, ayant des idées sociales à faire triompher, écrivant des romans comme Rousseau pour prêcher et enseigner quelque chose ; espérant arriver à soulever par l'imagination, cette grande force, tous les sentiments de la vie contre la Loi et l'Opinion – ces choses mal faites. Vous avez cru enfin que j'étais l'ennemie du mariage tel que l'a conçu et réalisé le Catholicisme, cette vieille sottise que j'insulte le plus que je peux partout, même dans ce livre que je vous présente, et que j'avais de l'union de l'homme et de la femme une notion plus libre... Eh bien ! après trente ans d'illusions, entretenues par moi, je viens vous dire que cela n'est pas. Je vous ai mystifiés vous-même. Je n'ai pas tant d'esprit que cela. Je n'en ai jamais vu ni voulu si long. Je suis une naïve femme de génie, qui donne des romans comme le pêcheur donne des fleurs roses, comme La Fontaine donnait des fables.

J'ai un peu d'utopie dans l'esprit, c'est vrai :

... Qui n'a pas, dans la tête,
Un petit grain d'ambition ?

Mais c'est par amour pour les hommes que j'ai fait des romans, comme c'est par *amour pour mes enfants* que j'ai fait des comédies ! Je suis une âme simple et sincère ; n'estimant rien que le naturel ; une bergère des Alpes en littérature, un pauvre poète rêveur, une bonne petite femme artiste, aveugle-né de génie qui n'a jamais su ce qu'elle faisait, quand elle écrivait, et qui n'a jamais *visé qu'à être aimable, dût-elle en mourir de chagrin*. Tel est le fond et même le texte du livre nouveau de Mme Sand, la *romancière*, comme La Fontaine était *fablier*. Telle est l'affirmation soutenue de ce livre qui peut bien passer, ce me semble, pour le dernier de ses romans³³.

Ce passage résume très bien l'essentiel des idées de Sand qu'elle a évoquées elle-même mais aussi l'image d'elle portée par la critique : une volonté de moralisation bienveillante, une forte propension à faire valoir ses idées à très nette tendance socialiste, ses combats contre

³³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes, tome V : Les Bas-bleus*, « Chapitre V : Madame George Sand jugée par elle-même », II, Paris, V. Palmé, 1878.

la place réservée aux femmes et en particulier contre certaines institutions, le désir d'idéalisation mais aussi la simplicité de sa nature, le fait que Sand ne se soit jamais perçue comme une artiste mais plutôt comme une « faiseuse de romans », ce qu'elle pense d'ailleurs elle-même, vivant parfois son activité romanesque comme une « simple » conséquence d'un désir d'indépendance pécuniaire. Le passage est fortement critique et possède une forte portée satirique. Barbey d'Aurevilly dresse de l'auteur un portrait qui révélerait une certaine hypocrisie de sa part. Il raille sa propension à vouloir être une « femme du peuple » et sa volonté à désirer un sursaut communautaire et fraternel. D'Aurevilly reprend les accusations que Sand a pu formuler dans ses romans et ses messages à portée didactique et critiques, en particulier sur la condition féminine. À noter qu'il a toujours été particulièrement véhément contre Sand, comme le précise Julie Anselmini dans son article « Art épistolaire et critique chez Jules Barbey d'Aurevilly » :

On note ainsi d'emblée dans ce fragment critique³⁴ la malveillance de Barbey à l'encontre de Sand qui se déversera ensuite dans de nombreux articles, avec un désaccord littéraire renforcé par le désaccord idéologique entre ces deux écrivains, ainsi qu'une misogynie palpable qui s'exprimera elle aussi largement, notamment dans la section de l'œuvre critique intitulée *Les Bas bleus* (Palmé, 1878)³⁵.

Ainsi George Sand est perçue comme un auteur de romans romanesques³⁶ et romantiques puis plus idéologiques à travers les romans dits « socialistes ». Ses œuvres s'inscrivent dans un certain idéalisme et certains passages peuvent se lire comme des

³⁴ Julie Anselmini s'appuie sur l'analyse d'une lettre envoyée à Trébutien, du 23 août 1833, où il commente la parution de *Lélia*.

³⁵ Julie Anselmini, « Art épistolaire et critique littéraire chez Jules Barbey d'Aurevilly », in ANSELMINI Julie, DIAZ Brigitte, MEIER Franziska (dir.), *Correspondances et critique littéraire. XV^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 156.

³⁶ Cette appellation est utilisée et analysée par Pascale Auraix-Jonchière dans son article « Discours des objets et définition d'un genre, le "roman romanesque" », in Pascale Auraix-Jonchière, Brigitte Diaz, Catherine Masson (dir.), *George Sand et le monde des objets*, p. 453-465, 2021, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/george-sand-et-le-monde-des-objets-discours-des-objets-et-definition-d-un-genre-le-roman-romanesque.html>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

envolées lyriques³⁷ aux accents romantiques. Encore une fois, elle est surtout perçue comme une femme dans un milieu où ne sont valorisés que les hommes.

Il y a chez elle autant de poésie que de désir de présenter, par le biais de la littérature, une vision de l'homme et un chemin possible pour celui-ci vers l'amélioration. En effet, George Sand est tout entière tournée vers un idéalisme social et politique, teinté de mysticisme fraternel qui trouve sa source dans les idées du penseur chrétien Félicité de Lamennais et a foi dans une mission idéologique de la littérature. Elle s'inscrit dans un socialisme communautaire teinté d'utopie qu'elle a découvert par le biais de Pierre Leroux. Le but de George Sand paraît s'opposer à celui de Balzac. Pourtant, pour être très précis, tous deux cherchent la vérité mais ils ne la déterminent pas de la même manière. Alors que Balzac désire créer un microcosme à travers *La Comédie humaine* qui serait une transfiguration du monde réel en vase clos, en plus cohérent, plus signifiant, George Sand veut atteindre une réalité idéale. Elle l'exprime ainsi dans l'adresse au lecteur de *La Mare au Diable* : « L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale, et le *vicair de Wakefield* fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que le *Paysan perversi* et les *Liaisons dangereuses*³⁸. » Ainsi George Sand considérait plutôt son art comme un moyen d'exprimer ses sentiments, ses idées et les thèses qu'elle adoptait. De son côté, Balzac, observateur extraordinairement doué, tentait de rendre compte de la réalité « la plus vraie ». Il ne se contente pas de présenter la société, il veut en révéler toutes les mécaniques, les lois internes. Il s'appuie ainsi sur les descriptions détaillées, le fait de rendre tout crédible et la recherche de la retranscription de la vérité, ce qui nous ramène d'ailleurs à la difficulté de retranscrire le réel. Cette question, très souvent abordée, ramène à s'interroger sur les notions complexes que la littérature et l'art entretiennent avec le Vrai. Il n'est pas seulement question de la véracité des faits traités. C'est d'ailleurs ce que souligne Gisèle Sapiro dans son article « Littérature et Vérité » :

La relation entre littérature et vérité se situe cependant à d'autres niveaux comme la causalité, probabilité, la typicalité, l'exemplarité dans la narration d'actions humaines et d'événements

³⁷ Rappelons que le lyrisme est indissociable de toute production romantique. Il s'agit selon Jean-Michel Maulpoix de l'expression du « Je », du « moi ». Le lyrisme trouve sa source chez Orphée, le mythe antique. Il est l'évocation des sentiments personnels, de la subjectivité.

³⁸ George Sand, *La Mare au Diable*, « L'auteur au lecteur », Paris, C. Lévy, maison Quantin, 1889.

naturels ou historiques - qu'ils aient eu lieu ou non, qu'ils comportent des éléments fictionnels ou non -, dans la description de milieux sociaux et dans l'analyse de la psychologie individuelle - que les personnages soient réels ou imaginés. On peut distinguer trois modalités de rapport à la vérité, dont il existe aussi des formes hybrides : la vraisemblance fictionnelle, le témoignage, la sincérité dans le récit de soi³⁹.

L'essentiel est donc le critère de vraisemblance, cher à Aristote. Gisèle Sapiro poursuit ainsi :

Suivant la poétique aristotélicienne, « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire », ce en quoi il se différencie du chroniqueur. La vraisemblance est donc étroitement liée à la notion de probabilité. En logique modale, elle est formalisée à travers le concept de mondes possibles. La vraisemblance repose sur la crédulité, l'adhésion des lectrices, ou plutôt, si l'on suit Coleridge, sur la suspension volontaire de l'incrédulité : on fait « comme si » c'était vrai. Bourdieu a proposé l'expression d'« effet de croyance » au lieu de celle d'« effet de réel » forgée par Barthes⁴⁰.

Elle s'arrête ensuite particulièrement sur la cohérence du terme employé par Barthes pour qualifier les réalistes. Il existe donc un rapport fictionnel à la réalité. Les réalistes recherchent en effet à représenter la réalité telle qu'elle se donne à voir habituellement, au sein d'un tout cohérent et conforme aux attentes. Dans son article, Gisèle Sapiro le transcrit ainsi :

D'où la pertinence de la notion barthésienne d'« effet de réel » dans le cas particulier du réalisme. Il est obtenu par divers procédés : insertion de noms propres de lieux, de personnalités, d'événements historiques, permettant de situer l'action dans l'espace-temps ; descriptions détaillées, caractéristiques du procédé réaliste ou naturaliste ; personnages crédibles du point de vue de leurs propriétés sociales (type sociaux) et de leurs motivations ;

³⁹ Gisèle Sapiro, « Littérature et Vérité », 2021, [En ligne], URL : <https://shs.hal.science/halshs-03506166/document> [consulté le 27/06/2024].

⁴⁰ *Ibid.*

connexions causales ou renvoyant à des schémas probabilistes plausibles. Les écrivains réalistes et naturalistes se sont réclamés de la vérité dans la peinture de la société. L'intrigue est une fiction mais elle s'inscrit dans des descriptions réalistes et repose sur une convention : celle d'incarner un monde possible vraisemblable selon le sens commun à une société donnée⁴¹.

Ainsi, Balzac condense la réalité pour créer un monde plus vrai encore que l'original. Il y a recomposition. Le problème n'est plus de savoir si la représentation est fidèle mais de considérer qu'elle rend compte du réel. Dès lors, la manière de procéder est telle qu'elle en devient encore plus conforme au « vrai », ce qui crée un premier rapprochement entre lui et Sand surtout en ce qui concerne les personnages. En effet, de ce fait, le personnage devient souvent une sorte de « type » idéal qui renforcerait sa réalité, le personnage imaginé devient plus vrai car il y a pure création de la part de l'auteur qui vit celui-ci « idéalement ». Notre hypothèse d'étude part d'ailleurs de l'idée que cette constatation est d'autant plus véridique pour certains « types » ou certaines catégories. Théophile Gautier dit ainsi de Balzac :

Son mérite d'observateur, sa perspicacité de physiologiste, son génie d'écrivain, ne suffisent pas pour expliquer l'infinie variété des deux ou trois mille types qui jouent un rôle plus ou moins important dans la *Comédie humaine*. Il ne les copiait pas, il les vivait idéalement, revêtait leurs habits, contractait leurs habitudes, s'entourait de leur milieu, était eux-mêmes tout le temps nécessaire. De là viennent ces personnages soutenus, logiques, ne se démentant et ne s'oubliant jamais, doués d'une existence intime et profonde, qui, pour nous servir d'une de ses expressions, font concurrence à l'état civil. Un véritable sang rouge circule dans leurs veines, au lieu de l'encre qu'infusent à leurs créations les auteurs ordinaires⁴².

On retrouve ici une idée proche de celle soumise par Baudelaire au sujet de l'auteur de *La Comédie humaine* qui voyait en celui-ci un « visionnaire passionné⁴³ ». Brillant observateur, certes, mais avec quelque chose en plus. Cette notion de type se trouvera très développée à

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Théophile Gautier, « Honoré de Balzac », *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, Tome 1, p. 1-16.

⁴³ Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, C. Lévy, 1880, p. 176.

travers la représentation des vieillards chez nos deux auteurs. Le réel peut être mieux retranscrit encore à travers une réécriture de la réalité. Nous abordons ici une réflexion développée par Louis Aragon : « le mentir-vrai⁴⁴ ». Nous n'irons pas plus avant sur ces points qui seront développés par la suite et recentrés sur notre étude mais nous entrevoyons déjà des éléments fondamentaux de notre réflexion.

Le corpus sur lequel se construira l'analyse portera sur les œuvres romanesques les plus représentatives, aussi bien celles dans lesquelles le vieillard est une figure centrale, voire le protagoniste, que celles dans lesquelles sont mises en lumière toutes ses caractéristiques essentielles. Ce corpus est équitablement partagé entre les deux auteurs (seize œuvres pour chacun). Il s'agit principalement, pour George Sand, des œuvres suivantes : *Indiana* (1832), *Jacques* (1834), *Simon* (1836), *Mauprat* (1837), *Pauline* (1839), *Le Compagnon du Tour de France* (1840), *Consuelo* (1843), *Le Meunier d'Angibault* (1845), *Le Château des Désertes* (1851), *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1857), *L'Homme de neige* (1859), *Le Péché de Monsieur Antoine* (1846), *Le Piccinino* (1847), *La Ville noire* (1860), *La Famille de Germandre* (1861), *Monsieur Sylvestre* (1866) et pour Honoré de Balzac : *Les Chouans* (1829), *L'Élixir de longue vie* (1830), *La Peau de chagrin* (1831), *Eugénie Grandet* (1833), *Ferragus* (1833), *Le Père Goriot* (1834), *La Recherche de l'Absolu* (1934), *César Birotteau* (1837), *Illusions perdues* (1837), *La Vieille Fille* (1837), *Le Cabinet des Antiques* (1838), *Béatrix* (1839), *Ursule Mirouët* (1841), *Le Colonel Chabert* (1844), *La Cousine Bette* (1846), *Le Cousin Pons* (1847).

Les romans ou nouvelles choisis proposent un large panel tant au niveau des catégories sociales que des spécificités des vieillards présentés. Notre sélection s'étale dans le temps, pour visualiser une éventuelle progression ou un changement. Quand un motif réapparaissait – si ce dernier était récurrent – nous avons opté pour la reprise d'œuvres le présentant, pour bien indiquer cette réitération. Toutefois nous avons également limité les reprises pour privilégier l'exhaustivité, c'est-à-dire révéler tous les aspects des vieillards que nous pouvions découvrir au sein des œuvres. Historiquement, la plupart des œuvres se déroulent au XIX^e siècle et en présentent la société, essentiellement chez Balzac. Il existe toutefois des exceptions. Nous mentionnerons certaines œuvres des deux auteurs en dehors de ce corpus, elles sont alors utilisées à titre représentatif ou pour apporter un éclaircissement ou une

⁴⁴ Titre d'un recueil qui réunit contes, nouvelles et récits ainsi que quelques textes critiques. L'ouvrage doit son titre à la nouvelle « Le mentir-vrai » dans laquelle Aragon expose des souvenirs personnels et présente une forme d'art romanesque. Il prône le mensonge en littérature pour atteindre une vérité plus réelle.

précision notable. Elles n'ont pas été rajoutées à ce dernier car nous désirions rester dans un nombre acceptable de romans et de nouvelles afin que notre propos reste clair et concis. Pour en revenir aux périodes évoquées, chez Sand, celles-ci sont beaucoup plus disparates. Le récit de *Mauprat* s'ancre dans le XVIII^e siècle, de même que celui de *L'Homme de neige*. Le roman *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* a pour cadre la période qui suit les guerres de religion du XVI^e siècle. La volonté de présenter la société comme peinture fidèle de celle de son siècle est bien moins prégnante chez Sand que chez Balzac. Sand s'attache davantage aux idées et ses messages s'adressent davantage à l'ensemble de la communauté humaine qu'à ses contemporains. L'effet sur la figure du vieillard n'est pourtant pas si important que nous pourrions le penser. En effet, cette figure transcende les époques. L'idéologie et les idées politiques qu'il porte – pour ne donner qu'un exemple – ne sont pas tant le reflet d'une pensée de l'auteur que révélatrice d'un passé révolu quel que soit le temps de référence.

Nous voudrions montrer, d'une part, que le vieillard s'avère être une sorte de prisme, un miroir grossissant de la société et de l'homme et, d'autre part, un puissant révélateur de l'aspect artificiel de la dichotomie réalisme/idéalisme associée à nos deux auteurs. Nos travaux s'inscrivent dans la continuité de l'abondante critique balzacienne ou sandienne. Ils se veulent une poursuite tout autant qu'une tentative d'aboutir à une nouvelle approche. Ils ont vocation à synthétiser de nouvelles perspectives – en particulier sur le clivage réaliste/idéaliste – et ainsi apporter un éclairage novateur sur les écritures respectives des deux auteurs. L'homme âgé nous paraît précisément indiqué pour valoriser cette recherche⁴⁵.

⁴⁵ En ce qui concerne la vieillesse, nos travaux s'appuieront principalement sur les recherches d'historiens ou de sociologues, spécialistes de la question tels Jean-Pierre Bois, Jean-Pierre Gutton, George Minois mais ne négligeront pas l'apport de philosophes ou d'hommes de lettres tel l'essai précieux de Simone de Beauvoir sur le sujet ou les travaux d'Alain Montandon.

La recherche sur Balzac et Sand est trop volumineuse pour en faire un compte rendu exhaustif. Pour synthétiser – tout en ne négligeant aucune thèse reconnue fondatrice – nos propres constatations se rapprochent bien davantage de la vision actuelle de la critique balzacienne ou sandienne (au niveau de la classification en particulier). Nous sommes bien entendu redevables aux considérables travaux de Pierre Barbéris sur Balzac mais sa vision nous semble trop orientée sur certains points d'étude (Balzac comme réaliste sans véritables nuances). Les études sur Balzac liées à la sociologie ont grandement nourri notre réflexion (Pierre Glaudes, Andrea Del Lungo, Gérard Gengembre) et en particulier l'article d'Agathe Novak-Lechevalier qui présente une relation entre Balzac, Goffman et le théâtre. Mentionnons également comme essentielle, la thèse soutenue par José-Luis Diaz qui traite d'une lecture de *La Comédie humaine* sous l'angle de la maladie et qui perçoit donc Balzac comme un « romancier de la grande maladie sociale ». En ce qui concerne Sand, la critique ancienne est très disparate et fait intervenir son statut de femme à une époque on lui refuse majoritairement la place d'auteur, égard à son sexe. Les travaux conséquents de ces dernières années ont précisé certains aspects de notre analyse (Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths...). Les recherches d'Isabelle Hoog Naginski sont déterminantes, en particulier concernant son analyse sur le thème de l'image et du mythe. La figure du vieil ermite est particulièrement exploitée dans une orientation semblable à celle qui prévaudra dans notre analyse. Toutefois,

En tout premier lieu, le vieillard est indissociable de certaines notions et représentatif de « types » sociaux. Il s'inscrit dans les représentations sociales de l'époque et par sa position au sein de la société et de ce qu'il représente, il révèle la société et les individus qui la composent. Mais il s'agit aussi d'un moteur dans la trame d'un récit, un rouage essentiel dans le réseau complexe de la création romanesque. Adjuvant ou opposant, il demeure un personnage incontournable, souvent associé à une figure de l'absolu⁴⁶ et foncièrement en marge. À partir de là, il nous faudra prouver que le vieillard est une figure du Sens, métaphysique et hautement symbolique. Ainsi à travers cette réflexion, nous tenterons de confirmer la place très particulière de cette figure dans la société, hautement représentative de celle-ci, et en cela foncièrement réaliste, mais indissociable d'une visée idéaliste, symbolique qui rapprochera ainsi très fortement les deux auteurs sur lesquels porte notre étude et gommara en partie leur apparente opposition. La notion de « type » sous-entendra l'entièreté de notre étude ainsi que les notions de théâtralité et théâtralisation que nous rattacherons à la vision sociologique goffmanienne.

la vision avec laquelle notre thèse a le plus de points de concordance est celle de Béatrice Didier, en particulier en ce qui concerne la grande cohérence de l'entièreté de l'œuvre de Sand et les nuances apportées aux « périodes sandiennes » mais aussi concernant ses travaux sur les « types » sandiens et l'idéalisme réaliste de l'auteur (idée partagée par Isabelle Hoog Naginski qui parle pour Sand, comme d'ailleurs pour Balzac, de « deux romantiques réalistes », Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 103 et de « personnage-idée », Isabelle Hoog Naginski « *Mythographie sandienne et lecture sociopoétique* », in *Sociopoétiques*, n°1, [En ligne], URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=620>. Fichier pdf généré le 23/01/2021.). Mentionnons également la pionnière, Naomi Schor, à qui la critique sandienne est redevable pour avoir fait bouger les lignes, la première, autour de la figure de Sand et dont une partie des travaux nourrira notre positionnement final. Citons également comme incontournables les travaux de Claudie Bernard sur la famille. Dans une visée ethnocritique les articles de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa ont présenté de nouvelles perspectives pour l'analyse des textes balzaciens qui ont enrichi notre propre étude. En ce qui concerne les théories du roman balzacien, nous sommes particulièrement tributaires de l'ouvrage de Per Nykrog et de sa théorie des sphères qu'il applique à Balzac, qui pourrait d'ailleurs très bien trouver une résonance favorable chez Sand.

⁴⁶ Il faut entendre ici, absolu dans différents sens, à la fois sans limite, sans nuance ou sans concession (de l'ordre du tout ou rien) qui représente un état ou un caractère à un degré extrême mais aussi dans un sens plus philosophique, un être qui dépasse sa condition.

PARTIE I : LE VIEILLARD, UN TYPE SOCIAL QUI S'INSCRIT DANS LA MARGINALITÉ

Chapitre I. « Entrée en scène » du vieillard

1. Portrait du vieillard

Il convient, avant toute chose d'aborder la place de la vieillesse au sein de la société du XIX^e siècle. C'est à cette époque que les vieillards deviennent un centre d'intérêt accru et que, corrélativement, leur nombre augmente particulièrement dans les arts. D'ailleurs on trouve les premiers traités sur les maladies des vieillards, notamment celui de Durand-Fardel et de Charcot⁴⁷, au XIX^e siècle. Certes le vieillard était déjà présent auparavant mais il a subi une conséquente évolution. Tout d'abord, précisons que nous aborderons exclusivement la question sous l'angle masculin car le traitement des vieilles femmes est totalement différent de celui des hommes. En ce qui concerne ces derniers, l'imagerie est plutôt négative⁴⁸ jusqu'au XVIII^e siècle. On assiste alors à un changement, une véritable réhabilitation de la vieillesse et aux prémices de la constitution d'un groupe social qui se développera encore au XIX^e. Cela est dû, en partie, à une évolution quant à la vision de la mort et de la fin de vie. Comme l'explique Philippe Ariès en parlant de ce siècle : « Il y a eu changement dans l'attitude fondamentale de l'homme devant l'existence, devant la vie et la mort⁴⁹. » À l'image du mort en sursis, du poids mort et du fardeau se substitue une position bien plus favorable à la vieillesse. Dès le XVIII^e siècle, on s'intéresse davantage à la manière de bien vivre sa vieillesse plutôt qu'à la meilleure manière de mourir comme cela était le cas précédemment. Comme l'indique David G. T. Royansky à ce sujet : « Tous ces écrivains [ceux du XVIII^e siècle] ont considéré le vieillard comme un vivant et non pas comme un moribond⁵⁰. » Jean-Pierre Gutton

⁴⁷ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques*, Paris, A. Delaye, 1868. Maxime Durand-Fardel, *Traité clinique et pratique des maladies des vieillards*, Paris, G. Baillière, 1854.

⁴⁸ Effectivement avant le XVIII^e siècle, la vieillesse n'est pas considérée comme une catégorie et elle est souvent représentée négativement, voire gommée. Déjà dans l'Antiquité, il n'y a pas de dieux gréco-romains représentés « vieux ». Les comédies se moquent allègrement des vieillards bien que déjà une forme de sagesse soit associée à eux, en particulier dans la pensée stoïcienne. La sculpture s'intéresse peu à la vieillesse, elle privilégie les jeunes athlètes dans l'esthétique gréco-romaine. Au Moyen-âge la vieillesse est principalement perçue avec des caractéristiques éminemment péjoratives. Guillaume de Lorris dans *Le Roman de la Rose* invoque ainsi un portrait de la vieillesse aux cheveux blancs, sans dent, décrépète, froide. (Lorris Guillaume (de), Meun Jean (de), *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974).

⁴⁹ Philippe Ariès, « Attitudes devant la vie et devant la mort du 17^e au 19^e siècle », in *Population*, 4^e année, n°3, 1949. pp. 463-470, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1949_num_4_3_2127. Fichier pdf généré le 24/04/2021.

⁵⁰ David G. T. Royansky, « Vers une histoire comparée de la vieillesse : le tournant des mentalités américaine et française » in Maurice Garden, *Le Vieillissement : Implications et conséquences de l'allongement de la vie*

évoque le XVIII^e siècle comme la période de « la naissance du vieillard⁵¹ ». Tous les spécialistes s'accordent cependant à noter que les études s'avèrent délicates en raison de la multiplicité des facteurs. L'âge est déjà un problème. En effet, tout le monde ne s'accorde pas exactement sur celui-ci. Les critères dès lors sont-ils intellectuels, physiques ? Le traitement entre hommes et femmes est différent. En outre, les données évoluent selon les époques mais aussi selon des critères sociaux (appartenance à telle ou telle classe) et géographiques. Toutefois malgré les disparités, il existe une ligne directrice ou au moins des bornes qui permettent de délimiter ce stade et de parvenir à cerner le phénomène. En outre, la vieillesse en appelle aussi à d'autres référents de l'humanité et s'inscrit ainsi dans la construction profonde et presque intime de cette dernière. Nous retrouvons ainsi l'importance de cet état dans les mythes. La vieillesse est corolaire à toute existence, appréhendée par soi-même ou à travers les autres. Comme le souligne Jacqueline Trincaz dans son article sur « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale » :

[...] la vieillesse n'existe pas comme une donnée. Certes, elle se construit sur une réalité : le vieillissement de l'individu et le fait que dans toute société existent des personnes plus âgées que d'autres ; elle intègre des éléments d'ordre logique et démographique, ainsi que d'ordre économique et politique : le rôle dévolu aux plus vieux et la place qui leur est faite au sein de la société différeront selon le contexte et les époques. Mais l'imaginaire, fondement de toute culture, inscrit la vieillesse, comme toutes les grandes interrogations sur l'être humain, au cœur même du mythe⁵².

Par conséquent le vieillard touche à de multiples domaines et se révèle difficilement saisissable. Toutefois, nous allons tenter de dégager des critères pertinents. Tout d'abord, le vieillard apparaît dans les textes à travers une description essentiellement physique. Le premier critère pour le définir est l'âge ce que corroborent les différents dictionnaires à

humaine depuis le XVIII^e siècle, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pul/14256?lang=fr> [consulté le 10/08/2022].

⁵¹ Jean-Pierre Gutton, *Naissance du vieillard. Essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*, Paris, Aubier, 1988.

⁵² Jacqueline Trincaz, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », in *L'Homme*, 1998, tome 38 n°147, « Alliance, rites et mythes », pp. 167-189, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370511. Fichier pdf généré le 15/05/2021.

travers les définitions données à ce mot. Le terme de « vieillard », défini par le Littré comme « un homme qui est dans le dernier âge de sa vie », s'applique aux « personnes avancées en âge, tant hommes que femmes ». Pour ces dernières, la dénomination de « vieille » est seulement « employé[e] avec une nuance de mépris dans le style moqueur et satirique ». Ce dernier âge est lui-même soumis à fluctuation puisque l'on trouve cette définition à l'entrée « vieillesse » : « le dernier âge de la vie, ou période de la vie humaine dont on fixe le commencement à la soixantième année, mais qui peut être plus ou moins retardée ou avancée, suivant la constitution individuelle⁵³ ». La seule différence avec un dictionnaire du XIX^e siècle est une précision car les définitions sont quasiment similaires, ce qui prouve une constante dans la vision de cette condition. Ainsi dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, nous lisons la définition suivante pour l'entrée vieillesse : « le dernier âge de la vie » ; pour « vieux » : « qui est fort avancé en âge » et pour « vieillard » : « homme qui est dans le dernier âge de sa vie⁵⁴ ». Nous pouvons donc déjà remarquer une certaine indétermination. Ceci est encore plus marquant quand nous nous arrêtons sur les exemples présentés dans ce même *Dictionnaire de l'Académie française*. On trouve, en effet, les qualificatifs les plus opposés que nous retrouverons d'ailleurs dans les romans étudiés à travers nos différents personnages. Nous avons ainsi le « grave, sage, honorable, vénérable vieillard », « un malin vieillard » et un « vieillard morose », une verte vieillesse, une belle vieillesse », « une heureuse et honorable vieillesse », « une vieillesse décrépite », « une extrême vieillesse⁵⁵ ». Plusieurs remarques à ce sujet, tout d'abord la présence de gradation, de strates. Il y a la vieillesse certes mais on peut distinguer des vieillesse précoces, les débuts de la vieillesse et la vieillesse avancée. Certains qualificatifs touchent davantage au moral et d'autres à l'esthétique. Le vieillard est à la fois modèle quasi philosophique et un homme retors. Cette ambivalence de la figure se retrouve dans les traités médicaux de l'époque au sujet de l'âge. Dans son *traité clinique et pratique des maladies des vieillards*, Maxime Durand-Fardel écrit : « ... tel est jeune encore à cinquante ans et tel est déjà un vieillard à cet âge⁵⁶ ». On remarquera que les croyances scientifiques de l'époque corroborent ce que les auteurs présentent dans leurs œuvres romanesques. Pour

⁵³ *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, entrées « vieillard » et « vieillesse », Genève, Editions Famot, 1974.

⁵⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrées « vieillard », « vieillesse » et « vieux », Paris, Librairie de Firmin - Didot et C^{ie}-, 1879.

⁵⁵ *Ibid.*, entrées « vieillard » et « vieillesse ».

⁵⁶ Maxime Durand-Fardel, *Traité clinique et pratique des maladies des vieillards*, G. Baillière, Paris, 1854, p. XI.

Sand, comme pour Balzac, l'âge est le plus souvent indiqué comme élément premier qui indique la vieillesse comme nous l'avons évoqué. La plupart des vieillards ont en effet au moins une soixantaine d'années mais on trouve des « jeunes » et des « vieux » vieillards. De même, certains vieillards sont moins avancés en âge. Ainsi George Sand écrit-elle à plusieurs reprises que l'apparence détermine l'âge : « On n'a jamais que l'âge que l'on montre⁵⁷ » dit Lauriane dans les *Beaux messieurs de Bois-Doré* tandis que Fernande, dans *Jacques*, écrit dans sa lettre à son amie Clémence : « ...et d'ailleurs on n'a jamais que l'âge qu'on paraît avoir...⁵⁸ ». Nous retrouvons également cet élément dans *Le Dernier Amour* dans lequel les personnages indiquent que l'on n'a « que l'âge qu'on porte sur sa figure et sur son corps » considération à laquelle s'ajoute une autre vision encore plus variable à travers les propos qui suivent : « Vous dites qu'on n'a que l'âge que montrent le corps et la figure : vous vous trompez, cher ami ! On a l'âge de son cœur, de son expérience ou de sa foi⁵⁹. » D'ailleurs, c'est chez Sand que l'on trouve le vieillard le plus jeune en nombre d'années. En dehors de cette exception, la plus notable, l'âge des vieillards se situe entre une cinquantaine d'années et quatre-vingt-dix ans (à l'exception de Jacques qui en a trente-cinq et que nous étudierons plus avant par la suite car c'est un cas très particulier). L'âge moyen est donc d'une soixantaine d'années. Il est plus souvent indiqué chez Balzac que chez Sand. Parfois l'indication ne nous parvient que très tardivement dans le roman à l'occasion d'une discussion ou d'une remarque et il n'est pas forcément donné au moment de l'apparition du vieillard. Ainsi, on notera que, selon les cas, certaines premières « entrées en scène » des personnages ne les font pas entrer d'emblée dans la catégorie des personnes âgées car les précisions manquent à ce moment-là. S'il est très souvent présent et important, l'âge n'est cependant pas totalement déterminant. En effet si nous prenons la catégorie des personnes de cinquante ans, elles peuvent ou non être considérées comme âgées. Tous les personnages de cinquante ans ne sont pas qualifiés de « vieux ». Dans le même ordre d'idées, certains jeunes peuvent être qualifiés de vieillards, soit de manière anecdotique – ce que nous ne traiterons pas car ils sortent alors de notre étude, il s'agit très souvent de l'effet d'une débauche avancée – soit d'une manière continue, comme c'est le cas pour le personnage de Jacques déjà mentionné. Les années peuvent être différemment perçues comme le précise Balzac dans *Le Cabinet des Antiques* au sujet du

⁵⁷ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, Paris, Edition Phébus, 2017, p. 65.

⁵⁸ George Sand, *Jacques*, Paris, Edition J. Hetzel, 1857, p. 14.

⁵⁹ George Sand, *Le Dernier Amour*, Paris, Archipoche, 2015, p. 73-74.

marquis d'Esgrignon qu'il traite de « pauvre vieillard », « quoique le marquis n'eût alors que cinquante-trois ans [car] l'adversité et les cuisantes douleurs de sa vie avaient constamment donné plus de douze mois aux années⁶⁰ ». Deux personnes d'un âge identique peuvent être indifféremment qualifiées de vieillard ou non. Prenons pour exemple le curé, M. Grimont dans *Béatrix* et le marquis d'Esgrignon que nous venons d'évoquer dans le *Cabinet des Antiques*, tous deux ont approximativement un âge semblable, une cinquantaine d'années. Toutefois, le premier est distingué des vieillards qui sont allés se coucher, il n'en fait donc pas partie, alors que le marquis, lui, est présenté comme tel. En outre, un vieillard peut également retrouver des caractéristiques de la jeunesse en certaines occasions, tel le marquis de Boisguilbault qui, lors de sa confrontation avec Jean Jappeloup⁶¹, est mentionné « courant avec la légèreté et l'aplomb d'un jeune homme⁶² ». En règle générale, le terme de vieillard apparaît de manière plus fréquente lorsque le personnage est encore plus avancé en âge. Quand il l'est moins, l'adjectif « vieux » est plutôt privilégié par les auteurs. Ainsi, nous pouvons déjà remarquer deux éléments : le premier est que l'âge demeure, malgré tout, fluctuant, et le deuxième est que les deux auteurs se rejoignent sur la manière de traiter ce point, en conformité avec les représentations sociales de l'époque sur cette question-là. Pourtant, les descriptions des vieillards comportent également des similitudes. Le portrait de ceux-ci se joue majoritairement autour d'une opposition. Il existe un vieillard maigre, pâle et un vieillard bien portant et au teint plutôt rougeaud. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette distinction apparaît également chez d'autres écrivains de l'époque et semble une constante, quel que soit leur mouvement littéraire d'appartenance. Ainsi cette opposition complique encore les tentatives en vue d'appréhender cette figure de manière figée. Ces caractéristiques du vieillard se retrouvent au sein des représentations picturales du XVIII^e et XIX^e siècle. Chez Jacques Gamelin, peintre du XVIII^e (annexe 1) le portrait datant de la toute fin du siècle présente un vieil homme joufflu, aux cheveux blancs. Le regard est profond et attire l'observateur. A l'inverse le tableau de Théodule-Augustin Ribot (annexe 6) présente un vieil

⁶⁰ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, Flammarion, Paris, 1987, p. 209.

⁶¹ Jean Jappeloup est un personnage central du roman, celui qui conduit Émile, le protagoniste auprès de Monsieur Antoine au tout début de l'ouvrage, celui-ci ayant été surpris par la tombée de la nuit à un endroit escarpé et périlleux. C'est un personnage plein de bon sens qui s'oppose à l'industriel, M. Cardonnet, père d'Émile. Il connaît le marquis depuis longtemps et il subit, sans le savoir, le « péché de M. Antoine » auprès du marquis de Boisguilbault. Dans le passage cité, le charpentier est surpris par le marquis en train de couper ses arbres, ce qui le met dans une fureur folle.

⁶² George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, Paris, Edition J. Hetzel, 1859, p. 104.

homme au visage plus émacié. Les représentations de la vieillesse sont caractérisées par les cheveux blancs ou gris ou leur absence, exactement comme leur équivalence romanesque. Le vieillard de Gamelin tout comme celui de Joseph-Auguste Carrier (annexe 4) et de Gustave Courbet (annexe 5) sont chauves ou presque. Les autres, sur le portrait de Théodore Géricault (annexe 3) ou celui de Paul Delaroche (annexe 2) possèdent encore des cheveux. Il en va de même pour le vieillard peint par Ribot déjà évoqué. Nous allons retrouver ces caractéristiques dans les romans à l'étude. De même, la présentation physique des vieillards n'est pas vraiment influencée par le courant auquel appartiennent les peintres. Le vieillard de Géricault, peintre romantique n'est guère différent de celui de Ribot ou de Courbet, peintres réalistes. L'habillement, la tenue figurent la classe sociale. Le vieillard de Courbet est particulièrement soigné mais ce constat est limité par le fait que ce soit son père. Les premiers éléments de description sont conformes avec une idée générale sur l'avancée en âge : la vieillesse qui entraîne décrépitude physique et affaiblissement. Quant aux autres, ils peuvent bien plus facilement être présents pour tout autre type de personnage. Un individu bien portant et rougeaud n'est pas forcément un vieillard alors qu'un être décrit comme maigre, sec et décharné l'est essentiellement. Nous aboutissons donc une nouvelle fois à une certaine incertitude et à une hésitation récurrente face au vieillard. Sa description ne le caractérise pas nécessairement comme tel et il existe toujours un paradoxe ou une opposition qui plane autour de sa personne. Nos deux auteurs partagent cette indécision. Toutefois, alors que Balzac présente les deux types, Sand privilégie plutôt le vieillard sec mais qui peut rester bon vivant. Il n'est pas forcément question d'embonpoint. En vérité, elle demeure souvent assez floue sur le sujet. Ces descriptions coïncident toutefois le plus souvent avec les constatations médicales de l'époque et reflètent donc bien la réalité clinique, que ce soit chez Balzac ou chez Sand. En effet, Charcot décrit ainsi la personne âgée :

Certaines modifications d'ensemble frappent immédiatement les regards. Vous connaissez tous l'aspect extérieur du vieillard : cette peau sèche et ridée, ces cheveux rares et grisonnants, cette bouche privée de dents, ce corps voûté et ramassé sur lui-même ; tous ces changements correspondent à une atrophie générale de l'individu ; car en même temps que la taille diminue, le poids du corps s'amointrit, ainsi que l'a démontré Quételet. Un amaigrissement plus ou

moins prononcé correspond en général à ces divers phénomènes. Toutefois, on peut rencontrer une manière d'être différente⁶³.

Ainsi, dans *Les Chouans* de Balzac, Orgemont de Fougères est décrit tel « un petit homme très-gros⁶⁴ ». Dans la *Cousine Bette*, c'est Crevel que Balzac nous dépeint comme un individu au « teint rougeaud », à la « figure passablement joufflue » et au « ventre piriforme⁶⁵ ». Dans *Simon*, Sand présente Monsieur Parquet tel un homme « actif, alerte, bien qu'un peu gros⁶⁶ ». Les occurrences de l'un et de l'autre se partagent de manière assez égale chez Balzac, différemment chez Sand comme nous l'avons indiqué. Il faut noter qu'en ce qui concerne les individus perçus comme maigres, ils peuvent être décharnés, d'une extrême maigreur, ce qui correspond à un état de délabrement, de fragilité, de déchéance. Toutefois, ces deux éléments ne sont pas corollaires ; la maigreur des vieillards peut conduire à une impression de dureté, de robustesse, de force et d'inébranlabilité⁶⁷. Chez Balzac, nous pouvons ainsi citer le Père Fisher dans la *Cousine Bette* qui est décrit comme un « petit vieillard sec, maigre, nerveux et l'œil vif⁶⁸ » et chez Sand, Tristan de Mauprat qui, lui, apparaît tel « un grand vieillard, osseux et louche », semblable à son cheval « sec, vigoureux et méchant⁶⁹ ». En revanche, Stenson dans *L'Homme de neige* et le Colonel Chabert, héros éponyme du roman balzacien, représentent l'opposé des précédents. Le premier, sous la plume de Sand, est décrit comme « malingre, frileux » et plus loin, « si cassé et si frêle qu'il ne sortait presque plus⁷⁰ ». Le second, chez Balzac, est dépeint tout d'abord comme « sec et maigre » puis assimilé à l' « un de ces vieux pauvres chenus et cassés qui ont obtenu le bâton de maréchal des mendiants en vivant à Bicêtre⁷¹ ». Toujours chez Sand, Monsieur de Boisguilbault appartient également à ce type-là, « bien vieilli, bien affaibli », « si maigre, qu'on verrait le jour à travers⁷² ». Il existe également des vieillards qui passent d'un état de corpulence excessive à son contraire. Nous

⁶³ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques*, Paris, A. Delaye, 1868, p. 7.

⁶⁴ Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 231.

⁶⁵ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Flammarion, 2015, p. 55-57.

⁶⁶ George Sand, *Simon*, Paris, Edition J. Hetzel, 1855, p. 243.

⁶⁷ Caractère de ce qui est inébranlable, terme peu usité mais attesté dans *Le Larousse universel*, Paris, Editions Larousse, 1922.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁹ George Sand, *Mauprat*, Paris, Edition Garnier-Flammarion, 1969, p. 37.

⁷⁰ George Sand, *L'Homme de neige*, Barcelone, Actes Sud, 2005, p. 59-265.

⁷¹ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, Paris, Flammarion, 1992, p. 62-118.

⁷² George Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 34.

pouvons ainsi citer le Père Goriot chez Balzac et le Cardinal-Prince Ieronimo de Palmarosa chez Sand, dans *Le Piccinino*. Le premier « devint progressivement maigre ; ses mollets tombèrent ; sa figure, bouffie par le contentement d'un bonheur bourgeois, se vida démesurément ; son front se plissa, sa mâchoire se dessina⁷³ » sous l'effet des privations qu'il endure pour satisfaire le train de vie de ses filles qu'il adore. Cette dégradation est autant due aux nouvelles conditions matérielles qu'à la cruelle déception morale qui découle de son abandon par les deux êtres qu'il chérit tant. Quant au second, Sand nous indique que « le cardinal était un homme fort âgé, qui, de replet et coloré, était devenu maigre et pâle, par l'effet d'une lente et cruelle destruction⁷⁴. » Ainsi le vieillard peut présenter une transformation qui le conduit vers un état considérablement dégradé mais ce même état peut indiquer une énergie incroyable et une fermeté que l'on ne retrouve pas chez les jeunes. La vieillesse peut donc être assimilée à une perte comme elle l'est globalement dans la société mais présenter aussi des types à l'opposé de cette notion négative. Encore une fois, l'incertitude demeure sur cette figure qui rassemble des opposés. Outre la corpulence, les premières indications physiques concernant le vieillard touchent principalement à son aspect général, à son visage – en particulier ses yeux – et à ses cheveux. Ainsi nous pourrions citer indifféremment le baron du Guénic dans *Béatrix* décrit comme un « un vieillard de haute taille, droit, sec, nerveux et maigre », au « visage ovale », « ridé par des milliers de plis », à la « chevelure blanche comme de l'argent⁷⁵ » ou Monsieur Sylvestre, chez Sand, qui est dépeint comme « un vieillard très droit encore, chauve », avec « les plus beaux yeux qu'il soit possible de voir, gros, ronds, noirs, saillants⁷⁶ ». Nous constatons l'effet de réel produit par les indications physiques, conformes à l'âge, bien que parfois porteuses d'une valeur qui dépasse ce seul cadre. Ainsi, pour ce qui est des cheveux, les coloris vont généralement du gris au blanc ou sont caractérisés par leur absence. On pourrait penser que l'idéaliste peindrait des vieillards aux cheveux blancs argentés et le réaliste des protagonistes aux cheveux gris mais cela n'est nullement le cas. Notons également que Balzac, en particulier, mais Sand également, dans une moindre mesure, s'inscrivaient dans la théorie de Lavater : la physiognomonie⁷⁷. La physiognomonie

⁷³ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Saint-Amand, Editions Gallimard, 1991, p. 53-54.

⁷⁴ George Sand, *Le Piccinino*, Paris, Edition J. Hetzel, 1857, p. 6.

⁷⁵ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Saint-Amand, Editions Gallimard, 2013, p. 44-46.

⁷⁶ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, France, Edition Paleo, 2009, p. 34-35.

⁷⁷ La physiognomonie est une théorie défendue par Johann Kaspar Lavater (1741-1801) qui pensait qu'il existait un lien étroit entre traits physiques et psychiques. De fait, la physionomie d'une personne annonçait son âme et son caractère, sa propension au crime par exemple. Balzac est un ardent défenseur de cette théorie qu'il cite

possède une réelle fonction romanesque comme le souligne Marthe Robert dans *La Vérité littéraire* :

Mettre en rapport la surface visible des êtres avec ce qu'ils recèlent en eux de plus impossible à scruter, c'est en effet pour le roman le meilleur moyen d'assurer l'intense circulation des émotions qui est devenue à l'âge moderne sa première spécialité⁷⁸.

Le marquis d'Esgrignon du *Cabinet des Antiques* est chauve avec quelques « cheveux blancs soyeux⁷⁹ ». L'abbé Loraux est présenté comme un vieillard à la « tête blanchie⁸⁰ », tout comme l'Antiquaire de *La Peau de chagrin*, de même le vieux majordome du marquis de Boisguilbault dans *Le Pêché de Monsieur Antoine* ou encore le Père Huguenin et le Comte de Villepreux dans *Le Compagnon du Tour de France*, homme dont les « cheveux ont blanchi » ou « vieillard blanchi dans les déflections⁸¹ ». Pour les cheveux gris, nous pouvons citer le Général Hulot, « pair de France », qui « montrait une belle tête froidie par les années, à cheveux gris encore assez abondants⁸² », M. Porriquet aux « longs cheveux gris en désordre, desséchés comme un vieux parchemin qui se tord dans le feu⁸³ ». Parfois seule la couleur de la barbe est mentionnée et non celle de la chevelure, laissée de côté ou absente, c'est le cas pour Delmare dans *Indiana* ou Jean dans *Le Pêché de monsieur Antoine*, grise pour tous les deux. La couleur argentée se retrouve chez Pillerault dans *César Birotteau* dont les « cheveux d'un gris argenté », sont « tenus courts et comme feutrés⁸⁴ ». La majorité d'entre eux, toutefois, se retrouve chauve, ce qui correspond à une caractéristique réelle de l'apparence des vieillards.

d'ailleurs à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine* en plus de l'exploiter lui-même dans ses œuvres. George Sand, quant à elle, est fascinée par celle-ci et profondément convaincue de sa véracité mais elle apparaît légèrement moins dans ses ouvrages. Il faut dire aussi que les descriptions de Sand sont moins développées que celles de Balzac. De plus son avis sur la question demeure, malgré tout, plus nuancé, en particulier quand il aborde la notion de typologie mais nous y reviendrons plus avant dans une autre partie. Pour elle, le procédé de classement demeure souvent fallacieux, elle réfute la réalité d'une espèce de « taxinomie sociale » comme l'indique Marceau Levin dans son article sur Sand et les types sociaux (Levin Marceau, « Une distance moqueuse : Sand et les types sociaux de la littérature "panoramique" », in Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA Editions, 2020, p. 304.

⁷⁸ Marthe Robert, *La Vérité littéraire*, Paris, Le Livre de poche, 1981, p. 119.

⁷⁹ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 240.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Paris, Flammarion, 1995, p. 196.

⁸¹ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, Saint-Amand, Le Livre de Poche, 2019, p. 101-401.

⁸² Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p.116.

⁸³ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 271.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

Ainsi Delmare, déjà cité, est chauve, ainsi que Gigonnet de *César Birotteau* au « crâne couleur beurre frais dénué de cheveux⁸⁵ », M. Sylvestre, « vieillard très droit encore, [est] chauve probablement sous son bonnet de soie noire⁸⁶ » ou encore Audebert de *La Ville noire* qui possède « un front chauve et luisant⁸⁷ ». Les autres mentions sont plus originales. Quelques rares vieillards possèdent encore la couleur de leur jeunesse, ce qui, au vu de leur âge, est sans doute peu conforme à la réalité. D'autres masquent leur âge par divers subterfuges : poudre, teinture ou perruque. Roguin dans *César Birotteau* a ainsi les cheveux noirs et Balthazar Claës possède une « abondante chevelure blonde⁸⁸ ». Hulot se teint les cheveux, le Comte de Fougère les a poudrés et Bois-Doré détient plusieurs perruques qui le rendent d'ailleurs ridicule. Si nous nous arrêtons sur cet exemple, Sand ne fait ici nullement preuve d'idéalisme puisqu'elle se moque d'ailleurs gentiment de ce comportement comme elle le prouve par cette remarque, glissée dans le portrait du marquis : « Il ne lui vint pas à l'idée que tout est en parfaite harmonie dans les opérations de la nature, soit qu'elle nous fasse, soit qu'elle nous défasse, et qu'avec ses cheveux gris il avait la mine qu'il devait avoir ». Plus loin elle le traite même de « marionnette burlesque⁸⁹ ». Cette dénomination est à exploiter et rejoint certaines études sur le comique dans l'œuvre de Sand dont on peut se donner une idée en lisant l'ouvrage *George Sand comique* qui reprend plusieurs articles sous la direction d'Olivier Bara et François Kerlouegan. Dans l'introduction de ce livre, les éditeurs indiquent que le « [...] comique fait appel à des réflexes immédiats, que l'on pourrait dire pulsionnels ou, en tout cas, physiologiques (on a parlé de « primitivité du rire ») : autant de manifestations aux antipodes – en apparence du moins – de l'idéalisme⁹⁰. » Le burlesque et le grotesque sont des ressorts de la comédie. Pascale Auraix-Jonchière souligne cette présence du rire dans son étude reprise dans ce même ouvrage :

Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, l'annonce du rire précède l'entrée en scène du protagoniste, Sylvain de Bois-Doré. Le portrait en pied du personnage est différé par une analepse explicative : l'histoire du marquis et ses aventures chez le perruquier sont narrées

⁸⁵ *Ibid.*, p. 299.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁷ George Sand, *La Ville noire*, Barcelone, Flammarion, 2021, p. 80.

⁸⁸ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Flammarion, 1993, p. 72.

⁸⁹ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁹⁰ Olivier Bara et François Kerlouegan, *George Sand comique*, *op. cit.*, p. 12.

sur un mode burlesque, terme proposé par le narrateur dans cette rétrospective en partie méta discursive⁹¹.

Il y a donc déjà une intention chez Sand à travers ce portrait tout comme chez Balzac en a lui-même, comme nous l'avons vu avec la physiognomonie par exemple. Cette description ne se joue pas uniquement sur le mode de l'idéal mais déjà sur un positionnement métalinguistique. Les deux auteurs donnent « à voir ». Balzac lui-même se classe dans la catégorie des auteurs qui savent mêler images et idées, place qu'il avoue partager... avec Sand⁹². Isabelle Hoog Naginski rappelle cette catégorisation dans son ouvrage *George Sand, l'écriture ou la vie*. Elle écrit à ce sujet un propos qui éclaire cette volonté de description et de représentation :

[...] Balzac plaçait George Sand dans la troisième catégorie d'écrivains, avec d'autres romanciers parmi lesquels il se situait lui-même, c'est à dire ceux qui avaient su faire la synthèse des images et des idées.[...]Balzac qualifiait cette troisième tendance d' « éclectisme littéraire ». Il est remarquable que cette classification des écrivains et des aspects conflictuels de leur sensibilité ait permis à Balzac de percevoir avec acuité la double sensibilité de Sand face à l'idée et à l'image, et de comprendre la nature profondément double de son art⁹³.

Les deux auteurs partagent cette ambivalence tout comme leur désir de révéler le spectacle de la vie à travers leurs œuvres. La manière de mettre en scène les vieillards ne fait pas exception à cette présence du théâtre ou de la théâtralité dans leurs écrits respectifs. « Balzac est, on le sait, un romancier de la scène⁹⁴ », écrit Jacques-David Ebguy dans son article « Représenter l'être social : Balzac avec les sociologues ? ». Anne-Marie Baron, elle, dans « Fondements métaphysiques de l'image balzacienne », parle pour Balzac d'œuvre

⁹¹ Pascale Auraix-Jonchière, « Le Comique du romanesque » in Olivier Bara, François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA Editions, 2020, p. 63.

⁹² Balzac dans un article sur Stendhal oppose la « littérature des idées » et la « littérature des images ». La première, « met l'accent sur l'action, les événements, le dialogue et les manifestations non visibles de l'univers », la seconde « privilégie les descriptions de la nature, le lyrisme et la contemplation du monde visible », (Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 69).

⁹³ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 70.

⁹⁴ Jacques-David Ebguy, « Représenter l'être social : Balzac avec les sociologues » in Andrea Del Lungo, Pierre Glaudes (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 291.

romanesque placée sous le double patronage de la peinture et du théâtre⁹⁵ ». Le rapprochement entre Goffman et Balzac que nous avons envisagé suite à notre réflexion sur la représentation est d'ailleurs défendu par Agathe Novak-Lechevalier qui, dans son article intitulé, « Microsociologie balzacienne : Balzac, Goffman et le théâtre du monde » indique :

Non seulement le roman est donné par Balzac comme un drame, non seulement ses structures sont régulièrement référées aux structures dramatiques (actes, exposition, etc.), mais les personnages sont sans cesse comparés à des acteurs, et le monde comparé à une scène qui a des spectateurs, des coulisses et des machinistes⁹⁶.

Quant à Sand, son amour pour le théâtre est fondamental et ressort très nettement dans *Histoire de ma vie*. L'importance du théâtre de marionnettes à Nohant est considérable et ce goût pour les arts de la scène s'insère dans une tradition familiale. De plus, sans omettre les créations originales, elle a également adapté certains de ses romans en pièces, (trente-et-une pièces au total). Catherine Masson ou Simone Bernard-Griffiths le rappellent toutes deux, l'une dans son article au sein des études sur la marginalité chez Sand, l'autre dans son essai consacré à l'imaginaire sandien. « Technicienne de théâtre⁹⁷ », George Sand n'a eu de cesse « de montrer son goût pour le théâtre⁹⁸ ». La possible analogie avec la vision goffmanienne évoquée précédemment pour Balzac pourrait donc tout aussi bien s'attribuer à Sand. Shira Malkin dans l'entrée « Poétique théâtrale et théâtralité » du *Dictionnaire George Sand* exprime le mélange des genres du récit sandien :

⁹⁵ Anne-Marie Baron, « Fondements métaphysiques de l'image balzacienne », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 21-38, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-21.htm>. Fichier pdf généré le 20/03/2024.

⁹⁶ Agathe Novak-Lechevalier, « Microsociologie balzacienne : Balzac, Goffman et le théâtre du monde », in Andrea Del Lungo, Pierre Glaudes (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 302.

⁹⁷ Catherine Masson, « Le secret révélé : mise en scène de la marginalité dans la pièce *Cosima* de George Sand », in Pascale Auraix-Jonchiere, Simone Bernard-Griffiths, Marie-Cécile Levet (éd.) *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 314.

⁹⁸ Simone Bernard-Griffiths, « Théâtre, théâtralité et mythe de Don Juan dans *La Marquise*, nouvelle de 1832 », in Simone Bernard Griffiths, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 441.

Le croisement fertile du théâtral et du romanesque dans le récit sandien crée des textes hybrides qui déploient une polyphonie de procédés accentuent le « métissage des genres » : dialogues enlevés, parfois présentés sous forme de répliques ; découpage structurel du récit en scènes et tableaux ; souci de rendre l'expressivité des personnages par une notation méticuleuse de leur gestuelle et de leur tonalité vocale ; didascalies importantes⁹⁹.

Les détails physiques évoqués sont donc choisis, révélateurs, ils dépassent toujours le cadre de la simple description. À l'évocation de la réalité s'ajoutent des intentions de la part des deux romanciers que nous développerons plus avant dans de prochains chapitres de notre étude. Outre les cheveux, un détail plutôt réaliste de la description, révélateur de l'âge avancé, est la présence ou l'absence de dents. Les occurrences sont partagées. Le marquis de Bois-Doré, déjà cité, et le chevalier de Halga de *Béatrix* sont tous deux remarquables pour leur dentition, l'un qui, « de toute sa jeunesse envolée, [...] n'avait conservé que des dents, un peu longues, mais encore blanches et bien rangées¹⁰⁰ » et l'autre « montrant des dents blanches enchâssées dans des gencives rouges¹⁰¹ ». À l'inverse le baron Hulot possède de fausses dents, ce que lui fait remarquer Crevel : « Tu as des cheveux blancs, des fausses dents, baron¹⁰². » Il est d'ailleurs indiqué qu'il trompe sur son apparence car Crevel se compare à un Silène par rapport à lui. L'absence de dents est également notifiée chez le baron du Guénic et Ragon. « Le baron n'avait plus de dents¹⁰³ » écrit Balzac dans *Béatrix*. Quant à Ragon, il est décrit comme « un petit homme de cinq pieds au plus, à figure de casse-noisette, où l'on ne voyait que des yeux, deux pommettes aigües, un nez et un menton, sans dents¹⁰⁴... » L'aspect physiologique est pris en considération car la vieillesse peut entraîner une déperdition dentaire. Toutefois, la description s'intègre dans une volonté d'aller au-delà de cette dernière. Pour Bois-Doré, Sand souligne ainsi le ridicule du marquis qui, bien que favorisé par la nature¹⁰⁵, se complaît à se grimer. De même, on sent chez Balzac une certaine distance ironique s'instaurer. Comme nous l'avons déjà évoqué en citant l'article de Pascale Auraix-

⁹⁹ Shira Malkin, *Dictionnaire George Sand* sous la direction de Bernard-Griffiths Simone et Auraix-Jonchière Pascale, entrée « Poétique théâtrale et théâtralité », Paris, Editions Honoré Champion, 2020, p. 944.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰¹ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Saint-Amand, Editions Gallimard, 2013, p. 69.

¹⁰² Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Flammarion, 2015, p.300.

¹⁰³ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁴ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁵ Il s'agit d'un beau vieillard.

Jonchère, pour Bois-Doré, un glissement s'opère du burlesque au grotesque. Sand tout comme Balzac use de la satire sociale. C'est d'ailleurs ce que souligne Claudine Grossir dans son article « Les Vertus de la satire sociale » lorsqu'elle souligne que « [L]a satire se donne à voir dans les portraits, parfois lapidaires, parfois plus développés mais de façon le plus souvent fragmentaire, laissant les personnages se découvrir peu à peu, au gré du regard que portent sur eux le narrateur et/ou les autres personnages¹⁰⁶. » Régine Borderie évoque une dimension similaire chez Balzac dans son article « Portraits balzaciens. Double vues » :

Comment comprendre cette inventivité, cette fantaisie comique, ce goût de l'incongru ou du grotesque poussé au monstrueux dans certains portraits de *La Comédie humaine* présentée comme une histoire des mœurs de son temps ? L'exagération, la fantaisie servent volontiers la satire, bien sûr, orientant l'étude vers la critique, comme la caricature visuelle dont les liens avec la littérature sont de plus en plus étudiés¹⁰⁷.

En totale opposition avec sa condition d'être fatalement proche de la mort, le vieillard est caractérisé par son incroyable vitalité. Cette dernière paraît se concentrer essentiellement dans le regard. Les yeux pleins de vie ou particulièrement remarquables de l'homme âgé ainsi que sa force sont deux éléments récurrents chez Balzac et Sand. Cette constatation dépasse de très loin les seules œuvres des deux auteurs. En effet, cet élément notable est présent chez de nombreux autres écrivains, qu'ils soient français ou étrangers. C'est d'ailleurs particulièrement vrai au sein du genre fantastique. Cette caractéristique des vieillards se retrouve ainsi chez la plupart des écrivains français du XIX^e siècle mais aussi chez Poe ou Hoffmann. Le contraste entre l'âge avancé et la puissance du regard est souligné par le marquis d'Esgrignon dans le *Cabinet des Antiques*, il est fait mention de « yeux brillants [qui] jetaient ce courage et ce feu que l'âge n'abat point¹⁰⁸ ». Les exemples sont légion : le vieux juge Blondet a « deux petits yeux vifs¹⁰⁹ », l'officier Hulot détient un « œil noir et perçant¹¹⁰ »,

¹⁰⁶ Claudine Grossir, « Les vertus de la satire sociale » in Olivier Bara, François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique, op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁷ Régine Borderie, « Portraits balzaciens. Doubles vues », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 451-467, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-451.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

¹⁰⁸ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques, op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 316.

¹¹⁰ Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799), op. cit.*, p. 29.

le Père Fisher « l'œil vif¹¹¹ », Élie Magus « l'œil brillant comme celui de ses chiens¹¹² », Porpora « des petits yeux noirs¹¹³ », le colonel Delmare « l'œil terrible¹¹⁴ », Bernard de Mauprat devenu vieux des « grands yeux noirs étrangement animés¹¹⁵ », Monsieur Sylvestre possède « les plus beaux yeux qu'il soit possible de voir, gros, ronds, noirs, saillants et remplis d'un feu sauvage et doux¹¹⁶ ». Ainsi le vieillard révèle une vie qui lui est propre et qui jaillit particulièrement dans son regard. Cette vivacité que le regard procure à son être souligne l'incroyable contraste de sa nature. C'est comme si toute la vie du vieillard se concentrait en ce point. Nous retrouvons cet élément souligné chez Sand dans la description du cardinal dans *Le Piccinino* :

Le contraste d'un regard perçant et dur avec une figure de cadavre frappa tellement Michel, qu'il ne put se défendre d'un sentiment de respect, et qu'il se découvrit instinctivement devant ce vestige d'une volonté puissante. Tout ce qui offrait un caractère de force et d'autorité agissait sur l'imagination de ce jeune homme, parce qu'il portait en lui-même l'ambition de ces choses, et, sans l'expression de ces yeux tyranniques, il n'eût peut-être pas songé à ôter son chapeau de paille¹¹⁷.

Souvent déclaré proche de la mort, il révèle à travers cet élément une incroyable vitalité. Cette dernière pourrait d'ailleurs être rapprochée de sa force, souvent impressionnante. Il s'agit encore une fois d'un élément récurrent. Nous en citerons deux exemples révélateurs : l'un dans *Le Père Goriot* de Balzac qui concerne le personnage éponyme et l'autre dans *Consuelo* de Sand à travers le musicien Porpora. Pour le premier, le plus révélateur est l'épisode durant lequel Eugène surprend le Père Goriot en train de fondre des lingots :

¹¹¹ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p.223.

¹¹² Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 151.

¹¹³ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, Premier volume, Trebaseleghe, Edition Garnier, 2004, (suite) p. 277.

¹¹⁴ George Sand, *Indiana*, Barcelone, Editions Gallimard, 2020, p. 49.

¹¹⁵ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 33.

¹¹⁶ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, op. cit., p. 35.

¹¹⁷ George Sand, *Le Piccinino*, op. cit., p. 7.

Le père Goriot, qui sans doute avait attaché sur la barre d'une table renversée un plat et une espèce de soupière en vermeil, tournait une espèce de câble autour de ces objets richement sculptés, en les serrant avec une si grande force qu'il les tordait vraisemblablement pour les convertir en lingots. [...]

Le Père Goriot, qui avait déroulé son câble, prit la masse d'argent, la mit sur la table après y avoir étendu sa couverture, et l'y roula pour l'arrondir en barre, opération dont il s'acquitta avec une facilité merveilleuse. – Il serait donc aussi fort que l'était Auguste, roi de Pologne ? se dit Eugène quand la barre ronde fut à peu près façonnée¹¹⁸.

Le Père Goriot paraît posséder une force incroyable. Or, précédemment, il avait été décrit comme un vieillard qui avait bien décliné. Encore une fois, nous constatons la plus complète contradiction dans la tentative d'édification du personnage. De même, Porpora montre une puissance insoupçonnée :

Elle se détourna aussitôt ; et le Porpora qui, dans la crainte de quelque vertige de désespoir, la tenait avec une force surhumaine, la ramena à l'étage inférieur et la fit enter dans son cabinet, dont il ferma la porte et la fenêtre pour ensevelir dans le mystère l'explosion qu'il prévoyait¹¹⁹.

Le vieillard partage donc chez les deux auteurs cette même caractéristique. Il est tiraillé par ce paradoxe qui le caractérise : force et faiblesse. En vérité son physique vacillant ne tient pas compte de son incroyable puissance morale et mentale. Le vieillard est toujours un être d'exception. Cette incertitude inhérente à ce personnage se retrouve dans sa « carte d'identité ».

2. « Carte d'identité » du vieillard

Nous allons maintenant aborder « l'état civil » du vieillard. Il est caractérisé particulièrement par son métier, sa classe sociale et son état matrimonial. Cette partie tendra

¹¹⁸ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 62-63.

¹¹⁹ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, *op. cit.*, p. 143-144.

à le définir par rapport à lui-même et non par rapport à sa place vis à vis d'autrui (contrairement à ce que nous aborderons par la suite), à en établir une sorte de « carte d'identité ». Le vieillard bien qu'il ne soit pas forcément en âge de poursuivre son activité est le plus souvent toujours actif. Soit il pratique certaines activités – intellectuelles, politiques –, en particulier s'il appartient à la noblesse, soit il est toujours en activité. Le vieillard est beaucoup plus rarement à la retraite et quasiment jamais oisif. Sa profession est en corrélation avec sa classe sociale. Nous traiterons donc les deux points simultanément. Les vieillards présentent chaque classe de la société. Dans notre corpus, nous retrouvons les trois grandes catégories sociales de l'Ancien Régime représentées : le clergé, la noblesse et le Tiers-état. Pour ce dernier nous allons trouver aussi bien la bourgeoisie que le petit peuple. La noblesse est très représentée par la figure du vieillard. Le titre qui revient le plus souvent est celui de marquis. Nous trouvons également le rang de comte et de chevalier. La lignée est toujours essentielle et le vieillard est souvent le dernier de celle-ci ou le représentant le plus solide, le plus représentatif surtout dans le cas des récits se déroulant à la même époque que celle de leurs auteurs. L'Ancien régime s'incarne assez logiquement dans ce personnage. L'autre classe très présente est la bourgeoisie. Cette catégorie sociale, née véritablement au XIX^e siècle car en plein essor – celle d'ailleurs qui apparaît le plus dans les romans de cette époque – se retrouve logiquement bien représentée. Nous retrouvons ainsi les strates qui existent au sein de cette dernière : petite et haute bourgeoisie. La naissance du prolétariat est également évoquée à travers certains personnages qui appartiennent à ce groupe notamment chez Sand dans la *Ville noire*. Souvent représentatif d'une époque révolue, le vieillard noble est, comme nous l'avons précédemment indiqué, fortement représenté dans notre corpus. Cette constatation n'est pas anodine. En effet comme l'écrit Florence Loriaux :

Au total, la vieillesse est devenue plus que jamais au XIX^e siècle une affaire de classes sociales qui peuvent introduire de grandes inégalités dans la longévité, comme l'attestent d'ailleurs les travaux statistiques qui ont pu mettre en évidence les écarts de la vie moyenne entre professions ou catégories sociales. Là où auparavant seules les différences selon les sexes étaient perçues et prises en considération, il faudra dorénavant compter aussi avec des différenciations fondées sur des critères d'identification socio-économiques qui n'ont pas

disparu de nos jours, même si l'intérêt des chercheurs pour le concept de classe sociale s'est dilué en même temps que le marxisme passait de mode¹²⁰.

Ainsi, nos deux auteurs suivent sensiblement la réalité de leur époque. Il est naturel que les vieillards soient particulièrement représentés dans la classe la plus aisée et au sein de laquelle les personnes ont logiquement connu le moins de difficultés, ont vécu une vie plus facile et sont donc plus à même d'atteindre un âge avancé. Ici encore l'idéalisme de Sand ne s'oppose pas au réalisme de Balzac. Tous deux demeurent plutôt proches du contexte de leur époque. Nous pouvons indistinctement citer le baron du Guénic, le chevalier Halga et Monsieur de Faucombe dans *Béatrix* ; le marquis d'Esgrignon et le Chevalier dans *Le Cabinet des Antiques* ; Monsieur d'Orgemont de Fougères et le maréchal duc de Lenoncourt dans *Les Chouans* ; le baron Hulot et le maréchal Cottin, prince de Wissembourg dans *La Cousine Bette* ; M. de Nègrepelisse, M. de Bargeton et M. du Châtelet dans *Illusions perdues* ; le Chevalier de Valois dans *La Vieille Fille* chez Balzac. Chez Sand, nous trouvons Sanche de Cordoue, le marquis de Bois-Doré et M. de Beuvre dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ; le marquis Boccaferri et M. le marquis de Balma dans *Le Château des Désertes* ; le comte de Villepreux dans *Le Compagnons du Tour de France* ; le baron Frédérick de Rudolstadt et le comte Christian de Rudolstadt dans *Consuelo* ; le marquis Symphorien de Germandre dans *La Famille de Germandre* ; Tristan de Mauprat, Bernard de Mauprat et Hubert de Mauprat dans *Mauprat* ; M. le marquis de Boisguilbault et M. Antoine de Chateaubrun dans *Le Péché de Monsieur Antoine* ; le Cardinal-Prince Ieronimo de Palmarosa dans *Le Piccinino* ; M. le comte de Fougères dans *Simon*. Viennent ensuite les bourgeois, soit de la haute, soit de la basse bourgeoisie. Nous trouvons principalement des hommes de loi (surtout des notaires), des industriels ou des commerçants. Apparaissent ainsi le notaire Chesnel et le vieux juge Blondet dans *Le Cabinet des Antiques* ; le notaire Roguin dans *César Birotteau* ; le notaire Cruchot dans *Le Cousin Pons* ; Monsieur Bongrand, le juge de paix dans *Ursule Mirouët* ; chez Sand, M. Goefle dans *L'Homme de neige* ou M. Parquet, ancien procureur, dans *Simon*. Parmi les commerçants et les industriels, on peut citer Claude-Joseph Pillerault dans *César Birotteau* ; Célestin Crevel dans *La Cousine Bette* ; Jérôme Nicolas Séchard dans *Illusions perdues* ;

¹²⁰ Florence Loriaux, « Vieillir au XIXe siècle : un état morbide ou une nouvelle pathologie ? » Belgique, 2007, [En ligne], URL : https://www.carhop.be/images/Vieillir_au_XIXe%20si%C3%A8cle_F.LORIAUX_2007.pdf.
Fichier pdf généré le 08/01/2021.

l'antiquaire dans *La Peau de chagrin* ; le Père Goriot dans l'œuvre éponyme ; et de la même façon M. Piermont dans *Monsieur Sylvestre* ou M. Cardonnet dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Le docteur Minoret d'*Ursule Mirouët* et Balthazar Cla s de *La Recherche de l'Absolu* sont respectivement médecin et savant, tout comme M. Stangstadius de *L'Homme de neige*. L' glise est également représentée ainsi que les militaires assez présents dans notre corpus de vieillards. Pour la première, on peut citer l'abbé Loraux dans *César Birotteau* ; l'abbé Cruchot dans *Eugénie Grandet* ; l'abbé de Solis dans *La Recherche de l'Absolu*, l'abbé Chaperon dans *Ursule Mirouët* ; l'abbé de Sponde dans *La Vieille Fille*. Pour les seconds, l'officier Hulot et Longuy dans *Les Chouans* ; le Colonel Chabert dans le roman éponyme et dans le corpus sandien Delmare dans *Indiana* ; Jacques dans le roman éponyme.   ces catégories ou métiers s'ajoutent des artisans, des artistes, des paysans et des personnages de rentiers ou d'usuriers. Nous trouvons davantage les types de paysans et surtout d'artisans chez Sand. Rien d'étonnant à ce fait puisque les romans de Sand se situent davantage dans un cadre rural que ceux de Balzac, très citadin, et que Sand était très sensible à la condition de l'artiste/artisan. C'est d'ailleurs ce que rappelle Isabelle Hoog Naginski dans *George Sand : L'écriture ou la vie* :

Bien qu'appartenant tous deux à cette «  cole éclectique », Balzac et Sand ont mis en relief des décors différents dans leurs  uvres. Balzac est avant tout un romancier de la ville dont les « Scènes de la vie privée » et les « Scènes de la vie parisienne » ont pour toile de fond un espace urbain. C'est au contraire le monde de la nature qui occupe la plus grande place dans les romans de Sand¹²¹.

Balzac était plus proche du milieu des affaires. Balzac met en scène l'usurier Gobseck dans *César Birotteau* (parmi tant d'autres œuvres dans lesquelles ce personnage récurrent apparaît) et Élie Magus, le Juif collectionneur dans *Le Cousin Pons*. M. Grandet d'*Eugénie Grandet* est vigneron, et chez Sand le vieux Père Bricolin du *Meunier d'Angibault*, paysan. Nous rencontrons, comme nous l'avons déjà indiqué, de nombreuses figures d'artisans et d'artistes dans les œuvres de Sand : le Père Huguenin et Vaudois-la-sagesse dans *Le Compagnon du Tour de France* ; Porpora et le vieux chanteur Stefanini dans *Consuelo* ; Lavallée de *Pauline* ; Pier-Angelo du *Piccinino*. Dans *La Ville noire* s'ajoutent des personnes du

¹²¹ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 71.

monde ouvrier : le Père Laguerre et Audebert. Enfin, nous terminerons notre énumération par la classe des domestiques, serviteurs, fréquemment évoqués à de nombreuses reprises dans l'ensemble des œuvres. Effectivement, le personnage du vieux domestique est récurrent dans les œuvres romanesques des deux auteurs. Certains sont seulement mentionnés, d'autres ont un véritable rôle à jouer, sont des acteurs importants du récit et accompagnent le plus souvent le protagoniste. Dans *Béatrix*, cette dernière possède à son service un domestique nommé Antoine. Il est question d'un vieux domestique dans *L'Élixir de longue vie* et de Justin, le vieux valet, dans *Ferragus*. Un rôle essentiel est accordé au vieil intendant Jonathas dans *La Peau de chagrin*. Dans le même ordre d'idée nous pouvons mentionner le vieux Lemulquinier, valet de chambre de Balthazar dans *La Recherche de l'Absolu*. Chez Sand, le vieux Mathias tient également un rôle primordial auprès de son maître dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. La famille de Rudolstadt dans *Consuelo* détient de nombreux serviteurs dont le vieux Hanz. Pour compléter cette liste, nous il est possible d'ajouter le vieux Stenson de *L'Homme de neige* ; le vieux serviteur du marquis dans *Le Péché de Monsieur Antoine* ; un vieux valet de chambre dans *Le Piccinino* ainsi que le majordome Barbagallo. Cette énumération nous permet de constater que quasiment toutes les classes sociales sont représentées, en proportion assez similaire à la réalité sociale de l'époque. Il est ainsi naturel de trouver de nombreux nobles ainsi que des domestiques qui, pour beaucoup, si leur condition physique et leur fonction auprès du maître les leur permettaient, restaient au service de la maison jusqu'à un âge avancé. La plupart des vieillards pratiquent ou ont pratiqué une activité, à moins qu'ils ne vivent de leur fortune. Toutefois, il demeure quelques exceptions, en particulier chez George Sand. Deux individus résistent à cette « obligation » : Patience dans *Mauprat* et Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*. Le premier est une sorte de philosophe rustique, le second un mendiant. La profession et le statut social sont des éléments déterminants de sa description. C'est ce qui est mentionné dès leur première apparition dans le récit. Tous deux servent ainsi à la fois de comparatif vis-à-vis des autres mais également de révélateur. En effet, la critique est toujours plus nette et plus sensible lorsqu'elle vient de quelqu'un « hors du cadre ». C'est ainsi que procédaient également les philosophes des Lumières en optant pour l'étranger, le naïf... Outre cette caractérisation, un autre élément notable est la situation familiale du vieillard, son état matrimonial.

Dès les premières lignes de description de ces vieillards, nous sommes souvent renseignés sur leur statut familial et sur leur généalogie, en particulier pour ceux qui appartiennent à la noblesse car la filiation est d'autant plus importante. Le vieillard marié est fréquemment représenté. Soit il a épousé sur le tard une jeune femme, soit il s'agit d'une deuxième épouse. Il peut également être veuf. Si tel n'est pas le cas, il est célibataire. Ces trois statuts se trouvent à peu près de manière égale. Leur état matrimonial dépend en tout premier lieu de leur condition sociale. Les domestiques sont quasi essentiellement célibataires. Ce point rejoint la réalité de leurs vies à cette époque car, le plus souvent, ils restaient effectivement célibataires ou quittaient le service s'ils se mariaient car ils devaient, dans tous les cas, se consacrer exclusivement à leurs maîtres. Pour le reste les célibataires se répartissent dans les différentes classes restantes : les gens d'église le sont naturellement, certains nobles et des bourgeois souvent très pris par leurs fonctions ou métier également. Ainsi nous pouvons citer le chevalier de Halga dans *Béatrix*, M. d'Orgemont de Fougères dans *Les Chouans*, le marquis de Bois-Doré dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Symphonien de Germandre dans *La Famille de Germandre*, tous issus de la noblesse. Les autres ont souvent une vie, comme nous l'avons évoqué, exclusivement tournée vers une activité, ce sont des personnes dont l'existence gravite particulièrement autour de leur métier ou d'une passion, ce qui peut expliquer qu'ils délaissent cette quasi-exigence sociale, à moins qu'ils ne se soient exclus de la société tel le bonhomme Patience de *Mauprat*, sorte de philosophe rustique. Il s'agit d'artistes, de scientifiques ou d'hommes très caractérisés par leur profession. Le cousin Pons et Schmucke font partie de ceux-là dans *Le Cousin Pons* ; tout comme le docteur Minoret d'*Ursule Mirouët* ; M. Goefle et M. Stangstadius de *L'Homme de neige* ; Jean Jappeloup du *Péché de Monsieur Antoine* ou encore Cadoche du *Meunier d'Angibault*. Le vieillard peut être entièrement tourné sur lui-même comme Jean-Baptiste Molineux qui se caractérise par son absence de liens : « ce petit vieillard ennuyeux n'avait ni femme, ni enfant, ni neveu, ni nièce ; il rudoyait trop sa femme de ménage pour en faire un souffre-douleur, car elle évitait tout contact en accomplissant rigoureusement son service¹²². » Les vieillards mariés le sont très souvent avec de jeunes femmes et ils possèdent le plus souvent une descendance. Le baron du Guénic s'est ainsi marié à cinquante ans avec une jeune femme de vingt et un ans : « Pendant son séjour à Dublin, le vieux Breton s'est épris, malgré ses cinquante ans d'une charmante Irlandaise [...].

¹²² Honoré de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 120.

Miss Fanny O'Brien avait alors vingt et un ans.¹²³ » Cette union engendrera un fils : Calyste, l'espoir et la gloire du vieillard. De même M. de Faucombe, « vieillard de soixante ans épousa une jeune femme à laquelle il laissa le gouvernement de ses affaires¹²⁴ ». Le marquis d'Esgrignon se marie avec Mlle de Nouastre, vingt-deux ans, « pour continuer sa maison ; mais elle mourut en couches, tuée par l'inhabilité du médecin, et laissa fort heureusement un fils aux d'Esgrignon¹²⁵ » et M. de Bargeton épouse mademoiselle de Négrepelisse :

Mme de Bargeton se trouvait alors âgée de trente-six ans, et son mari en avait cinquante-huit. Cette disparité choquait d'autant plus que M. de Bargeton semblait avoir soixante-dix ans, tandis que sa femme pouvait impunément jouer à la jeune fille, se mettre en rose, ou se coiffer à l'enfant¹²⁶.

Le vieillard marié n'est pas forcément fidèle, c'est le cas pour au moins deux de nos personnages, le baron Hulot de *La Cousine Bette* et le notaire Roguin dans *César Birotteau* qui entretient une maîtresse. Delmare dans *Indiana* appartient également à cette catégorie d'hommes âgés qui ont épousé une jeune femme :

Car sa femme avait dix-neuf ans, et si vous eussiez vue enfoncée sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré ; si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste, le coude appuyé sur son genou, elle toute jeune, au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari, semblable à une fleur née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique, vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme¹²⁷.

Nous constatons à quel point cette différence d'âge entre les deux époux est fréquente, particulièrement dans le milieu de la noblesse. La différence d'âge est nettement marquée par nos auteurs. Pour George Sand, c'est cependant l'occasion de faire sentir une certaine

¹²³ Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 44.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁵ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 209.

¹²⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Flammarion, 1990, p. 91.

¹²⁷ George Sand, *Indiana*, op. cit., p. 50.

injustice envers cet état de fait que nous ne trouvons pas chez Balzac. Elle éprouve sans doute davantage d'empathie pour cette situation que ce dernier qui la juge plus froidement. Enfin nous finirons ce tour d'horizon par deux personnages un peu plus particuliers : Jacques dans le roman éponyme qui est le plus jeune de nos vieillards comme nous l'avons indiqué et le Père Bricolin. Le premier entre ainsi dans le type le plus commun représenté, « le vieillard qui convole en justes noces avec une jeune femme », pourtant, il échappe en même temps à cette « catégorie » car, en vérité, il n'est pas si âgé. Le second représente le vieillard en couple dans un ménage plus rural qui vit avec sa moitié jusqu'au bout, avec la particularité qu'il est considéré comme idiot, traumatisé par une histoire ancienne : « il était presque sourd, presque aveugle, et paraissait complètement idiot. Sa vieille moitié l'avait amené à table en le conduisant comme un enfant¹²⁸ ». Nous sommes donc en présence d'une exception dans notre corpus, un couple de vieillards qui représente donc plus une unité et moins un composé disparate. Tous les autres vieux entrent généralement dans la catégorie du « veuf ». C'est le cas d'Audebert dont on connaît la situation familiale par cette phrase où il indique son « chagrin d'avoir perdu en huit jours [sa] femme, [sa] sœur et [ses] trois enfants¹²⁹ ». Le même Audebert donne des indications sur son ami le Père Laguerre qui se retrouve dans une situation similaire:

J'ai été marié et père de famille comme ton parrain Laguerre, qui me connaît bien et qui sait bien que je n'ai jamais fait tort d'un sou à personne. [...] Ayant perdu tous deux, vers l'âge de quarante ans, nos enfants et nos femmes à l'époque de l'épidémie, nous avons pris chacun un chemin différent¹³⁰.

Crevel de *La Cousine Bette*, le notaire Chesnel dans *Le Cabinet des Antiques*, le Père Goriot dans l'œuvre éponyme, le vieux Séchard d'*Illusions perdues*, M. Parquet dans *Simon* ou encore le marquis de Boisguilbault dans *Le péché de Monsieur Antoine* représentent autant de veufs. En général, les vieillards veufs le restent mais il peut arriver qu'ils se remarient comme le comte de Fougère dans *Simon*. Ce dernier épouse une jeune veuve encore jeune, ce qui le

¹²⁸ George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, Saint-Amand, Le Livre de Poche, 2020, p. 150.

¹²⁹ George Sand, *La Ville noire*, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 83.

ramène aux « types » précédents et il a finalement trois enfants (une fille du premier mariage et des jumeaux du second). En ce qui concerne les enfants, il existe les deux cas. Le notaire Chesnel *du Cabinet des Antiques* est veuf et sans enfant alors que Crevel de *La Cousine Bette* a un fils. Le baron Olaüs surnommé « l'homme de neige » a également perdu sa femme dont il garde un souvenir étrange sous la forme d'un « gros diamant noir¹³¹ », il n'a pas de descendance tout comme Chesnel, mais il désire se remarier. Toutefois, les vieillards veufs qui ont une descendance sont plus nombreux. Le Père Goriot a deux filles ; le comte de Villepreux, une, tout comme, M. de Beuvre, M. de Chateaubrun et M. Parquet ; Jérôme Nicolas Séchard, lui, a un fils ainsi que le Père Huguenin. Le marquis de Boisguilbault est sans enfant mais il en adoptera un, son neveu. Comme nous pouvons le constater, les cas sont multiples mais nous trouvons également des récurrences : la différence d'âge des époux ou les veufs qui possèdent souvent une descendance féminine. Encore une fois le vieillard se révèle souvent au cœur d'oppositions, confronté par exemple à une très jeune épouse, père de jeunes gens alors qu'il est lui-même très âgé. Son état civil est variable et il représente bien les différences que l'on peut trouver dans la société de l'époque. Cet inventaire correspond parfaitement aux propos de Balzac. Comme l'écrit Gaëtan Picon dans son œuvre consacrée au romancier :

On se dit alors que cette diversité balzacienne exprime celle-là même de la réalité, saisie dans une observation sans parti-pris.

Car Balzac s'est souvent attribué le seul mérite d'un inventaire gigantesque. *La Comédie humaine* : le titre seul implique une distance, suggère que Balzac est spectateur, qu'il s'abstient de prendre parti et décrit le monde tel qu'il est. Il est le secrétaire de la société française qui, elle, compose sa propre histoire... Mais l'on songe aussitôt qu'aucune expérience humaine ne peut recouvrir étendue si vaste ; et que Balzac lui-même a appelé son œuvre *les Mille et Une Nuits de l'Occident*¹³².

Nous reviendrons sur le dernier point soulevé par la suite mais quant au reste, il apparaît que le vieillard permet de représenter de nombreux faits sociaux. Les personnages jouent une vaste fresque sociale. Selon Jacques-David Ebguy « [...] la manière dont se donnent ces

¹³¹ George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, p. 81.

¹³² Gaëtan Picon, *Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 10.

personnages [balzaciens] correspond au modèle de l' "acteur social"¹³³ ». Quant à Sand, comme le souligne Ileana Mihiala dans son article intitulé « Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens » : « Ses personnages sont souvent des types sociaux, tout aussi représentatifs que ceux qu'ont introduit à la même époque ses contemporains réalistes¹³⁴. » Spectacle de la vie, le roman se veut une mise en scène de cette dernière. Le projet de Balzac, exposé dans l' « Avant-propos » de *La Comédie humaine* est clair. Jacques Noiray dans son article « L'anthropologie de Balzac et le modèle des sciences naturelles » le rappelle : un « projet de "zoologie humaine", analogue à la zoologie animale de Buffon¹³⁵ ». Rien de tel chez Sand. *A contrario*, si une dénomination rapproche tous les vieillards c'est celle d'une assimilation à une figure non humaine. Cette animalisation¹³⁶ particulièrement marquée chez eux et éminemment récurrente est une nouvelle manière de marquer leur différence avec les autres personnages. Par des traits caractéristiques, qui prennent des connotations symboliques que nous aborderons par la suite, le vieillard s'inscrit ainsi, une nouvelle fois, dans la singularité.

3. Une comédie « humaine » ?

Chez nos deux auteurs, nous retrouvons cette constante : le vieillard, figure évidemment humaine, assimilé à un élément qui, lui, ne l'est pas. Il peut appartenir indifféremment à l'univers végétal, animal ou minéral ou même être réifié. Par conséquent, il est intéressant de noter que le personnage âgé sort de la dénomination habituelle pour être représenté par autre chose. La figure du vieillard a tendance à mobiliser des dénominations plus analogiques que dénotatives, qui ouvrent ainsi le champ de la représentation. Ces traitements ont une grande valeur car les métaphores ou comparaisons utilisées ne sont pas anodines. En tout premier lieu, la multiplication de ces analogies tendrait à prouver que l'homme âgé dépasse la catégorisation habituelle, simplement humaine. Comme nous l'avons évoqué nous

¹³³ Jacques-David Ebguy, « Représenter l'être social : Balzac avec les sociologues », in *Balzac, l'invention de la sociologie*, op. cit., p. 292.

¹³⁴ Ileana Mihiala, « Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens », in *George Sand : L'écriture du roman, Actes du XI^e colloque international*, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 91.

¹³⁵ Jacques Noiray, « L'anthropologie de Balzac et le modèle des sciences naturelles », in *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, op.cit., p.29.

¹³⁶ Notons qu'elle ne lui est pas propre. D'autres personnages en sont affublés. Toutefois, métaphores et comparaisons sont significatives.

pourrions expliquer cette tendance par le projet balzacien. Mais qu'en est-il pour Sand ? De plus, si Balzac souhaite élaborer une classification de la société semblable à l'histoire naturelle, les analogies animales utilisées pour les vieillards sont systématiques et engendrent une portée supplémentaire. La distance railleuse, comique que nous avons perçue précédemment pourrait apporter un début d'explication. Jacques Noiray le précise en ces termes :

[...] le traitement métaphorique qui assimile les types balzaciens à des spécimens zoologiques s'opère le plus souvent sur le mode comique à large spectre, allant de la fantaisie légère à une sorte de grotesque triste. Ce que recouvre la métaphore zoologique, c'est une réduction caricaturale de l'humanité à l'animalité, dont l'illustration, notamment les vignettes de Grandville accompagnant les Scènes de la vie privée et publique des animaux, offre à la même époque un équivalent visuel. Mais c'est à travers cette caricature, par le truchement de la fantaisie et du grotesque, que peut apparaître une vérité nouvelle sur l'homme et la société¹³⁷.

Ainsi ce procédé servirait à la recherche de vérité. Chez Sand, il existe une véritable réflexion sur l'animalité de l'homme qui apparaît clairement dans un roman comme *Mauprat*. Les références animales peuvent prendre une dimension historique et politique. À ce sujet Olivier Bara, dans son article intitulé « Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand », écrit :

Aussi est-ce au plus profond de l'imagination romanesque que s'anime une réflexion ouverte, de nature anthropologique et politique. Elle concerne non seulement l'animalité de l'homme et sa possible perfectibilité, mais aussi les relations à l'intérieur du vivant¹³⁸.

S'il est vrai que les comparaisons les plus fréquentes appartiennent au règne animal, d'autres sont d'une nature différente : végétale, minérale ou autre. Ces dernières se répartissent sensiblement de manière identique. Bien que présente chez nos deux auteurs, la

¹³⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁸ Olivier Bara, « Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand », in Fabienne Bercegol, Didier Philippot, Éléonore Reverzy (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 235.

contamination¹³⁹ de ces assimilations est encore plus fréquente chez Balzac. Certains personnages en viendraient presque à être entièrement animalisés ou végétalisés. Alors que les conditions dans lesquelles le romancier place ses personnages sont inscrites dans une réalité précise et détaillée, eux-mêmes dérivent très souvent vers une forme de typification dans le sens du « typos » platonicien. Comme l'indique Jean-Jacques Wunenburger dans « Métaphore, poétique et pensée scientifique » :

La reconnaissance de la puissance d'information des images est d'ailleurs déjà le fait des plus anciens théoriciens de la raison. On pourrait, de ce point de vue, trouver chez Platon, encore, une opération analogique exemplaire qui plaide en faveur de sa portée cognitive, le paradigme. [...]

Car l'image chez Platon sert fréquemment d'intermédiaire à la connaissance entre le concret et l'abstrait. [...]

Dans tous les cas, l'action de croiser harmonieusement le Même et l'Autre, la ressemblance et la différence, trouve dans l'image concrète du tissage un paradigme, qui concentre et illustre une opération abstraite.

Ce pouvoir d'unification du multiple, assuré par des schèmes sensibles, peut être rapproché chez Platon de la fonction du « typos ». Véritable empreinte qui imprime des signes visibles renvoyant vers les Formes modèles, le « typos » sert à rendre visible un contenu éidétique, sans pour autant l'enfermer dans un objet concret particulier qui risque à nouveau de stériliser la connaissance en l'attachant à l'accidentel et au particulier. En ce sens, le paradigme, qui doit servir d'étape intermédiaire à la progressive saisie d'une essence, relève bien d'une typification, en laquelle l'universel et le particulier se rencontrent. Certes l'image n'est pas en tant que telle source d'intelligibilité; encore faut-il qu'elle donne lieu à une interprétation réflexive qui extraie de sa concrétude imagée les structures logiques générales qui y sont préformées. Mais il n'en reste pas moins que l'image trouve ici une légitimité et une efficacité,

¹³⁹ Ce terme prend en compte l'aspect prolifique et presque intrusif de l'analogie, qui se file et paraît contaminer le récit en certaines occasions mais aussi et surtout se réfère à la volonté de Balzac de se confronter à la pathologie sociale (nous pouvons citer en référence les articles sur ce thème de *L'Année balzacienne* 2016/1(n°17), en particulier ceux de Max Andréoli, José-Luis Diaz ou Michel Lichtlé).

parce qu'elle assure une transition, une orientation de la pensée, qui resterait égarée par le réel divers et immédiat de l'expérience¹⁴⁰.

Ainsi, cette connotation, cette dimension ajoutée les conduit à représenter plus qu'une simple peinture calquée sur la réalité seule. L'image devient source de connaissance. C'est d'autant plus intéressant chez Balzac dont certains critiques ont souligné le goût « des comparants ou des termes métaphoriques bizarres au sens d'incongrus, qui de ce fait s'imposent pour eux-mêmes à l'imagination plutôt que pour la propriété du comparé ou du terme métaphorisé qu'ils illustrent » mais l'image demeure « toujours juste¹⁴¹ » comme le souligne Régine Broderie. Cette constatation restreint de ce fait l'écart entre nos deux auteurs sur ce phénomène précis puisque chez Balzac les personnages se retrouvent même parfois auréolés d'une dimension allégorique et symbolique plus développée que chez Sand . D'ailleurs le plus souvent, les figures animales associées sont porteuses d'une signification de cet ordre puisque qu'elles reprennent les caractéristiques symboliques généralement associées à celles-ci dans notre société. Nous retrouvons ainsi, inscrit en filigrane, la fidélité pour le chien, la ruse et la sournoiserie pour le renard pour ne citer que ces exemples. Il est également intéressant de noter que symboliquement l'animal représente « les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct. Les animaux sont des symboles des principes et des forces cosmiques, matérielles ou spirituelles¹⁴² ». Nous verrons par la suite tout l'intérêt de cette portée symbolique. De plus celle-ci entre en résonance avec l'imagerie dans des mythes et du folklore inhérents à la société. Ceci est aussi vrai des autres classifications, d'une nature différente. Si nous reprenons toutes les analogies que nous trouvons dans notre corpus, en ce qui concerne l'animal¹⁴³, celles-ci peuvent se distribuer en plusieurs catégories dont nous allons dresser l'inventaire. Nous sommes souvent en présence d'animaux domestiques, le

¹⁴⁰ Jean-Jacques Wunenburger, « Métaphores, poétique et pensée scientifique », in *Revue européenne des sciences sociales*, 2000, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/ress/707>. Fichier pdf généré le 02/05/2021.

¹⁴¹ Régine Broderie, « Portraits balzaciens. Doubles vues », art. cité.

¹⁴² *Dictionnaire des symboles*, entrée « animal », Genève, éditions Robert Laffont et Jupiter, 2020.

¹⁴³ Évoquons également la tradition antique, les travaux de Porta, les croquis de Le Brun qui évoquent les rapports entre l'homme et l'animal. Comme l'écrivent Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche : « Ainsi dans les représentations populaires du corps humain, celui-ci est pris dans un tissu serré de relations analogiques avec la physionomie et le caractère attribué aux animaux : ces ressemblances retrouvent les comparaisons zoomorphes que répète depuis le pseudo-Aristote la tradition de la physiognomonie savante » (Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Barcelone, Éditions Rivages, 2007, p. 48).

chien majoritairement ; d'animaux sauvages, quasiment toujours des prédateurs ; ou encore d'oiseaux ou d'animaux parfois plus exotiques voire mythiques, tel le sphinx que l'on rencontre quelquefois. L'analogie avec un canidé se trouve pour qualifier le notaire Chesnel qui « mourut comme un vieux chien fidèle qui a reçu les défenses d'un marcassin dans le ventre¹⁴⁴ » ; l'officier Hulot est « un de ces vieux chiens de guérite¹⁴⁵ » ; Crevel est traité de « chien galeux¹⁴⁶ » ; Schmucke décrit comme quelqu'un qui ressemblait « tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître¹⁴⁷ » ; le Colonel Chabert est jeté « sur le pavé comme un chien¹⁴⁸ » ; M. Grandet est traité par son neveu de « vieux chien qui lui avait filouté ses bijoux¹⁴⁹ » ; M. de Bargeton, qualifié de « vieux carlin¹⁵⁰ » ; le Père Goriot, quant à lui, se rêve chien puisqu'il « voudrait être le petit chien que [ses filles] ont sur les genoux¹⁵¹ » alors que les vieillards de la salle de Jeu apparaissent comme de « vieux molosses¹⁵² ». On notera que le chien apparaît comme révélateur de certaines facettes du personnage : la fidélité à toute épreuve, une sorte de servitude volontaire ou encore une mise au ban de la société, un renforcement négatif, quand il est traité de « galeux » ou qu'il est animalisé dans l'optique d'une critique. Il apparaît également comme un être qui éprouve la nécessité d'être confié à un autre, qui ne peut se conduire seul. Il est clair que le questionnement demeure autour de cette figure centrale. Quand le chien se fait plus féroce, il se transforme en loup, c'est le cas pour l'officier Hulot et le Père Goriot à un autre moment. Toujours dans les animaux domestiques nous pouvons remarquer la présence récurrente du chat et du cheval. Tout d'abord ce sont des animaux que tout un chacun côtoie, qui font partie d'un univers proche. Ensuite, ils sont utilisés pour leur similitude de comportement avec l'homme décrit. Gigonnet est décrit « levant sa jambe par ce petit mouvement sec semblable à celui d'un chat qui veut passer un endroit mouillé¹⁵³ ». Le baron Hulot est qualifié de « vieux chat teint¹⁵⁴ ». Le Père Goriot, très animalisé dans le roman est également traité de « vieux

¹⁴⁴ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 350.

¹⁴⁵ Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁶ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p.72.

¹⁴⁷ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 310.

¹⁴⁸ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 62, 72.

¹⁴⁹ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Editions Marcel Gasnier, 1946, p. 174.

¹⁵⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 120

¹⁵¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 164.

¹⁵² Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 69.

¹⁵³ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 306.

¹⁵⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette* op. cit., p.115.

matou¹⁵⁵ ». Cette analogie est toujours utilisée de manière négative. Elle met l'accent sur des traits de caractère péjoratifs. L'idée principale qui en ressort est sans doute la nonchalance, le côté posé et connaisseur. Cette analogie rejoint la symbolique de l'animal que nous traiterons par la suite. La comparaison avec le cheval tend plutôt à être perçue pour son assimilation avec une bête de somme, un animal fourbu qui a travaillé toute sa vie ou une victime d'animaux de proie. Est traité de cette manière le Colonel Chabert au moment où il se rebelle quelque peu après les propos que tient l'intendant de la comtesse à son sujet : « le vieux cheval s'est cabré » ; ce à quoi le colonel répond : « les vieux chevaux savent ruer¹⁵⁶ ». Le docteur Minoret est comparé à cet animal face aux oiseaux de proie : « mais les héritiers, qui se tenaient au bout de la rue entourés de curieux et absolument comme des corbeaux qui attendent qu'un cheval soit enterré pour venir gratter la terre et fouiller de leurs pattes et du bec, accoururent avec la célérité de ces oiseaux de proie¹⁵⁷ ». Enfin nous pouvons citer également le Père Huguenin qui est « sur [son] lit comme un vieux cheval sur la litière¹⁵⁸ ». Le mouton se trouve par deux fois dans notre corpus, pour qualifier Schmucke qui mène une vie « vraiment ovine¹⁵⁹ » et le marquis de Bois-Doré, comparé à un « vieux mouton de Berry ou de Champagne¹⁶⁰ ». Ces deux figures sous-tendent une certaine ironie sous-jacente. Cette image peut toutefois représenter plus encore qu'il n'y paraît. Ainsi, pour Schmucke, Sylvie Thorel dans le « Laid idéal » y perçoit une dimension christique :

On comprend, suivant cet agencement, que Schmucke soit ordinairement désigné dans le roman comme un agneau : Balzac s'amuse bien sûr des ressources de la physiognomie animale et il ironise, car les agneaux ne sont pas réputés pour leur astuce, tout en songeant certainement à la fable de La Fontaine, « Le loup et l'agneau » ; il suggère aussi la dimension christique d'un personnage à qui il arrive de ressusciter Pons, qui entend par le cœur et dont la tendresse touche au sublime¹⁶¹.

¹⁵⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 52.

¹⁵⁶ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 112, 113.

¹⁵⁷ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 213.

¹⁵⁸ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 258.

¹⁵⁹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 112.

¹⁶⁰ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, op. cit., p. 526.

¹⁶¹ Sylvie Thorel, « Le laid idéal », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 369-380, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-369.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

Les autres analogies appartiennent ensuite principalement aux animaux sauvages et en particulier aux félins et aux oiseaux. Pour les premiers elles sont moins particulières et peuvent être utilisées pour d'autres personnages. Elles indiquent principalement le côté dangereux et négatif de certains vieillards. D'ailleurs chez Balzac, un réseau de significations s'établit : aux prédateurs correspondent les proies. C'est d'ailleurs ce que souligne Sandra Collet dans « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac » :

Certes un peu simplistes, ces comparaisons animales permettent à Balzac de dépeindre vigoureusement la réalité d'une société bouleversée, où les lois féroces de la nature ont pris le pas sur les anciennes hiérarchies ; une société où chacun doit conquérir sa place, se trouvant ainsi inévitablement placé dans une logique de compétition permanente, luttant pour sa survie sociale. Pour les plus faibles, leur destin est tout tracé, sous forme de chanson : « Pauvres moutons, toujours on vous tondra » (*César Birotteau.*, VII, 757)¹⁶².

Quant à l'oiseau, il est plus question d'un point de ressemblance physique qui nous fait penser à l'animal en question. Pour les premiers nous pouvons citer le lynx, le lion et le tigre. Le renard est également très souvent usité et il est plus riche encore de connotations. Pour les seconds, la répartition est éclectique. L'utilisation des animaux sauvages nous apparaît efficace pour souligner le côté manipulateur ou encore dangereux des vieillards comme déjà évoqué. Il s'agit pour les concernés de personnes qui jouent avec la vie des autres ou qui attendent d'éventuelles proies. Ainsi un des personnages qui cumule le plus de comparaisons de cet ordre est M. Grandet. Balzac le décrit d'abord de cette manière :

Financièrement parlant, monsieur Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus, puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y engoutissait une charge d'écus et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique. Personne ne le regardait passer sans un sentiment d'admiration mélangé de respect et de terreur¹⁶³.

¹⁶² Sandra Collet, « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac », in *Arts et Savoirs*, 12 | 2019, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/aes/2317>. Fichier pdf généré le 06/08/2024.

¹⁶³ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 13.

Ce portrait est l'un des plus riches et des plus animalisés de notre corpus. Il fournit au personnage une dimension plus inquiétante encore et l'assimile à différents prédateurs finement choisis pour signifier la patience, la dissimulation, entre autres choses¹⁶⁴. Plus loin dans le roman, il est de nouveau assimilé à un tigre, puis à un caïman. L'analogie avec le vieux renard est également présente. Cette dernière image renvoie à la ruse et à la tromperie associées à cet animal qui fera l'objet d'un développement ultérieur. On retrouve des analogies assez similaires avec M. Séchard père, ce qui peut apparaître comme logique au vu de leur nature comparable. Ce dernier est présenté comme « ne faisant que des marchés léonins¹⁶⁵ », puis il est également traité de « fin renard¹⁶⁶ ». C'est un des seuls du corpus à être comparé à un coq. Le notaire Roguin, quant à lui, possède la vue d'un lynx¹⁶⁷. Le lion apparaît également chez George Sand mais de manière différente, avec une toute autre connotation. Chez cette dernière le lion est utilisé pour son image positive, de force et de noblesse de caractère. C'est le cas pour M. Parquet qui, lorsqu'il est interrompu dans ces lamentations, « [bondit] comme un lion sur son fauteuil¹⁶⁸ ». Chez Balzac, la mention plus positive à un félin se retrouverait pour le Père Goriot qui, pour sauver ses filles, dit avoir « le sang d'un tigre¹⁶⁹ ». En ce qui concerne le renard, nous le retrouvons également pour Tristan de Mauprat qualifié d'animal « perfide et carnassier qui tenait le milieu entre le loup-cervier et le renard¹⁷⁰ ». Ici l'animal n'est pris que par rapport à sa nature sauvage. Tristan, l'oncle de Bernard, le protagoniste du roman, est un individu farouche et cruel dont on rapporte qu'il ne serait pas étranger au décès de ceux de sa famille. Vindictif, brutal, il possède malgré tout une nature dissimulatrice et fourbe qui l'apparente aux deux animaux mentionnés précédemment. L'animalisation est particulièrement présente dans *Mauprat*. Elle s'inscrit

¹⁶⁴ Le terme « dissimulation » est ici pris dans le sens de personne qui attend le meilleur moment pour anéantir sa proie, tout en gardant une apparence de « non-dangerosité ». Monsieur Grandet se fait passer au premier abord pour un vieillard dont on pourrait ne pas se méfier. L'or est sa nourriture. Il est à la fois question de la manière dont il l'acquiert (en tuant ses proies) qu'à son rapport avec ce dernier : il l'ingère comme un boa. L'or fait alors partie de lui-même. Il est patient, manipulateur, machiavélique. Il partage le sang-froid des reptiles (après le boa, nous allons le voir, il est qualifié de caïman) mais en même temps, quand il s'agit de son or, il possède l'ardeur du tigre.

¹⁶⁵ On peut penser ici à une assimilation avec la locution verbale « se tailler la part du lion » que Balzac utilise d'ailleurs dans un autre roman, *César Birotteau*.

¹⁶⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 63, 141.

¹⁶⁷ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶⁸ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁶⁹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 306.

¹⁷⁰ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 42.

dans une perspective historique, « *réalité* d'un lieu et d'un temps¹⁷¹ » mais également dans les superstitions de l'époque. En outre, Les Mauprat de la Roche-Mauprat représentent la sauvagerie de l'Ancien-Régime. Olivier Bara le précise en ces termes :

En apparence, le roman déploie son antithèse simple et éloquente opposant les animaux nuisibles de la branche aînée des Mauprat, dont la violence «est indiscernablement celle d'une "organisation" et celle d'une place dans l'ordre historique » (ils sont seigneurs féodaux), et les personnages voués à les chasser ou à les éduquer (Hubert, Edmée, Patience ou Marcasse). Sand capterait ainsi au profit de la plus grande séduction de son roman le symbolisme élémentaire de l'image animalière ou de l'animalisation des hommes propre à la parabole biblique ou à l'apologue des fabulistes¹⁷² [...].

De même Pier Angelo dans *Le Piccinino* possède la « finesse d'un vieux renard¹⁷³ ». Ici, chez Sand, seule la caractéristique symbolique de l'animal est utilisée. Sans référence plus précise, Patience est qualifié de « bête féroce, d'un animal immonde¹⁷⁴ » par Bernard de Mauprat. Ce vieillard possède un lien particulier avec les animaux et il est, en quelque sorte leur frère. Patience est un cas un peu à part car il est ainsi décrit par un « ennemi¹⁷⁵ », le tout jeune Bernard de Mauprat. Ainsi l'animalisation dessert plutôt le vieillard, le place en marge de l'humanité et présente souvent des caractérisations dépréciatives. Patience est aussi le « sauvage », celui qui ne vit pas parmi les hommes mais parmi les bêtes. On retrouve ces éléments avec le monde des oiseaux. Rarement utilisée pour montrer la faiblesse, cette figure rejoint souvent celle des fauves par son aspect dangereux et inquiétant ou marque une caractéristique physique, à moins qu'elle ne ramène au comportement réel de certains oiseaux. Généralement, tous les vieillards qui appartiennent à une classe sociale supérieure ou qui possèdent de l'argent sont comparés à des oiseaux de proie. Les pauvres ou les personnages qui subissent la société, s'en éloignent et font apparaître d'autres types

¹⁷¹ Olivier Bara, « Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand », in *Relire Mauprat*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷² *Ibid.*, p. 241.

¹⁷³ George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁴ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁵ La rencontre entre les deux personnages se fait sous le signe de l'hostilité. Bernard de Mauprat est de la race maudite des Mauprat et Patience et un ermite qui vit dans les bois. Le vieillard représente l'image du peuple face à une aristocratie brutale et soudarde qui a gardé les privilèges féodaux.

d'oiseaux. Toutefois, ces cas-là sont uniques, dans le sens où le volatile utilisé n'apparaît qu'une fois, uniquement pour le seul personnage mentionné alors. Ainsi Pons, le parent pauvre¹⁷⁶, est vulnérable, tout le long du roman *Le Cousin Pons*, il est rejeté et malmené par la société. Ce mépris finira par tuer le pauvre homme et il est qualifié de « faible comme un moineau¹⁷⁷ ». Auparavant et avec une autre signification, il avait été décrit comme « un oiseau picoreur, s'enfuyant le gosier plein et gazouillant un air pour tout remerciement¹⁷⁸ ». L'oiseau permet ici de véhiculer l'image du pique-assiette. Celle-ci est d'ailleurs partagée par Sand qui la reprend également, avec une légère variation, pour Audebert. Pour lui, il ne s'agit pas des repas mais de logement¹⁷⁹. Le Père Laguerre lui dit qu'il est « à peu près comme ces oiseaux paresseux, qui ne sachant point bâtir un nid, s'empare de celui des autres¹⁸⁰ ! ». Il y a ici adéquation entre les habitudes naturelles de l'animal et du personnage, une similitude d'actions et de conduite. Quand cette ressemblance ne se situe pas au niveau du comportement, elle peut être physique. Ainsi Poiret a un « cou de dindon¹⁸¹ », M. Bargeton « restait planté sur ses deux hautes jambes comme une cigogne sur ses pattes¹⁸² » et M. Sylvestre est décrit longuement comme une personne « dont les jambes, sont si grêles, que, vu de profil, il ressemble à un héron planté sur une seule patte. Immobile au bord du ruisseau durant des heures entières, il semble guetter sa proie, et son nez long et fort fait bien l'effet d'un bec prêt à fouiller la vase¹⁸³. » L'animalisation est donc principalement due, pour ceux-là, à des correspondances de mode de vie ou à des ressemblances physiques. Nous noterons que la métaphore est filée dans le cas de Sand et que cette analogie est donc très forte. Le physique et la conduite se rejoignent ici. Monsieur Sylvestre possède de longues jambes maigres et il pêche au bord de l'eau. Le vieillard tend donc à sortir du cadre de l'humanité. En outre, comme nous l'avons précédemment évoqué, cette animalisation renforce souvent les caractéristiques négatives des personnages. De fait, l'image de l'oiseau de proie est fréquemment usitée de la même manière que celle du fauve. Elle est récurrente chez Sand et

¹⁷⁶ Rappelons que *Le Cousin Pons* fait partie avec *La Cousine Bette* des deux romans de Balzac classés sous l'appellation « Les parents pauvres ».

¹⁷⁷ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁷⁹ *Le Cousin Pons* a pris l'habitude de manger chez autrui et particulièrement chez son cousin. Audebert, quant à lui, réclame l'hospitalité au père Laguerre après avoir épuisé toutes ses ressources.

¹⁸⁰ George Sand, *La Ville noire*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸³ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 34.

elle remplace, chez elle, cette dernière. En effet nous pouvons remarquer des analogies similaires mais quand Balzac utilise le tigre, le lion ; Sand, elle, privilégie le faucon, le vautour. Ainsi dans le roman *Indiana*, Delmare¹⁸⁴ possède un « œil de vautour » et il est dit de sa femme, Indiana, qu'elle est « la proie de cet homme¹⁸⁵ ». Jacques, héros éponyme du roman est comparé à un faucon. D'ailleurs cette métaphore est également filée durant tout le passage :

« Vous devez être fière, me disait-il, d'avoir enchaîné le faucon ; il a joliment chassé de petites perdrix comme vous ! mais le voilà dompté et chaperonné sur le poing de sa châtelaine ; coupez-lui les ailes, si vous voulez qu'il y reste. — Qu'est-ce que cela veut dire ? lui ai-je demandé. Est-ce donc si difficile de garder le cœur de M. Jacques ? — Ah ! il y en a plus d'une qui s'est vantée d'en venir à bout, a-t-il repris. Mais elle comptait sans son hôte, la pauvre ! Brrr...t ! quand on croyait avoir bien fermé la cage, l'oiseau était parti à travers les barreaux¹⁸⁶. »

Le choix de privilégier le gent volatile peut trouver une explication dans son inclination pour les oiseaux de toute sorte qui trouve sans doute sa source du côté maternel puisque son grand-père était oiselier. *Histoire de ma vie* rapporte l'attachement qu'elle éprouve pour ces animaux. D'autres espèces entrent en jeu mais elles ne sont guère utilisées plus d'une fois. Nous trouvons le papillon, la hyène, le phoque, le cafard, le lézard, le serpent, le lapin, le lièvre, l'araignée, le singe et le rat. Pour ces deux derniers l'occurrence est double : l'officier Hulot et le colonel Chabert sont traités tous les deux de « vieux singe¹⁸⁷ » tout comme Crevel et le cousin Pons de « rat ». Crevel « est un *rat* ! un rat bonhomme qui dit toujours *oui*, et qui n'en fait qu'à sa tête¹⁸⁸ » et le cousin Pons est un « rat fini¹⁸⁹ ». Nous retrouvons aussi la mention

¹⁸⁴ Ici l'image va de pair avec la volonté de Sand de présenter le mariage comme un servage, du moins quand l'époux est imposé et qu'il abuse des droits que lui confère la société en toute impunité. *Indiana* est le premier roman signé Sand et elle y place ses contestations de l'époque alors qu'elle-même est sous le coup de ses problèmes matrimoniaux avec Casimir Dudevant. Certains ont d'ailleurs perçu dans ce roman des ressemblances frappantes que Sand a toujours réfutées.

¹⁸⁵ George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 51, 94.

¹⁸⁶ George Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁷ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 59 / Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁸ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 456.

¹⁸⁹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* *op. cit.*, p. 49.

de « rats » généralisée dans *Pierrette* de Balzac : « les vieux rats aiment les lézardes et les ruines¹⁹⁰ ». La signification n'est cependant pas la même pour chacun d'entre eux. Pour l'officier Hulot, c'est l'expérience qui est notifiée par l'expression et pour le colonel Chabert, il s'agit plutôt de mettre en avant l'aspect rusé. En ce qui concerne le rat, l'imagerie est négative dans tous les deux cas mais pour le cousin Pons, elle marque davantage une déchéance. Dans le cas de *Pierrette*, l'analogie permet de renforcer la réprobation qui accompagne l'ancien aubergiste Rogron. Comme souvent chez Balzac le lieu et le personnage vont de pair. L'animalisation du vieillard est donc fréquente mais le monde animal n'est pas la seule source de comparaison. En effet, il existe également de nombreuses analogies avec le monde végétal. Ces dernières sont souvent encore plus développées, particulièrement chez Balzac. Chez Sand, il s'agit principalement d'une image unique qui lie la vieillesse honorable avec le bois sec. Il existe chez elle une coloration positive de la vieillesse assimilée aux vieux arbres qui ont encore tant à donner. Bernard de Mauprat est ainsi qualifié de « vieux rameau¹⁹¹ », le marquis de Bois-Doré « d'homme de bois¹⁹² » et on relève un parallèle entre les personnes âgées et les végétaux dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Pour celui-ci on pourrait d'ailleurs lire ce passage telle une sentence de la part de l'auteur, une ode à la vieillesse et à ce qu'elle peut encore apporter :

Oui-dà, les vieux sont encore bons à quelque chose, que vous en semble ? Il ne s'agit que de savoir tailler les arbres comme il convient. Un horticulteur systématique vous dirait qu'il faut arrêter tout ce développement des branches, élaguer, rogner, afin de contraindre la sève à se convertir en bourgeons. Mais quand on est vieux soi-même, on a l'expérience qui vous conseille autrement. Quand l'arbre à fruit a vécu cinquante ans sacrifié au rapport, il faut lui donner de la liberté, et le remettre pour quelques années aux soins de la nature. Alors il se fait pour lui une seconde jeunesse : il pousse en rameaux et en feuillage ; cela le repose. Et quand, au lieu d'un squelette ramassé, il est redevenu par la cime un arbre véritable, il vous remercie et vous récompense en fructifiant à souhait. Par exemple, voici une grosse branche qui paraît de trop, ajouta-t-il en ouvrant sa serpette. Eh bien, elle sera respectée : une amputation aussi considérable épuiserait l'arbre. Dans les vieux corps le sang ne se renouvelle plus assez vite

¹⁹⁰ Honoré de Balzac, *Pierrette*, Paris, Hachette et Cie, 1854, p. 21.

¹⁹¹ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 33.

¹⁹² George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, op. cit., p. 37.

pour supporter les opérations que peut subir la jeunesse. Il en est de même pour les végétaux. Je vais seulement ôter le bois mort, gratter la mousse et rafraîchir les extrémités¹⁹³.

Il est probable qu'à un moment où la prime jeunesse n'est plus d'actualité pour elle, puisqu'elle a quarante-deux ans au moment de la parution en feuilletons du roman, George Sand ressent le besoin de défendre les figures de vieillesse. Outre cela, son attitude et son caractère, teintés d'idéalisme, la conduit aussi certainement à appréhender cette condition sous son jour favorable et à rappeler que la vieillesse est également porteuse de fruits. Pourtant cette idée qui pouvait passer pour plus idéaliste à l'époque apparaît comme un constat réel de nos jours. Sand réhabilite ici, avant l'heure, la vieillesse. Le vieillard peut donc apparaître comme encore fertile et non pas uniquement sec et aride. Généralement le caractère du personnage est en accord avec sa manière de vieillir, les « bons vieillards » seront connotés positivement par des images mélioratives, ceux qui nuisent ou représentent le contrepoint des idées de Sand, péjorativement. L'idée de l'expérience que nous développerons plus loin est également présente. Chez Balzac on peut noter une comparaison rapide pour l'abbé de Solis, « un saule¹⁹⁴ » et une allusion non significative pour le docteur Minoret lors de son décès « qui offrait en ce moment cette fleur de beauté passagère qui se pose sur la figure des morts expirés sans douleur¹⁹⁵ ». En revanche, nous pouvons analyser trois figures pour lesquelles l'analogie est approfondie : Jean-Baptiste Molineux, M. de Bargeton et Poiret¹⁹⁶. Le premier appartient à une nature mixte entre l'animal et le végétal mais la végétalisation est prédominante. Voici le portrait qu'en dresse Balzac :

Monsieur Molineux était un petit rentier grotesque, qui n'existe qu'à Paris, comme un certain lichen ne croît qu'en Islande. Cette comparaison est d'autant plus juste que cet homme appartenait à une nature mixte, à un Règne Animo-végétal qu'un nouveau Mercier pourrait composer des cryptogames qui poussent, fleurissent ou meurent sur, dans ou sous les murs plâtreux de différentes maisons étranges et malsaines où ces êtres viennent de préférence. Au

¹⁹³ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 26.

¹⁹⁴ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 149.

¹⁹⁵ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 220.

¹⁹⁶ Jean-Baptiste Molineux est un personnage de *César Birotteau*, un rentier qui va profiter de la situation de César. M. de Bargeton, quant à lui, apparaît dans *Illusions perdues*, vieillard réifié par sa femme. Enfin Poiret est un personnage de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot*.

premier aspect, cette plante humaine, ombellifère, vu la casquette bleue tubulée qui la couronnait, à tige entourée d'un pantalon verdâtre, à racines bulbeuses enveloppées de chaussons de lisière, offrait une physionomie blanchâtre et plate qui certes ne trahissait rien de vénéneux¹⁹⁷.

La métaphore est filée pour nous offrir un vrai portrait végétalisé de l'individu. Il ne s'agit clairement plus d'une personne mais d'un être composite. L'analogie permet à Balzac de pousser l'idée de propagation insidieuse de quelque chose de néfaste et d'une dangerosité masquée. En effet, Molineux est comparé à un lichen donc à un végétal mixte, une association entre une algue et un champignon de type épiphyte, c'est-à-dire qu'il utilise les arbres, par exemple, comme support de croissance. On peut toutefois songer que, pour Balzac, sa nature fongique évoque l'idée d'un hôte parasite. Sa provenance, l'Islande, renforce le côté exceptionnel de l'individu mais n'évoque pas la réalité puisqu'il s'agit d'une plante aux grandes vertus curatives, en particulier respiratoires ce qui s'opposerait nettement à la suite du portrait. Balzac joue ici avec des connaissances réelles sur les végétaux et des assimilations d'idées qui sont préconçues ou correspondent au savoir de l'époque. Ainsi « cette plante hybride » qu'est Molineux est ombellifère or de nombreuses espèces de ce type sont vénéneuses. L'auteur crée ainsi un « type » de personnage, étonnant, en corrélation avec son milieu – ceci renforcé par l'assimilation au lichen – mais qui dissimule sa nature nocive. On trouve le champ lexical des plantes sur chaque point de détails du physique du personnage, ainsi notons « tubulée », « tige », « racines bulbeuse », « lisière ». Il s'agit d'une plante des villes. Molineux ne garde que les aspects négatifs de cette comparaison.

Pour le second, M. de Bargeton, il est dit qu'il mène une « vie végétative¹⁹⁸ ». L'idée de passivité qui en découle est d'ailleurs reprise plus loin avec d'autres analogies de nature différente. Il permet de présenter de manière indirecte Mme de Bargeton qui le domine totalement. En outre il s'agit d'un personnage totalement passif qui ne joue que le rôle que Lucien lui concède en le pensant bien plus avisé qu'il ne l'est. Le dernier, Poiret, trouve sa similitude dans son nom. Comme l'indique Vautrin à dessein : « - Oh ! Poiret posera en Poiret. Ce sera le dieu des jardins ! [...]. Il dérive de poire¹⁹⁹... ». On peut songer que Balzac évoque la

¹⁹⁷ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 119-120.

¹⁹⁸ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p.119.

¹⁹⁹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 238.

poire suite aux caricatures de Louis-Philippe qui ont fleuri à cette époque. Suite aux croquades de Philipon, ce fruit a pris une dimension particulière qu'il ne possédait pas auparavant. Au moment de l'écriture du roman, cette symbolique est toujours aussi forte. Ainsi comme l'écrit Olivier Varan en citant la thèse de Fabrice Erre sur la presse satirique de cette époque :

Pourtant, rien ne semblait prédisposer la poire à jouer un tel rôle : avant le procès de Philipon, ce fruit ne semble véhiculer aucune signification particulièrement péjorative. Dans son étude, Fabrice Erre s'emploie à montrer comment la poire, à l'origine anodine, est devenue la « convergence graphique des trois éléments constituant la monarchie de Juillet ». La poire, à la base ventrue, caricature la bourgeoisie, classe sociale dominante du nouveau régime. Son sommet étroit entend également critiquer l'idéologie de cette bourgeoisie et de la monarchie de Juillet : celle d'un « juste milieu » assimilé par ses opposants à un manque de grandeur et une certaine médiocrité.²⁰⁰

Ce personnage nous permet de nous arrêter sur l'importance de la caricature dans l'écriture balzacienne. Celles-ci rejoignent la volonté de représenter la typicité de certains comportements. Rappelons que les dessins caricaturaux et satiriques connaissent leur avènement au XIX^e siècle. Marion Mas dans *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans La Comédie humaine* souligne l'utilisation que peut en faire Balzac :

[...] Balzac se réapproprie ces techniques pour les transposer dans le texte. Dans le *Prospectus des articles publiés dans « La Caricature »* (1830), il pose les jalons d'une écriture caricaturale, d'une écriture qui doit « faire image ». Grâce à un certain nombre de procédés, l'écrivain crée des « allusions caricaturales ». Ainsi, l'exploitation de termes « transgénériques » (« scènes », « types »), du parler des ateliers, le recours au vocabulaire plastique, et en particulier à celui du dessin (« croquis, dessin, trait »), l'accentuation du détail, l'usage de « signes abrégiateurs », comme l'adjectif « piriforme », fonctionnent comme autant de signaux

²⁰⁰ Olivier Varlan, « [La poire de Louis-Philippe est-elle le premier "mème" politique du 19e siècle ?](https://ehne.fr/fr/node/21900) », Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 07/07/22. Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/21900> [consulté le 09/11/2023].

revoyant [*sic*] à l'univers de la caricature. [...] La conjugaison d'allusions caricaturales au modèle dramatique constituerait alors une nouvelle manière d'écrire le type²⁰¹.

Poiret s'inscrit pleinement dans la médiocrité. Ce dernier est l'illustration parfaite d'un bonhomme inintelligent et sans relief dont les agissements peuvent pourtant conduire à des actes notables²⁰². De plus, on le retrouve souvent dans le Jardin des Plantes. De ce fait, le personnage est entièrement assimilé à un végétal. Cette image souligne une certaine passivité, un manque de discernement, désigne un être quasi insignifiant qui participera pourtant, bien que d'une manière assez passive, à la « chute » de Vautrin à travers son arrestation. Le cas Poiret pourtant personnage sans relief et insignifiant est particulièrement révélateur de l'écriture de Balzac et du substrat qui existent à la base de tous les personnages. Poiret est « un rouage de la machinerie sociale²⁰³ » écrit Claude Duchet dans son article « Une écriture de la socialité ». Il représente le type de l'employé, la petite bureaucratie, il est insignifiant mais nécessaire. Il devient ainsi une espèce du Jardin-des-Plantes. Claude Duchet ajoute, mettant en avant le rôle de Poiret au sein de la période historique et tous ses remous :

Sa déshumanisation symbolise d'une façon sinistre l'avènement d'une France paperassière, technicienne et fonctionnarisée : dénaturaion du corps social qui n'est pas autre chose que la perversion des idéaux révolutionnaires, et le visage hideux d'une Raison métamorphosée en monstre glacé²⁰⁴.

Enfin le vieillard est assimilé à des éléments d'origine minérale ou à des objets. Les deux se rejoignent car il s'agit ici de présenter, pour les auteurs, le vieillard sous la forme d'un élément inamovible, qui représente une continuité²⁰⁵, ou d'insister sur son caractère

²⁰¹ Marion Mas, , *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 192.

²⁰² Finalement il aura un rôle à jouer dans l'arrestation de Vautrin, le médiocre, la poire causant ainsi la perte du « lion » ce qui pourrait être significatif d'une époque dans laquelle des types sans importance ni talent conduisent des individus remarquables – même si c'est dans le crime – à être en mauvaise posture.

²⁰³ Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *in Poétique*, n° 16, Paris, Editons du Seuil, 1973, p. 452.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 452.

²⁰⁵ Il s'agit dans ce cas de présenter le vieillard comme l'émanation de quelque chose d'inaltérable et d'éternel, par exemple la postérité du nom que le vieillard souligne pleinement.

inanimé²⁰⁶. Le vieillard n'est pas tout à fait un vivant – nous y reviendrons. Le granit est la référence qui revient le plus. On trouve également la mention de statues ou de marionnettes. Le vieillard sort décidément du cadre de la simple humanité dès sa description. Il est fait mention du granit en ce qui concerne le baron du Guénic, « granit breton²⁰⁷ » ; M. de Bargeton, « borne de granit²⁰⁸ » et Ferragus, « quartier de granit²⁰⁹ ». Ce dernier est d'ailleurs également assimilé à du bronze. Le chevalier du Halga mène une « vie fossile²¹⁰ », le colonel Chabert possède une « figure de cire » et Claude-Joseph Pillerault représente le Temps, « en le vulgarisant », comme le figurent « les peintres, les statuaires et les fondeurs²¹¹ ». Cette correspondance entre le vieillard, le minéral et la statue se retrouve également dans *Le Centenaire*. Ces occurrences présentent l'aspect inaltérable des vieillards, on peut penser qu'ils seront toujours là et/ou qu'ils l'ont toujours été. Ces comparaisons portent également la mention du temps et surtout de la décomposition. Le poids de la vieillesse est prépondérant et aboutit à l'image connue du « fossile ». Pourtant l'image est différente pour Ferragus et pour le baron du Guénic. L'une porte sur la lignée, le baron est le représentant de sa race et semble être aussi éternel que doit l'être son nom ; quant à Ferragus, il est plutôt question de force et de caractère imposant. Il s'agit d'un homme d'exception. L'image renvoie aussi à la difficulté d'appréhender cet homme, de deviner ses pensées ou de lire en lui. Le colonel Chabert dénote un cas un peu plus particulier. Il est autant question de figure cireuse, sans relief et qui rappelle la maladie, voire la mort que d'une sorte d'insensibilité qui se dégage d'une telle assimilation. Chabert n'est plus un homme. Il se situe à la frontière de plusieurs conditions²¹². La figure de cire peut également faire allusion à une figure de « musée ». Le musée Grévin sera créé plus tard (en 1882), toutefois les figures de cire grandeur nature

²⁰⁶ Il s'éloigne encore plus ici des vivants. Il s'agit alors d'un être mécanique, d'un objet ou d'un minéral. Rien ne saurait l'altérer. On pourrait le penser inébranlable (ce qui n'est pas toujours le cas mais il réside malgré tout l'idée qu'il a résisté au temps et qu'il est le témoin d'époques révolues). L'image du fossile qui est d'ailleurs utilisée symbolise pleinement cette assimilation.

²⁰⁷ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 45.

²⁰⁸ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p.121.

²⁰⁹ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, Barcelone, Editions Gallimard, 2001, P. 84.

²¹⁰ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 76.

²¹¹ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 133.

²¹² Dans son ouvrage *Etude sur le romantisme*, Jean-Pierre Richard signale que le regard de Chabert partage une nature vivante et minérale. Pour lui cet élément souligne l'idiotie et l'insensibilité d'un être abruti par le malheur (Jean-Pierre Richard, *Etude sur le romantisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1970).

existent depuis la révolution et elles vont prendre leur place dans des musées consacrés au cours du XIX^e siècle. Le musée de Londres de Mme Tussaud, lui, ouvre ses portes en 1835²¹³.

Le fer est également un élément assez fréquent. Delmare est un « homme de fer », à la « main de fer²¹⁴ ». Il est dit d'Audebert qu'il « dormait comme une pierre et ronflait comme un fourneau²¹⁵ » et de Porpora qu'il détient une « pince de fer²¹⁶ ». Parfois l'élément mécanique ou artificiel est mis en avant, c'est le cas pour l'Antiquaire qui détient une « voix métallique²¹⁷ », de Poiret qui est une « espèce de mécanique » qui parle « à l'instar d'une mécanique montée²¹⁸ », du marquis de Bois-Doré, qualifié de « marionnette²¹⁹ » ou encore des serviteurs dans *Consuelo* qui paraissent tels des « automates²²⁰ ». Toutefois, même si la matière est semblable, ces assimilations n'ont pas une signification similaire. Pour les premiers l'image plus traditionnelle est convoquée. Il s'agit de reprise d'expressions populaires : « dormir comme une masse », « un sommeil de plomb », « une poigne de fer » où l'analogie est déjà évoquée. Quant à Poiret et l'Antiquaire ils s'éloignent tous deux de la nature humaine commune. L'un la dépasse et est auréolé d'une espèce d'aura fantastique qui sous-tend ce roman dans son ensemble²²¹. L'autre est ramené encore une fois à son insignifiance. Cet homme-là ne possède ni personnalité, ni caractère, ni épaisseur. Pour Sand, la raison en est différente. La marionnette chez elle prend des colorations burlesques que nous avons déjà évoquées. Malgré sa connotation négative, on peut penser qu'il existe une sorte d'affectivité car Sand était friande des spectacles de marionnettes qui avaient une place considérable à Nohant²²². L'automate est différent de la marionnette en ce sens que c'est le côté

²¹³ Madame Tussaud est une figure de la Révolution française, elle aurait déjà créé des effigies de cire de personnes célèbres de cette époque. Plus tard, elle réalise une nouvelle série de figures inspirées des horreurs qu'elle a vues durant la Révolution. Elle aurait sculpté le masque mortuaire du roi. Elle finit par gagner l'Angleterre et parcourt le pays en présentant ses œuvres. L'entreprise est un succès. Elle ouvre un musée à Londres qui fait fureur. Aujourd'hui encore ces œuvres sont très prisées. Il existe vingt-quatre autres musées dans le monde.

²¹⁴ George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 86, 96.

²¹⁵ George Sand, *La Ville noire*, *op. cit.*, p. 93.

²¹⁶ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, *op. cit.*, p. 143.

²¹⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 91.

²¹⁸ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 33, 229.

²¹⁹ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-doré*, *op. cit.*, p. 51.

²²⁰ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, Trebaseleghe, Editions Garnier, 2004, p. 179.

²²¹ *La Peau de chagrin* fait partie de ces œuvres qui ont un genre mal défini, ou plutôt qui multiplie les dénominations : roman fantastique, d'apprentissage, philosophique...

²²² George Sand vouait une vraie passion à ces spectacles qu'elle préparait avec son fils Maurice. Elle cousait elle-même les habits des marionnettes et le temps consacré à cette activité était considérable. Tout le monde y participait : intimes, famille, invités...

« mécanique » de ses actions qui est mis en avant. Il n'a pas de pensées propres, il agit toujours de manière identique.

Il existe en outre quelques comparaisons uniques et plus particulières. C'est le cas de Stangstadius qui est perçu comme « Saturne autour de son anneau²²³ » ; de Crevel, un « cube de chair et de bêtise²²⁴ » ; de Porpora comparé à un « coquillage²²⁵ » ou de M. Porriquet assimilé à un « vieux parchemin²²⁶ ». La dernière image reprend une analogie courante liée à la vieillesse. Crevel est ainsi traité par son rival Hulot et la jalousie l'incite à placer son opposant plus bas que terre. La métaphore sert à le rendre infâme, physiquement et intellectuellement. Quant à Porpora, ce parallèle avec Saturne veut sans doute présenter sa place de maître entouré de ses élèves. La comparaison du coquillage qui pourrait paraître étrange l'est sans conteste puisque Sand se sent obligée de préciser celle-ci. Elle insiste sur la proximité visuelle des deux, ce qui provoque un léger effet humoristique comme pour la marionnette. Les deux images, bien que différentes, aboutissent ainsi à un effet analogue²²⁷. Enfin, le summum de la réification est attribué chez Balzac à M. de Bargeton tel qu'il est traité par sa femme :

En personne spirituelle et généreuse, Anaïs n'avait pas abusé de ses avantages en reconnaissant chez son mari la nature facile d'un enfant qui ne demandait pas mieux que d'être gouverné. Elle avait pris soin de lui comme on prend soin d'un manteau ; elle le tenait propre, le brossait, le serrait, le ménageait ; et se sentant ménagé, brossé, soigné, monsieur de Bargeton avait contracté pour sa femme une affection canine²²⁸.

M. de Bargeton apparaît donc comme sous la coupe de sa femme. Il est traité exactement comme un objet. Entretenu, il n'en reste pas moins qu'il perd toute autonomie et tout pouvoir décisionnaire. Cette analogie insiste sur l'état de dépendance dans lequel peuvent se retrouver les vieillards. Pour synthétiser ce premier point abordé, nous constatons à quel

²²³ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 147.

²²⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 277.

²²⁵ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, op. cit., p. 8.

²²⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p.271.

²²⁷ Elle écrit en effet : « (et je soutiens qu'aucune métaphore ne pouvait être mieux appropriée à ses mouvements anguleux, à ses yeux nacrés, à ses pommettes tachetées de rouge, et surtout aux mille petites boucles blanches, raides et pointues de la perruque professorale) » dans George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, Trebaseleghe, Editions Garnier, 2004, p. 8.

²²⁸ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Flammarion, 1990, p.121.

point le vieillard, dès sa simple description, est porteur de paradoxes et de contradictions, s'éloigne des références habituelles et se livre dans l'incertitude et l'indéfini.

L'animalisation et les autres analogies ne lui sont pas strictement réservées mais aucun n'y échappe. En outre, elle représente déjà par le choix de celles-ci des oppositions inhérentes à cette figure mais surtout une volonté d'éloigner le vieillard des autres hommes, une figure toujours en marge. Il est humain mais plus tout à fait, ce qui sera un élément récurrent de son traitement général dans les œuvres²²⁹. Entre nos deux auteurs, bien que des divergences de traitement existe dans les détails, l'appartenance à leur mouvement respectif n'est pas probante en ce qui concerne les portraits des vieillards. Ils participent à la théâtralisation du récit, synthétisent les différentes classes sociales. La notion de type plane au-dessus de leur représentation. Élargissons maintenant notre champ d'étude sur son environnement. Détachons-nous du vieillard pour mieux l'appréhender grâce à ce qui l'entoure.

²²⁹ Il est vivant mais pas tout à fait ou à l'inverse, mort, mais finalement pas vraiment. Il se situe toujours en marge, à la limite. Ici, il est à la frontière entre l'humain et autre chose.

Chapitre II. Place et position au sein de la société

1. Positionnement géographique et spatial

Le vieillard est un individu qui se situe globalement plutôt en marge de la société. C'est une personne souvent isolée. Cet aspect apparaît d'ailleurs de manière très concrète, à travers un certain isolement géographique et/ou spatial. Ceci est particulièrement criant pour certains personnages mais, dans la plupart des cas, l'habitation du vieillard est quasiment toujours située à l'écart. Elle se caractérise par un décalage spatial. Mis à part quand sa situation n'est pas clairement indiquée, que cette indication demeure secondaire, les habitations principales du vieillard ou ses lieux de vie sont toujours caractérisés par leur distance par rapport aux lieux fréquentés ou leurs difficultés d'accès. Chez Sand, cet élément va de pair avec le type singulier de l'ermite. Cet état de fait dans les romans répond à un besoin des personnages de solitude ou d'échapper à la société qu'ils fréquentaient auparavant plus qu'à une exclusion. Dans la préface de l'ouvrage *la marginalité dans l'œuvre de George Sand*, il est mentionné que :

George Sand associe volontiers déplacement physique et psychologique : ce n'est pas [...] le hasard qui conduit dans leurs retraites profondes les ermites sandiens « dont le héros éponyme, monsieur Sylvestre, pourrait être le prototype. » C'est d'abord une nécessité tout intérieure. Quand le lieu se fait icône de la marge, il spatialise une rupture d'avec le monde laquelle, cependant, relève de l'espace le plus intime²³⁰.

Ainsi, dans la plupart des cas, le vieillard désire cet éloignement. Il s'agit d'un besoin personnel et souvent émotionnel, psychologique. Il s'agit donc plus d'un désir intime que d'une éventuelle exclusion sociale. Cependant, il est peut-être aussi provoqué par une volonté de ne pas être un poids pour autrui. Chez Sand, ce phénomène de l'isolement est sans doute encore plus significatif que chez Balzac et conduit comme nous l'avons évoqué à la figure récurrente de l'ermite. Malgré tout le phénomène d'exclusion correspond à une réalité.

²³⁰ Pascale Auraix-Jonchiere, Simone Bernard-Griffiths, Marie-Cécile Levet, « Préface » in Pascale Auraix-Jonchiere, Simone Bernard-Griffiths, Marie-Cécile Levet (éd.) *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 10.

Quand le vieillard n'est pas issu d'une classe sociale élevée, il est souvent considéré comme un poids et, même dans les classes élevées, il est très souvent victime de solitude. Nous aborderons ce point plus avant par la suite, par rapport à sa place au sein de la famille. Chez Balzac et Sand, l'isolement du vieillard prend principalement deux formes. La première correspond à un lieu de vie souvent à l'écart de la multitude, des lieux fréquentés, voire carrément en retrait. La deuxième présente un lieu de prédilection interne au logis mais qui lui est exclusivement réservé, il y passe la totalité de son temps. Chez Sand, ces deux formes peuvent être présentes de façon simultanée ; chez Balzac, elles sont plutôt très distinctes. Si nous prenons en premier lieu le roman *Béatrix*, il débute en mettant en avant la situation de la ville de Guérande. Or cette ville paraît particulièrement représentée à travers le baron du Guénic. C'est toute l'histoire de la Bretagne qui est liée à celle de cette famille aristocratique. Le baron est d'ailleurs décrit immédiatement après la ville. Celle-ci possède une physionomie particulière, ancrée dans des siècles de féodalité. La ville est figée dans une certaine immuabilité qui lui est, en partie, accordée par sa situation géographique. Elle est, en effet, difficile d'accès : « elle ne se relie à la France moderne que par deux chemins²³¹ ». L'endroit est marqué par l'isolement : « l'arrivée d'une voiture, soit quelque femme qui passe à Guérande par la voie de terre pour gagner Le Croisic, soit quelques vieux malades qui vont prendre les bains de mer [...] est un immense événement²³². » Notons l'insistance de la solitude du lieu à travers l'emploi de l'adjectif antéposé et de sens hyperbolique. Ainsi, dans cette situation déjà en marge, la demeure du baron est elle-même encore excentrée, « au bout d'une ruelle silencieuse, humide et sombre, formée par les murailles à pignon des maisons voisines²³³ ». Située « au bout », entourée de murs, la bâtisse se révèle comme enfermée, éloignée. On retrouve une image similaire pour l'habitation du docteur Minoret dans *Ursule Mirouët*. Nous retrouvons ici le principe de correspondances entre les personnages et les milieux chers à Balzac. Sa maison est « serrée entre les murailles²³⁴ ». L'isolement marque aussi la pension Vauquer « située dans le bas de la rue Neuve-sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent et la descendent rarement²³⁵ ». Moins frappante est la

²³¹ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Saint-Amand, Editions Gallimard, 2013, p. 29.

²³² *Ibid.*, p. 32.

²³³ *Ibid.*, p. 35.

²³⁴ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët op. cit.*, p. 55.

²³⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot, op. cit.*, p. 22-23.

situation de Pons mais sa demeure est également marquée par une absence d'activité humaine notable. Le terme « tranquille » est utilisé à deux reprises dans une même phrase pour décrire son lieu de vie, un appartement, « situé dans une tranquille maison de la tranquille rue de Normandie²³⁶ ». Plus particulière est la situation de l'Antiquaire qui paraît faire corps avec sa boutique, cette dernière représentant un lieu atemporel et agéographique, espèce de fourre-tout et de condensé de l'histoire et de la vie de l'humanité. De plus la boutique ne paraît pas très fréquentée. Il s'agit d'un lieu marqué par un aspect étrange, une forme d'irréalité. Le caractère fantastique du lieu accentue ce sentiment d'endroit hors du monde. La fantasmagorie de la boutique est ainsi soulignée par Raphaël lui-même qui indique qu'il « sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu²³⁷ ». Nous nous situons ici au-delà de la dimension référentielle, dans un « ailleurs » métaphysique tout autant que métaphorique. Les « lieux de vie » des vieillards sont donc très particuliers, marqués par le sceau de la distance par rapport au reste du monde, ce qui renforce la propre situation de l'individu, que ce soit dans son intériorité psychique ou physiquement.

Dans *Mauprat*, la Roche-Mauprat, repaire de la famille du même nom, est caractérisée par sa situation, il s'agit d'un « petit château en ruines, tapi dans un ravin²³⁸ ». De plus, l'accès en est impraticable :

Les arbres séculaires qui l'entourent et les roches éparses qui le dominent l'ensevelissent dans une perpétuelle obscurité, et c'est tout au plus si, en plein midi, on peut franchir le sentier abandonné qui y mène, sans se heurter contre les troncs noueux et les décombres qui l'obstruent à chaque pas. Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat²³⁹.

La demeure de Tristan de Mauprat est d'ailleurs à son image. Le vieillard, chef d'une bande de brigands, fait régner une certaine terreur dans la région et peu de gens osent

²³⁶ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 23.

²³⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 78.

²³⁸ La mention du ravin est révélatrice, d'habitude les châteaux ont une position dominante, sur une hauteur, une colline. Ici, il semble que le château s'enfonce dans le sol. Il peut métaphoriser l'inconscient, le lieu des pulsions cachées. La Roche-Mauprat est ce lieu des instincts bas et primaires que la société condamne et rejette loin d'elle.

²³⁹ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 31.

s'aventurer en ces lieux. Le castel est frappé d'ostracisme. Ce lieu est frappé d'opprobre et la première rencontre entre Bernard, le protagoniste et Edmée, sa cousine et la femme qu'il désire se fait sous le signe d'un viol latent. La nature participe à cette mise à l'écart, les arbres forment un obstacle végétal difficilement franchissable. Olivier Bara en fait une précieuse analyse : « Dans l'incipit, l'emporte sur la notation référentielle la personnification à portée symbolique : le château est "tapi dans un ravin" tel un chasseur ou un prédateur à l'affût²⁴⁰. » Un peu plus loin, il indique : « Toutefois, associées au motif du château et au thème de la prédation sexuelle, les images de la bestialité ressortissent d'abord à la tradition du roman noir²⁴¹. » Pascale Auraix-Jonchière développe finement cet aspect dans son article « Le château sandien ou la double postulation romantique » :

Mauprat s'ouvre on l'a vu sur la description des ruines de l'ancien castel féodal qui donne partiellement son nom au roman. Mais précisément, le récit inclus a pour mission de restituer, en parallèle avec l'histoire d'un sujet, Bernard Mauprat, celle de l'édifice, promu au rang d'actant dans une histoire qui combine devenir des lieux et des personnages. Or, espace mortifère des valeurs réactionnaires dans une « civilisation » en marche « vers la grande convulsion révolutionnaire », le château, bastion d'une féodalité anachronique, se présente en tant qu'édifice textuel, comme une véritable concrétion des *topoi* majeurs du roman noir. Repaire des exactions les plus sombres et les plus arbitraires, le château, ouvertement placé sous le signe de la terreur, reproduit la structure défensive exacerbée propre aux citadelles gothiques. Le grand-père Tristan, dans une attitude réfractaire à toute évolution sociale,

[s]e retira dans son castel, en fit lever le pont et s'y enferma avec dix ou douze manants [...] qui avaient intérêt comme lui à se retirer du monde [...] et à se mettre en sûreté derrière de bonnes murailles. Un énorme faisceau d'armes de chasse, canardières, carabines, escopettes, pieux et coutelas, fut dressé sur la plate-forme, et il fut enjoint au portier de ne jamais laisser approcher plus de deux personnes en deçà de la portée de son fusil²⁴².

²⁴⁰ Olivier Bara, « Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand », in *Relire Mauprat*, op. cit., p. 237.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 241.

²⁴² Pascale Auraix-Jonchière, « Le château sandien ou la double postulation romantique » in Pascale Auraix-Jonchière, Gérard Peylet (éd.), *Châteaux romantiques*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pub/28161> [consulté le 03/05/2024].

Le lieu de vie du vieillard est donc à son image. Tristan de Mauprat s'est volontairement retiré du reste du monde et représente tout comme son château une époque révolue. En outre, la dimension mortifère n'est souvent jamais loin... De même, mais sans dimension lugubre, les châteaux de M. de Chateaubrun et du marquis de Boisguilbault sont également caractérisés par un espace de la marge. Le premier a été bâti au milieu de précipices, le deuxième est entouré d'un parc qui lui sert de protection et peu de gens sont autorisés à y entrer. La demeure de M. de Chateaubrun est ainsi décrite : « ce bâtiment est planté sur la pointe d'une montagne, avec des précipices de tous côtés ». Quant à celle du marquis, on y parvient qu'après avoir franchi « une vaste grille²⁴³. » Pour pénétrer chez le marquis de Bois-Doré, il faut passer un pont-levis. De même dans *Consuelo* la demeure des Rudolstadt est qualifiée « d'antique forteresse » et suscite ces propos chez la baronne Amélie : « ne dirait-on pas que nous sommes dans une forteresse, et que tous les gens qui en approchent sont des ennemis²⁴⁴ ! ». Ainsi la demeure dans laquelle habitent les vieillards est un lieu plutôt hostile, ou du moins difficile d'accès. Il est géographiquement en retrait et représente un endroit qui s'éloigne des routes conventionnelles. Nous retrouvons cet élément en ce qui concerne le lieu d'habitation d'Audebert qui fait d'ailleurs écrire à Carme Figuerola dans son article intitulé « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* » :

[...] l'espace dévolu à Audebert frappe par sa marginalité : tout d'abord, les attributs qui lui sont conférés insistent sur cette idée puisque dans l'esprit de Sept-Epées, il s'agit d'un parage « des plus effrayants et des moins fréquentés du Val-d'Enfer ». [...] on comprend bien qu'à une « époque où les transports sont encore rudimentaires et les distances beaucoup plus déterminantes, l'emplacement choisi par Audebert contribue à accentuer son exclusion²⁴⁵.

Les occurrences qui vont suivre maintenant sont encore plus développées et mélangent quelque peu les deux formes que nous avons distinguées. Ainsi, la demeure du marquis Boccaferri est également marquée par la distance vis-à-vis des autres. L'appellation de la demeure est déjà probante : « le château des Désertes ». Mais à son sujet, il est également dit

²⁴³ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 4, 36.

²⁴⁴ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, op. cit., p. 173.

²⁴⁵ Carme Figuerola, « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 52.

que « les habitants s'enferment, barricadent tout, portes et contrevents²⁴⁶ ». La demeure est isolée mais elle est aussi un lieu où le vieillard se retranche des autres. Pascale Auraix-Jonchière précise ces différentes constatations dans son article évoqué précédemment :

Or c'est au cœur de cet espace référentiel précisément balisé que le narrateur découvre le lieu dit les *Désertes*. Le thème de l'écart et de l'invisibilité s'inscrit ainsi au cœur d'une région dûment circonscrite, d'autant plus que l'attrait du lieu tient à son étrangeté même : « J'aime assez les paysages qu'on ne voit pas des grandes routes », observe le narrateur, notation dont il faut mesurer l'incidence sur la suite du récit. Car ces paysages, qui constituent l'écrin protégeant le château, sont loin de tout repère rationnel, de toute cartographie, et marquent l'entrée dans un ailleurs.[...]

Limitrophe toujours, le château se situe dans un entre-deux qui n'est pas sans évoquer *l'autre monde* des romans de chevalerie²⁴⁷.

L'isolement, « l'entre-deux spatial²⁴⁸ », le recours au roman noir²⁴⁹ apparaissent également dans la description de la demeure du baron Olaüs de Waldemora dans *L'Homme de neige*. La partie ancienne du château est entourée de superstitions et de crainte. L'accès, encore une fois, en est difficile. A son sujet Pascale Auraix-Jonchière n'écrit-elle pas en effet : « Le Stollborg on l'a vu, austère, sombre et minéral, protégé par la crainte qu'il suscite tout autant que par son isolement dans l'espace, s'avère édifice langagier, entretissé de légendes qui font corps avec la pierre énigmatique qui en constitue l'ossature²⁵⁰. » Il partage avec le château des *Désertes* une ambivalence et une aura qui peut s'avérer inquiétante quand vient la nuit : « Le château des *Désertes*, dont on a vu qu'il était escorté de rumeurs et

²⁴⁶ George Sand, *Le Château des Désertes*, Meylan, Les Editions de l'Aurore, 1985 p. 94.

²⁴⁷ Pascale Auraix-Jonchière, « Le château sandien ou la double postulation romantique » in *Châteaux romantiques*, art.cité.

²⁴⁸ Expression que nous empruntons à Pascale Auraix-Jonchière dont elle fait usage dans son article concernant le château sandien.

²⁴⁹ Le roman noir s'apparente au roman gothique avec lequel il se confond souvent. La première dénomination correspond davantage au domaine français et la deuxième aux origines anglaises. Selon les cas, les deux désignations sont d'exacts synonymes ou subissent quelques variations dans leur définition. Il ne faut pas confondre le premier avec son usage actuel qui est la dénomination générique d'un sous-genre du roman policier. Le roman gothique est né à la fin du XVIII^e siècle avec *The Castle of Otranto* (*Le Château d'Otrante*) d'Horace Walpole (1764). D'autres noms célèbres finiront de le faire connaître : Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Mary Shelley... Le genre exercera une influence marquée sur la littérature française.

²⁵⁰ *Ibid.*

de superstitions, est ainsi l'objet d'une véritable métamorphose. L'arrivée de la nuit, dont la valence négative est ici exploitée, transforme la demeure accessible et enchantée en citadelle infernale et retranchée²⁵¹. »

Le lieu de « retraite » du vieillard apparaît donc en marge à un tel point qu'il ne semble pas appartenir à ce monde, tout comme son propriétaire. À la dimension mythique ou surnaturelle envisagée précédemment correspond une mise à l'écart sociale à travers le personnage du mendiant dont l'espace de vie est partout et nulle part à la fois. Quant au lieu de vie de l'ermite, figure très présente chez Sand, il pourrait représenter la conjonction des deux sphères. Dans *Le Père-Va-tout-seul*, récit particulier tout d'abord paru dans un almanach, le protagoniste, un mendiant de quatre-vingts ans, évoque sa marginalité sociale. Il refuse en effet d'être enfermé dans le dépôt de mendicité et revendique d'être chez lui dans différents lieux, en particulier naturels. Le vieillard est mis en scène dans un récit qui prend l'allure d'une mini pièce théâtrale. Comme l'écrit Catherine Masson dans «Le Père Va-tout-seul : théâtralisation de l'article politique sandien » : « *Le Père Va-tout-seul* reste, en quelque sorte, la seule pièce qui a pour public virtuel le peuple, et l'almanach devient la scène populaire rêvée mais jamais réalisée²⁵². » Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*, autre mendiant sandien, est majoritairement sur les chemins mais il possède malgré tout un « logement » bien que miséreux. Il habite dans une cabane, ce qui crée une distanciation sociale car il ne s'agit pas véritablement d'un lieu de vie décent pour un individu. De plus, elle s'avère complètement isolée comme l'indique Grand-Louis en ces termes : « je suis fort pressé de déguerpir avant le jour, avant que les habitants de ce désert, s'il y en a, observent mes mouvements²⁵³ ». L'isolement est ici voulu car Cadoche pourrait habiter ailleurs puisqu'il détient une grosse somme d'argent²⁵⁴. Toutefois sa condition de miséreux au sein de la société le place « naturellement » en marge à l'image de sa « demeure ». Passons maintenant en revue les demeures des personnages que nous pouvons qualifier d'ermite. Comme Anne-Marie Baron le souligne, les ermites correspondent pour l'auteur « à une tendance profonde au retrait du

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Catherine Masson, «Le Père Va-tout-seul : théâtralisation de l'article politique sandien » in Marie-Ève Thérénty (éd.), *George Sand journaliste*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puse/1123?lang=fr> [consulté le 03/08/2023].

²⁵³ George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 433.

²⁵⁴ Il est vrai toutefois qu'il aurait eu bien du mal à la dépenser car les louis étaient marqués (son bien est consécutif à un vol). Toutefois, il avoue lui-même qu'il aurait pu les utiliser par la suite mais qu'on ne lui aurait plus prodigué la charité, alors il s'est abstenu.

monde²⁵⁵ ». Trois personnages des romans de Sand peuvent être convoqués, il s'agit du bonhomme Patience, de Monsieur Sylvestre et du vieillard des Landes. Les trois sont caractérisés par leurs lieux de vie, particulièrement isolés, en dehors de toute sphère humaine et tous trois peuvent être qualifiés d'ermites²⁵⁶. Pour le premier, son habitation est tout d'abord la tour Gazeau :

A trois lieux de la Roche-Mauprat, en tirant vers le Fromental, vous devez avoir vu, au milieu des bois, une vieille tour isolée [...].

A l'époque dont je vous parle, la tour Gazeau était déjà abandonnée, menaçant ruine ; elle était domaine de l'Etat, et on y avait toléré, par oubli plus que par bienfaisance, la retraite d'un vieil indigent, homme fort original, vivant complètement seul, et connu dans le pays sous le nom du bonhomme Patience²⁵⁷.

La tour Gazeau est un édifice presque révolu dont on peut s'interroger sur la nature²⁵⁸. Elle est vieille et il semblerait que cette ruine comme son propriétaire soient laissés de côté. Les deux sont « oubliés ». L'hôte des lieux est aussi isolé socialement que la tour. Nous pouvons noter l'ajout de l'adverbe intensif « complètement » qui renforce encore l'idée d'isolement. Comme l'indique Zoé Commère dans son article « L'espace dans *Mauprat* » : « l'espace n'est pas un simple cadre pour l'intrigue²⁵⁹ ». L'importance de la tour Gazeau et son impact sont également soulignés et approfondis par Céline Bricault :

²⁵⁵ Anne-Marie Baron, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 92.

²⁵⁶ Chez Sand la notion d'ermite dépasse le seul isolement. C'est un sujet à part entière qui fera l'objet d'un développement ultérieur.

²⁵⁷ George Sand, *Mauprat, op. cit.*, p. 48.

²⁵⁸ La tour est à la fois le témoin d'un passé révolu et peut symboliser une élévation vers le ciel. De même Patience est un être complexe et difficile à cerner. La tour Gazeau est à la fois assimilée au château des Mauprat, repaire de brigands et un lieu de refuge pour les oiseaux (on peut songer à l'animal de compagnie de Patience que Bernard de Mauprat tue). À la suite de cet incident Patience fait preuve d'une certaine violence mais il est aussi celui qui inculque une leçon au jeune Mauprat et lui apprend le respect que l'on doit à la vie, le fait s'interroger et se questionner lui-même sur les classes sociales et la nature humaine. Nous trouvons une étude approfondie de cette question dans l'ouvrage de Michèle Hecquet, *Mauprat de George Sand : étude critique*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1990.

²⁵⁹ Zoé Commère, « L'espace dans *Mauprat* de George Sand », in *Revue des littératures et des arts* « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, [En ligne], URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=605>. Fichier pdf généré le 12/12/2023.

À l'image de la Roche-Mauprat, la Tour Gazeau est un lieu de l'écart et de la marginalité, un espace de la violence sanguinaire et meurtrière et un cadre légendaire propice aux superstitions. Elle redouble le repère des Coupe-Jarret et signale également l'attachement à la féodalité et à l'imaginaire médiéval. Elle fait donc figure de bastion régressif au sein d'un siècle en pleine mutation. Toutefois, si la Tour Gazeau est une étape entre la Roche-Mauprat et Sainte-Sévère, ce n'est pas par hasard : par certains éléments, l'édifice manifeste en effet une volonté d'ouverture²⁶⁰.

Plus tard quand l'affection et l'intérêt d'Edmée et de son père le poussent à se rapprocher d'eux, il conserve, malgré tout, une demeure un peu à part puisqu'il s'agit « d'une cabane voisine du château », « située dans un ravin pittoresque, à la sortie de son parc²⁶¹ ». Nous retrouvons donc des éléments récurrents : le ravin et le positionnement « à la limite », il s'agit toujours d'un espace quasi frontalier entre les lieux civilisés ou du moins conséquemment habités et des étendues sauvages ou désertiques. Il est toujours à l'extrémité de quelque chose, en marge. D'ailleurs la marginalité de ce lieu est justement soulignée par Simone Bernard-Griffiths qui indique que la maison est « marginale encore, puisqu'elle se situe à la sortie du parc du château des Mauprat²⁶² ». Il en va de même pour Monsieur Sylvestre. Ce dernier vit dans un isolement total, considérant la localisation de sa chaumière, puisqu'elle est encore plus isolée que celle du narrateur, déjà très éloignée de l'activité humaine :

Je n'ai pas l'ombre d'un voisin. Une grande plaine surmontée d'un mamelon termine la vallée sur ma gauche. A droite, une région assez étendue de choux et d'artichauts me sépare du village. [...] Plus loin et en face tout à fait, une habitation quelconque, petite, voilée d'arbres et placée tout au pied de la colline, c'est-à-dire à une demi-lieue à vol d'oiseau [...]. Qui demeure là, dans un isolement encore plus sauvage que le mien, car la maisonnette semble perdue dans les bois²⁶³ ?

²⁶⁰ Céline Bricault, « La Tour Gazeau, hybride des châteaux de *Mauprat* de G. Sand », in Pascale Auraix-Jonchière (éd.), *Ô saisons, ô châteaux : château et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1999)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 100.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

²⁶² Simone Bernard-Griffiths, *Dictionnaire George Sand* sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, entrée « chaumière », Paris, Honoré Champion, 2020, p. 184.

²⁶³ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 33-34.

On notera le retour des termes qui indiquent la solitude des lieux, la notion de fin ou de séparation. Ainsi nous pouvons être de nouveau frappé par l'utilisation des verbes « terminer », « séparer » mais aussi par la locution adverbiale « plus loin ». La civilisation s'éloigne des lieux de vie du vieillard. La nature reprend ses droits. Enfin, nous pouvons également mentionner le vieillard des Landes qui correspond parfaitement à cette appellation d'ermite dans le roman *Rose et Blanche*. Cet ouvrage écrit en collaboration avec Jules Sandeau met déjà en place certains éléments que nous retrouverons fréquemment dans les œuvres de la romancière. D'ailleurs il semblerait que la participation de Sandeau à l'ouvrage fût assez peu significative. C'est ainsi qu'est abordé le passage où il est fait mention de l'habitation du marquis de Carabas, nommé aussi le vieillard des Landes :

Mais au bout de deux jours de marche, pendant lesquels Horace se nourrit d'huile et de farine de sarrasin dans les chalets des bûcherons, il vit tout d'un coup le ciel se développer large et pur devant lui, la forêt disparut comme un rideau jeté à l'horizon, et la lande, nue et immense, se déploya devant son regard, à la fois effrayé et ravi.

— Enfin, voici le désert, s'écria-t-il, c'est ici que je dois lutter avec mon chagrin, comme Jacob avec l'esprit de Dieu : c'est ici que je l'étoufferai ou qu'il me tuera. [...]

Après avoir traversé avec lui un bouquet de lièges, il vit s'élever, au milieu d'une clairière de plusieurs lieues d'étendue, une grande tour maladroite et nue, qui s'élevait sur la bruyère, comme un phare au milieu des flots. Le vieillard monta devant lui un escalier en spirale, très-délabré, et ne s'arrêta qu'à la dernière marche²⁶⁴.

Ainsi, la demeure s'avère totalement isolée et le vieillard désireux de cette localisation extrême. On notera de nouveau l'emploi de termes qui indiquent l'extrémité, la difficulté d'accès ou l'absence : « après avoir traversé », « une tour nue », « la dernière marche ». À ces lieux de vie en marge s'ajoutent des endroits spécifiques, lieux secrets ou de refuge pour le vieillard, qui sont également marqués du sceau de la mise à l'écart. Ces derniers sont souvent à l'intérieur même du logis, une pièce particulière où seul le vieillard - ou presque, exception

²⁶⁴ Jules Sand, *Rose et Blanche*, Paris, Henri Dupuy, Libraire-éditeur, 1833, p. 286, 293.

faite souvent d'un serviteur, souvent vieux aussi d'ailleurs – peut entrer. Chez Sand, le marquis de Germandre dans *La Famille Germandre* vit principalement dans la pièce où il pratique ses expériences²⁶⁵. Seuls les derniers jours de sa vie l'ont vu éloigné de son laboratoire dans lequel il passait ses journées : « dans les derniers jours de sa vie et jusqu'à sa dernière heure, ne pouvant plus s'occuper dans son laboratoire, il prenait plaisir à proposer de puérides énigmes à ses médecins et à ses valets²⁶⁶ ». On retrouve une situation identique chez Balzac avec Balthazar Claës dans *La Recherche de l'Absolu* qui consacre sa vie à une quête folle. Ce dernier, tout comme le marquis de Germandre a fait de son laboratoire son lieu de vie et personne, pas même sa famille, n'est autorisé à y pénétrer. La durée d'occupation du lieu, situé au grenier, par conséquent, déjà à la limite, augmente progressivement. Ainsi au début, Balzac mentionne à ce sujet :

Plusieurs ouvriers de diverses professions avaient longtemps travaillé dans le grenier de la maison de devant, où Balthazar se rendait dès le matin. Après y avoir fait des retraites de plus en plus longues, auxquelles s'étaient insensiblement accoutumés sa femme et ses gens, Balthazar en était arrivé à y demeurer des journées entières²⁶⁷.

Balthazar est littéralement absorbé dans ses recherches et son lieu de travail devient quasiment déjà son unique lieu de vie. A la suite de quoi, les choses ne font que se dégrader considérablement. Il était déjà question de « retraites », le terme est révélateur, mais bientôt cet endroit va devenir le centre de toute son existence : « Balthazar n'allait plus nulle part, s'enfermait dans son laboratoire pendant toute la journée, y restait parfois la nuit, et n'apparaissait au sein de sa famille qu'à l'heure du dîner²⁶⁸. » Enfin, ce lieu est défendu à quiconque, même à sa femme. Seul son domestique Lemulquinier a le droit d'y pénétrer. Cette interdiction est soulignée par un épisode qui aurait pu se terminer tragiquement :

²⁶⁵ Le marquis de Germandre crée des boîtes de toute sorte. Certaines sont constitués de métaux précieux et ont des particularités. Il semble que ce soient parfois des casse-têtes, des sortes de coffres.

²⁶⁶ George Sand, *La Famille de Germandre*, Mesnil-sur-l'Estrée, Edition La Grange Batelière, 2020, p. 11.

²⁶⁷ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, *op. cit.*, p. 92.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

Elle [l'épouse de Balthazar] voulut se glisser secrètement dans ce mystérieux atelier de séduction, et acquérir le droit d'y rester toujours. Elle essaya donc de partager avec Lemulquinier le droit d'entrer dans le laboratoire [...]. Elle vint donc tremblante et presque heureuse ; mais, pour la première fois de sa vie, elle connut la colère de Balthazar ; à peine avait-elle entrouvert la porte, qu'il fondit sur elle, la prit, la jeta rudement sur l'escalier, où elle faillit rouler du haut en bas²⁶⁹.

Balthazar garde donc jalousement son laboratoire, même sa femme n'y a pas accès et se met en danger quand elle tente de se soustraire à l'interdiction. Ce passage est très frappant car ce n'est rien moins qu'un risque de mort qui attend les personnes qui braveraient l'interdit. Ainsi ce lieu est un endroit préservé, réservé, totalement en marge du reste de l'habitation. Le vieillard y trouve ici sa retraite de prédilection. Dans les cas précédemment cités, il s'agit de s'adonner à la science mais ce lieu peut aussi être celui des secrets. C'est le cas pour deux vieillards chez Balzac et ce pour une raison identique : cacher son argent. Les deux personnages concernés sont M. d'Orgemont de Fougères et M. Grandet, respectivement dans *Les Chouans* et *Eugénie Grandet*²⁷⁰. Le premier possède une pièce secrète dont il refuse de divulguer le secret à quiconque. Précédemment, il a d'ailleurs été torturé par Marche-à-Terre et Galope-Chopine pour avouer l'emplacement de son bien. Après avoir échappé aux deux Chouans, on sent à quel point il est mal à l'aise à l'idée que Marie ait accédé à sa cachette :

Et ses yeux ne quittèrent pas ceux de mademoiselle de Verneuil, en espérant ainsi l'empêcher d'examiner plus attentivement les parois de ce cabinet, où l'air trop raréfié ne suffisait pas au jeu des poumons. Cependant Marie réussit à dérober un coup d'œil à son argus, et, d'après les bizarres prééminences des murs, elle supposa que l'avare les avait bâtis lui-même avec des sacs d'argent ou d'or²⁷¹.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

²⁷⁰ L'épisode qui prend une certaine tonalité comique de M. d'Orgemont en prise avec deux chouans qui veulent le torturer pour lui faire avouer où il cache son or permet à Balzac de mentionner la pratique des « chauffeurs ». Il s'agissait de bandes organisées sévissant à cette époque qui brûlaient les pieds des gens sur les braises pour avoir les informations sur l'endroit où étaient dissimulés leurs biens. Pour échapper à ses tortionnaires et avec l'aide de Marie, il devra passer avec elle par l'endroit où il dissimule ses biens. M. Grandet, lui, est le père de la protagoniste et finalement l'acteur principal de l'œuvre.

²⁷¹ Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, op. cit., p. 241.

Le lieu est encore une fois difficile d'accès mais une âme humaine ne pourrait guère y rester car l'air y fait défaut. Il est notable que cet endroit n'est pas réellement fait pour abriter quiconque. Seul un vieillard avare peut y trouver son compte. Le cabinet prend, comme la boutique de l'Antiquaire, des aspects quelque peu fantasmagoriques.

De même, M. Grandet possède une pièce où il s'isole et garde son argent. On retrouve tous les éléments vus précédemment : lieu retiré, à la limite de quelque chose ou à l'extrémité, très protégé, difficile d'accès :

Celle de ces portes qui se trouvait en haut de l'escalier et qui donnait entrée dans la pièce située au-dessus de la cuisine était évidemment murée. On y pénétrait en effet que par la chambre de Grandet, à qui cette pièce servait de cabinet. L'unique croisée d'où elle tirait son jour était défendue sur la cour par d'énormes barreaux en fer grillagés. Personne, pas même M^{me} Grandet, n'avait la permission d'y venir, le bonhomme voulait y rester seul comme un alchimiste à son fourneau²⁷².

Ainsi cette pièce apparaît pour Grandet exactement de même type que le laboratoire des personnages précédents. Il est le seul à en posséder la pleine jouissance. Le lieu est grillagé et défendu par « d'énormes barreaux ». Les termes utilisés montrent à quel point l'endroit est protégé du monde extérieur. Le vieillard est lié à son lieu de vie et ce dernier est à son image, en marge. À cet espace correspond une réalité sociale de nature identique. La solitude et l'isolement se jouent aussi souvent dans le contexte familial. D'ailleurs Simone Bernard-Griffith le résume en ces termes chez Sand : « L'écart spatial appelle un écart sociologique. Les hôtes de la chaumière sont rituellement des vieillards, héritiers de Philémon et Baucis²⁷³. » Le vieillard se retrouve donc assez naturellement à la marge.

2. Positionnement au sein de la famille

Le vieillard au sein de sa famille est majoritairement isolé. De même que pour le lieu, cette solitude peut être volontaire, pour ne pas être une charge pour les siens, mais elle est aussi

²⁷² Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 53.

²⁷³ Simone Bernard-Griffith, *Dictionnaire George Sand*, entrée « chaumière », *op. cit.*, p. 177.

souvent associée intrinsèquement à la nature du vieillard. Du moins, on peut dire que l'isolement est récurrent car il existe également une autre condition, grandement représentée chez nos auteurs, à travers la figure du « patriarche » ou du simple chef de famille. La condition familiale des vieillards dans les romans correspond globalement à celle qu'ils entretiennent au sein de la société de leur époque. Effectivement, Florence Loriaux écrit à ce sujet :

Parmi les ouvriers, l'absence de système de retraite obligatoire condamne beaucoup d'entre eux au travail forcé jusqu'à la mort ou l'accident sans autre alternative que la misère accentuée ou l'entrée en hospice. Dans les autres milieux sociaux, la situation est moins tragique, comme dans la petite bourgeoisie issue du commerce, de l'artisanat ou des emplois de bureaux, mais les vieux dans ces milieux souffrent fréquemment de l'isolement et de la solitude, à cause de l'éclatement des familles et de la disparition des vieillards de la grande bourgeoisie et des milieux d'affaires continuent à régner sur leurs empires familiaux et financiers, entourés de la tendresse des leurs et assurés d'une fin de vie heureuse (si la maladie ou les troubles de la sénescence ne viennent pas l'abréger ou la perturber)²⁷⁴.

De ce fait, la situation du vieillard est intimement liée à sa classe sociale et à son patrimoine. Nous pouvons déjà mettre de côté les vieillards qui ne possèdent aucune famille. Ils apparaissent à de nombreuses reprises dans notre corpus. Nous avons déjà distingué les célibataires parmi eux. Pour la plupart, outre l'absence de femme, ceux-ci n'ont aucun lien familial connu ou révélés dans les œuvres²⁷⁵. Il s'agit par exemple du chevalier de Halga dans *Béatrix*, de M. d'Orgemont de Fougères déjà cité, de Standstadius dans *L'Homme de neige* ou de Cadoche, le mendiant, dans *Le Meunier d'Angibault*. Pour ces derniers, l'absence de liens ne semblent pas être un fardeau. Cette situation paraît choisie. Personne ne semble non plus particulièrement désirer tisser des relations affectives avec eux. Ce sont des êtres isolés, considérés souvent comme un peu étranges ou en dehors de la société²⁷⁶. En revanche,

²⁷⁴ Florence Loriaux, *Vieillir au XIXe siècle : un état morbide ou une nouvelle pathologie ?*, art. cité.

²⁷⁵ Pour M. d'Orgemont le seul membre de sa famille cité est décédé (son frère).

²⁷⁶ Le premier appartenait à l'ancienne marine bretonne et il ne paraît s'occuper que de sa petite chienne Thisbée. Il fait partie des habitués de la maison des du Guénic. Le second ne s'intéresse qu'à son or qui représente sa seule raison de vivre. Le troisième est un original, individu très particulier qui tient tout autant du savant que de l'original un peu fou. Enfin Cadoche est retiré de la société par son statut de mendiant et on ne lui connaît

certaines n'ont pas de famille, sinon de substitution. Nous pouvons donc les classer dans l'une ou l'autre catégorie selon la manière dont nous considérons la situation. Ces êtres solitaires qui ont choisi leur entourage sont toujours très proches de celui-ci. C'est le cas du docteur Minoret avec sa fille adoptive, de Patience avec les Mauprat (Edmée et son père), du marquis de Bois-Doré avec son neveu qui deviendra son fils adoptif, du cousin Pons et de son ami Schmucke, de Jean Jappeloup et de la famille de Chateaubrun (Gilberte et son père). La relation existe dans les deux sens. Cette famille par procuration est très concernée par le bien-être des vieillards en question. Nous laisserons de côté pour l'instant la plupart de ceux qui sont cités ici car le lien sera traité plus avant dans une autre partie de notre étude. En effet, pour la plupart d'entre eux, la relation est de nature filiale et fait d'eux des figures paternelles par procuration. Il n'en demeure pas moins qu'à strictement parler, ils sont dénués de vie de famille. Ils en obtiennent une d'élection, choisie par eux et sont souvent délaissés par ceux avec lesquels ils possèdent des liens du sang. Le cousin Pons en constitue un exemple frappant. En effet sa propre famille le rejettera totalement et être la cause indirecte de sa mort²⁷⁷. En revanche, la famille qu'il constitue avec Schmucke est de toute autre nature, indissoluble, d'une force et d'une puissance extraordinaire. Nous pouvons considérer qu'il s'agit bien d'une famille car en définitive, ils forment presque un couple. Il n'est nullement question d'homosexualité²⁷⁸ mais d'une amitié si forte et si entière qu'elle prend la forme d'une union :

En 1835, le hasard vengea Pons de l'indifférence du beau sexe, il lui donna ce qu'on appelle, en style familial, un bâton de vieillesse. Ce vieillard de naissance trouva dans l'amitié un soutien pour sa vie, il contracta le seul mariage que la société lui permit de faire, il épousa un homme, un vieillard, un musicien comme lui. Sans la divine fable de La Fontaine, cette esquisse aurait eu pour titre LES DEUX AMIS²⁷⁹.

nulle famille, nul proche. D'ailleurs il institue le meunier son neveu car il est le seul, selon lui, à se montrer gentil à son égard.

²⁷⁷ Effectivement c'est bien la détresse morale causée par le rejet de ses cousins et l'opprobre qu'il subit de leur part qui vont aboutir à sa défaillance physique.

²⁷⁸ Du moins pas dans un sens actif, ce serait simplement à défaut, ou faute de... Pons n'a jamais pu séduire de femme et son ami serait une substitution. Il y aurait donc homosexualité latente, passive, d'une certaine manière. Michael Lucey dans son article « Drôles de cousins » aborde la question et souligne un détournement de l'énergie sexuelle.

²⁷⁹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 19.

Nous noterons le fait que le vieillard pour Balzac est par nature, isolé et solitaire. Cela est fortement marqué par la dénomination de Pons, qualifié de « vieillard de naissance ». Pons s'est donc retrouvé toute sa vie dans la position qui est dévolue aux vieillards quand ils le deviennent. Par cette association, deux êtres seuls s'associent pour rompre leur isolement. Leur relation peut s'apparenter à un lien familial puisque l'auteur mentionne un mariage. Cette union donne même lieu à un sobriquet : « comme ils sortaient souvent ensemble, qu'ils faisaient souvent les mêmes boulevards côte à côte, les flâneurs du quartier les avaient surnommés *les deux casse-noisettes*²⁸⁰. » Pons trouvera du réconfort dans cette amitié choisie mais elle ne pourra remplacer la perte et compenser totalement le sentiment d'ostracisme dont il est victime. Car à l'inverse la « vraie » famille de Pons le rejettera complètement au cours du roman. Il sera victime d'une exclusion totale. En effet, Pons est le « cousin germain de la première femme de monsieur Camusot²⁸¹ ». De ce fait Pons mange régulièrement chez eux. C'est son péché mignon, il aime la bonne chère. Aussi rend-t-il des menus services et en contrepartie, il vient dîner régulièrement chez les Camusot. Mais il sera misérablement chassé du logis, de manière particulièrement humiliante²⁸². Le cousin Pons est le parasite, ce qui est d'ailleurs souligné par Bertrand Marquer dans son article « Le Cousin Pons, roman du parasite, roman atypisé ». Il faut savoir que Balzac a envisagé comme titre « le parasite » pour son roman. L'analyse de Bertrand Marquer évoque ce type et ses conséquences sur les relations qu'il entretient :

Musicien, parasite et collectionneur, le cousin Pons semble proposer, en réponse à une « littérature bâtarde » en perte de vitesse, un type composite qu'une approche biographique ne peut, à elle seule, doter d'une cohérence romanesque. Aussi reste-t-il à interroger l'agencement des exemplarités successives que Balzac envisage pour son personnage, avant

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

²⁸² Le Cousin Pons adore les bonnes tables et c'est un moment privilégié pour lui que celui où il va dîner chez ses cousins. Il est également féru d'œuvres d'art, ce qui fait qu'il est détenteur d'une petite fortune et grand connaisseur en antiquités. Il va offrir à la fille Camusot un éventail inestimable qui sera source de quolibets. Leur attitude changera quand ils en connaîtront la valeur mais le pauvre cousin finira par être accusé à tort d'être responsable de l'échec matrimonial de la jeune femme. Il faut bien un bouc émissaire et le brave cousin est la victime toute désignée d'une classe qui le méprise. Il est le « parent pauvre ».

de les réduire, dans le titre définitif, aux seuls traits de la relation et de l'écart (un parent pauvre).

Le Parasite peut dans cette perspective retrouver une fonction nodale, non parce qu'il renvoie à un type, mais parce qu'il serait, si l'on suit les analyses de Michel Serres, « l'être de la relation » («[d]'où ses métamorphoses, et la difficulté de le saisir »), et d'une relation rendue possible par l'écart qu'il incarne²⁸³.

La construction du personnage de Pons est tributaire de cette analogie. Nous retrouvons chez Pons la gloutonnerie, attribut essentiel du parasite, dans son goût immodéré pour les « bons plats ». De plus, dans l'histoire des genres, le parasite est toujours un personnage de théâtre. Ce type est parfaitement adapté pour la « comédie humaine ». Le parasite descend d'une longue lignée existant depuis le théâtre antique. Peu présente à la base, sa dimension satirique se développe par la suite. Il devient alors un type social comme l'expliquent Myriam Roman et Anne Tomiche dans leur ouvrage consacré à ce dernier²⁸⁴. Le parasite est naturellement à la marge et très souvent envisagé négativement. La présidente, M^{me} Camusot alors qu'il lui offre un objet inestimable, se complaît à l'accabler :

– Ah ! je l'avais oublié ! dit sèchement la présidente.

Cette exclamation n'était-elle pas atroce ? n'ôtait-elle pas tout mérite au soin du parent, dont le seul tort était d'être un parent pauvre²⁸⁵ ?

Par la suite, il est mis dehors sous un prétexte fallacieux :

²⁸³ Bertrand Marquer, « Le Cousin Pons, roman du parasite, roman atypique », in Pierre Glaudes, Éléonore Reverzy (dir.), *Relire Le Cousin Pons*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 101- 115, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/relire-le-cousin-pons-le-cousin-pons-roman-du-parasite-roman-atypique.html> [consulté le 13/12/2023].

²⁸⁴ Dans l'introduction de l'ouvrage, intitulé *Figures du parasite*, il est d'ailleurs question de Pons : « Tartuffe, l'abbé Faujas, la cousine Bette et le cousin Pons, hypocrites et parents pauvres : tous sont présentés de Molière à Balzac en passant par Zola, comme des "parasites" », Myriam Roman, Anne Tomiche (éd.), *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2001, p. 11.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

Pons descendit lentement l'escalier en retenant ses larmes : il se voyait chassé de cette maison, sans savoir pourquoi. – Je suis trop vieux maintenant, se disait-il, le monde a horreur de la vieillesse et de la pauvreté, deux laides choses²⁸⁶.

Nous sommes ici face à une représentation qui est habituelle. La vieillesse pauvre est assimilée à la déchéance et elle est profondément rejetée, même par la famille. C'est d'ailleurs ce que mentionne l'article de Gilles Pollet « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^e siècle : sociogenèse d'un nouvel âge de la vie » : « pourtant, si l'homme âgé, riche et cultivé, gagne en considération, le vieillard pauvre voire misérable reste encore proche des stéréotypes du XVII^e siècle²⁸⁷. »

Ainsi Balzac partage une imagerie traditionnelle qui va d'ailleurs de pair avec la réalité, le vieillard pauvre représente avant tout un poids, même pour la sphère familiale. Cette conformité à la réalité est attendue puisque Balzac s'inscrivait dans le réalisme et en était un de ces plus brillants représentants. D'ailleurs voici les propos de George Sand elle-même sur ce dernier, propos repris dans un ouvrage collectif qui traite de l'amitié des deux auteurs : « il avait peint la famille, le ménage, l'intérieur, par cette puissance d'intuition qui lui faisait tout reconstruire comme Cuvier, sur un fragment observé²⁸⁸. » Le parallèle est intéressant car Cuvier était un anatomiste et Balzac a toujours voulu brosser, à travers *La Comédie humaine*, une véritable étude digne des sciences naturelles comme nous l'avons précédemment évoqué. Notons tout de même et nous y reviendrons par la suite qu'il s'agit nécessairement d'une reconstruction. Il faut savoir également que les données exactes en ce qui concerne la réalité de cette époque manquent et sont quelque peu imprécises :

Dans la famille ou dans la société, les deux questions sont intimement liées, le vieillard a besoin qu'on l'aide. Rare est celui qui, sur ses vieux jours, conserve toute son indépendance. C'est la conséquence inéluctable des malheurs physiques qui accompagnent l'âge. [...] Aggravées par la pauvreté, conséquence logique de l'incapacité au travail, ces faiblesses peuvent rendre la

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 48-49.

²⁸⁷ Gilles Pollet, « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^e siècle : sociogenèse d'un nouvel âge de la vie », in *Retraite et société*, 2001/3 (n° 34), p. 29-49, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-retraite-et-societe1-2001-3-page-29.htm>. Fichier pdf généré le 05/01/2021.

²⁸⁸ George Sand, « Honoré de Balzac », in Julie Pellegrin, (éd.), *Mon cher George, Balzac et Sand, histoire d'une amitié*, Italie, Gallimard, 2010, p. 19.

vieillesse répulsive. Le vieillard ne peut-il pas aussi revendiquer une part logique de respect et d'affection ? En réalité, la place du vieillard dans la famille est difficilement mesurable. Dans l'état actuel de la recherche, il y a quand même des certitudes²⁸⁹.

Nous voyons donc que les occurrences retenues dans les romans correspondent à ce que l'on peut trouver, d'après les données, mêmes lacunaires, dans la vie réelle. Parmi les meilleurs exemples de vieillards rejetés par leur famille, nous allons maintenant poursuivre notre étude avec les cas révélateurs et profondément développés du Colonel Chabert et du Père Goriot. En ce qui concerne George Sand, il n'y a pas de figures rejetées de leur milieu familial. Chez elle, ce sont les vieillards qui s'isolent d'eux-mêmes ou alors aucune famille connue n'est évoquée. En revanche, chez Balzac, cette figure est très forte et très significative. D'ailleurs, le colonel Chabert peut être analysé à travers une lecture ethnocritique, comme le font Jean-Marie Privat et Marie Scapa. Ce roman traite du problème de l'identité. Celle-ci ne peut être prouvée que par la reconnaissance de l'épouse. Or, cette dernière refusera de l'identifier comme étant son mari disparu. Chabert ne peut s'appuyer sur aucun écrit. Bien au contraire, ceux-ci le condamnent à rester mort car administrativement il a été déclaré décédé. Ainsi est abordée la question du poids de l'écrit face à l'oral. En effet, le colonel Chabert n'a que sa parole face à une administration écrite rigoureuse. Le papier prévaut, pas la parole. Il ne suffit pas de dire qui on est, on doit le prouver grâce à l'écrit. Songeons aussi que dans le milieu familial, le vieillard est naturellement associé à l'oralité. On peut penser à l'image d'Épinal du vieillard, à la veillée, qui raconte les histoires du passé. Sans développer davantage cet aspect que nous reprendrons ultérieurement, il est intéressant de noter que l'on peut considérer ce roman comme « le croisement fécond et original d'une très ancienne culture folklorique et liturgique où le mari défunt vient parfois hanter les nuits du vivant qui usurpe sa place [...] et d'un univers de plus en plus structuré par la raison graphique et la domestication de la pensée sauvage²⁹⁰. » Chabert est donc avant toute chose, le mari défunt. Au sein de « sa famille », qui l'ostracise, il est marqué par la « marge » et l'isolement. Son histoire s'inscrit dans une forme de réécriture d'une légende. Outre cet aspect lié à la culture

²⁸⁹ Jean-Pierre Bois, « Le vieillard dans la France moderne, XVII^e-XVIII^e siècles. Essai de problématique pour une histoire de la vieillesse », in *Histoire, économie et société*, 1984, 3^e année, n°1. pp. 67-94, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_1_1350. Fichier pdf généré le 11/05/2021.

²⁹⁰ Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », in *Horizons ethnocritiques*, *op. cit.*, p. 161-162.

folklorique, dans le roman même, sa femme n'aura de cesse de le faire « disparaître ». Rappelons le contexte : Chabert a été déclaré mort à la guerre et il revient. Notons que son épouse ne s'est jamais préoccupée de son sort et qu'elle ne paraît pas l'avoir beaucoup pleuré. Précisément elle s'est débarrassée de tout ce qui appartenait à son « défunt » mari. Quand Chabert revient chez lui, il ne subsiste plus rien, comme il nous l'indique : « Je n'y vis plus mon hôtel, il avait été vendu, démoli. Des spéculateurs avaient bâti plusieurs maisons dans mes jardins » De plus, son épouse a rapidement refait sa vie et il continue donc en ces termes : « celui-ci [l'avocat] m'apprit, à mon grand étonnement, l'ouverture de ma succession, sa liquidation, le mariage de ma femme et la naissance de ses deux enfants²⁹¹. » Sa femme n'est donc plus sa femme et elle est mère de deux enfants qui ne sont pas les siens. Il est dépossédé de tout, son identité, sa demeure, sa famille.

La comtesse, pensant qu'il était mort, pourrait être excusée mais sa conduite actuelle prouve le désintérêt, voire le rejet qu'elle éprouve pour son ancien mari comme il le présente amèrement :

Alors, monsieur, sachant où demeurait ma femme, je m'acheminai vers son hôtel, le cœur plein d'espoir. Eh ! bien, dit le colonel avec un mouvement de rage concentrée, je n'ai pas été reçu lorsque je me fis annoncer sous un nom d'emprunt, et le jour où je pris le mien je fus consigné à sa porte. [...] Elle sait que j'existe ; elle a reçu de moi, depuis mon retour, deux lettres écrites par moi-même. Elle ne m'aime plus ! Moi, j'ignore si je l'aime ou si je la déteste ! je la désire et la maudis tour à tour. Elle me doit sa fortune, son bonheur ; eh ! bien, elle ne m'a pas seulement fait parvenir le plus léger secours ! Par moments je ne sais plus que devenir
!²⁹²

Ce passage est très révélateur de la place de Chabert au sein de sa famille. Sa femme va jusqu'à nier son existence et son identité. Elle refuse de lui accorder quoi que ce soit. Quand Chabert use de son nom, son traitement est pire que celui d'un inconnu. De plus, la dernière phrase est cruciale. Le colonel Chabert est dans la détresse et aurait cruellement besoin d'assistance. Or, les expressions utilisées montrent à quel point il n'en obtient pas, pas le

²⁹¹ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹² *Ibid.*, p. 75-76.

« plus léger secours ». Il est dans le désarroi le plus complet. Cette exclusion est bien, en partie, due à l'âge et au manque d'argent de Chabert, car comme le dit l'avoué : « une jolie femme ne voudra jamais reconnaître son mari, ni même son amant dans un homme en vieux carrick, en perruque de chiendent et en bottes percées²⁹³ ». On apprend d'ailleurs que la comtesse avait déjà reçu des lettres de son « défunt » mari avant son nouveau mariage et les avait totalement et volontairement ignorées. Elle veut ardemment que le colonel Chabert reste mort. Elle rusera finalement avec ce dernier afin d'obtenir ce qu'elle désire. La comtesse insiste sur l'âge de son premier époux, qui prohibe toute relation maritale selon elle. Ainsi, dit-elle à Chabert quand il évoque le fait que les morts ont tort de revenir :

– Oh monsieur, non, non ! Ne me croyez pas ingrate. Seulement, vous trouverez une amante, une mère, là où vous aviez laissé une épouse. S'il n'est plus en mon pouvoir de vous aimer, je sais tout ce que je vous dois et puis vous offrir encore toutes les affections d'une fille²⁹⁴.

La comtesse feint de pouvoir encore l'aimer comme sa fille – ce qui est d'ailleurs un faux-semblant de sa part – mais le vieillard ne peut prétendre à l'amour d'une épouse qui serait alors principalement une amante. Au sein de la société la sexualité du vieillard tend à prendre des connotations négatives, d'autant plus s'il entretient des rapports avec une jeune femme. En outre, il y a une naturelle distance entre les deux époux que l'âge sépare nettement²⁹⁵. Pour en terminer avec le colonel Chabert, il faut ajouter que la comtesse tentera, par une manipulation, de lui faire signer un papier qui prouve qu'il n'est pas Chabert. Le vieillard, démystifié à temps, quittera la demeure de son épouse, plein de mépris pour elle mais tel un misérable privé de tout. Sa situation finale présente sa solitude extrême et le rejet de la société envers lui. Chabert ne peut plus exister. Il est l'incarnation d'un passé révolu qui revient²⁹⁶. Cette place qui est la sienne « hors de la société » est soulignée dans l'ouvrage de Joëlle Gleize, *Balzac ininterrompu*. Cette dernière indique en effet au sujet du protagoniste du

²⁹³ *Ibid.*, p. 95.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁹⁵ Cette constatation est corroborée par tous les couples composés d'un vieillard et d'une jeune femme que nous trouvons dans les romans étudiés.

²⁹⁶ Ce point rappelle ce que nous avons précédemment évoqué sur l'image de la « figure de cire ». On peut penser que la place de Chabert serait dans un musée.

roman : « sa place est hors de chez lui, hors de Paris, hors de la société²⁹⁷. » Nous percevons déjà que l'exclusion n'est pas que familiale mais s'étend au reste de la société, nous reviendrons sur ce point.

Par apport à l'espace familial, Chabert n'est pas le seul personnage de *La Comédie humaine* à être mis à distance, un autre protagoniste souffrira profondément de l'abandon de celle-ci : le Père Goriot. Le roman se joue autour de cet homme, figure absolue du Père, qui sera complètement délaissé par ses deux filles. Veuf, le Père Goriot centre son existence autour de ces dernières. Or, il se retrouvera dans une solitude totale puisque celles-ci le laisseront totalement pour compte. Seul le jeune Rastignac lui apportera quelque soutien. Celui-ci apprendra d'ailleurs de la bouche d'étrangers la réalité sur la famille Goriot. Le premier rapport que l'on connaît entre Goriot et ses filles est celui de l'argent. Ainsi certains vont même soupçonner une affaire discutable de mœurs, Goriot entretenant une des deux jeunes femmes contre des faveurs. Eugène de Rastignac, le premier, se voit révéler la vérité, chez madame de Beauséant. Il découvre le père Goriot chez madame de Restaud, « sortant par un escalier dérobé ». On lui explique alors qu'il s'agit du père de la comtesse : « – Mais oui ; ce bonhomme avait deux filles dont il est quasi fou, quoique l'une et l'autre l'aient à peu près renié²⁹⁸ ». Le terme utilisé n'est pas innocent et il présente bien la situation, les filles du Père Goriot ne veulent rien avoir affaire avec lui – mis à part recevoir son argent. D'ailleurs Eugène répète cette fameuse phrase fatale. Et la vicomtesse reprend en finissant par cette cruelle réalité : « en deux ans, ses gendres l'ont banni de leur société comme le dernier des misérables²⁹⁹... » Enfin madame de Langeais finit en ces termes par une métaphore parlante : « Le citron bien pressé, ses filles ont laissé le zeste au coin des rues³⁰⁰. » Madame de Beauséant rajoute également que ses filles voudraient voir leur père mort. Elles le tueront d'ailleurs, d'une certaine façon, à force du souci qu'elles lui causent et du constat de leur ingratitude dont il souffre amèrement. Le Père Goriot l'indique lui-même : « - Mes enfants, je meurs si vous continuez, cria le vieillard en tombant sur son lit comme frappé par une balle. – Elles me tuent ! se dit-il³⁰¹. » Puis plus loin, il ajoute : « Elles se sont bien vengées de mon

²⁹⁷ Joëlle Gleize, *Balzac ininterrompu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 212.

²⁹⁸ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 110.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 114.

affection, elles m'ont tenaillé comme des bourreaux³⁰². » Finalement, alors qu'il est mourant et à l'agonie, aucune d'elles ne viendra à son chevet avant les tout derniers instants et elles n'assisteront pas à son enterrement :

Cependant, au moment où le corps fut placé dans le corbillard, deux voitures armoriées, mais vides, celle du comte de Restaud et celle du baron de Nucingen, se présentèrent et suivirent le convoi jusqu'au Père-Lachaise. À six heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant³⁰³.

Ainsi les filles abandonnent leur père jusqu'à sa dernière demeure. Il ne s'agit plus d'isolement puisqu'on atteint ici le degré du rejet et de la plus complète indifférence. La mort de Goriot porte ce comportement à son paroxysme : « c'était la mort des pauvres, qui n'a pas de faste, ni suivants, ni amis, ni parents³⁰⁴. » Il s'agit là d'un désaveu complet. Cette attitude de la part des filles de Goriot et son histoire fait écrire à François Taillandier dans la biographie qu'il consacre à Balzac :

Et puis le vieux père Goriot, le vermicellier enrichi qui accepte une vie de privations et de solitude au profit exclusif de ses deux terribles filles : une figure inversée, en somme du père Grandet. Sa mort misérable, pathétique, qui déniaise à tout jamais Rastignac.

Le Père Goriot est un grand roman de Paris, le Paris des drames cachés, des dévouements inconnus, des ignominies humaines inaperçues³⁰⁵...

La durée de l'agonie du Père Goriot est d'ailleurs révélatrice. C'est ce que souligne Claudine Vercollier dans son article « Le temps dans *le Père Goriot* » en ces termes : « la quatrième partie, en revanche, forme un tout qui traduit par l'enchaînement des cinq

³⁰² *Ibid.*, p. 345.

³⁰³ *Ibid.*, p. 366-367.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 365.

³⁰⁵ François Taillandier, *Balzac*, Barcelone, Gallimard, 2014, p. 108-109.

journées la lenteur de l'agonie de Goriot³⁰⁶ ». Ce dernier meurt donc comme un chien, complètement délaissé et malgré la durée de « sa fin », aucune fille ne viendra... Le Père Goriot est donc révélateur de la condition du vieillard au sein de sa famille.

Toutefois, malgré cette situation partagée par de nombreux autres, il peut également être intégré à sa famille, en être même le maillon principal ou la base. En vérité, tout dépend aussi et surtout de la classe sociale de l'individu :

... [O]n sait qu'il a bien, dans le royaume à l'époque moderne, deux modèles familiaux : la famille réduite à sa forme conjugale, famille étroite, à deux générations, les parents et les enfants ; c'est la famille dominante de la France du Nord, au sens le plus large, de la Bretagne à l'Alsace, et des Flandres au Berry. Et la famille élargie, aux ascendants d'abord, puis aux collatéraux ; c'est la famille méridionale par excellence, du Périgord aux Pyrénées, et surtout de Provence et de Corse ; le grand-père y joue le rôle d'un patriarche, honoré et écouté au sein de son clan, très large. A cela se superpose aussi la tradition du lignage, toujours maintenue dans les familles de l'aristocratie, et qui implique obligatoirement une révérence particulière à l'égard des plus âgés³⁰⁷.

Cependant, même dans ce cas-là, où il est chef de famille et qu'il n'est pas rejeté, avili, il souffre souvent d'un éloignement notable par rapport à son épouse. Le couple est l'occasion de souligner son isolement, sa place en marge de la famille sous la forme conjugale. Comme nous l'avons évoqué, ceci est le symptôme du problème qui naît de la différence d'âge entre les deux époux qui est récurrente. Ce point-là est également traité chez Sand. Les vieillards vivent aussi parfois seul avec un enfant avec lequel ils entretiennent des liens plus ou moins conflictuels malgré le respect. Les vieillards issus de la noblesse prennent la place de patriarche, respecté par les siens mais qui n'est souvent pas en accord avec cette nouvelle époque et sa nouvelle génération. Ils représentent au sein de sa famille un passé révolu, les traditions ancestrales. Nous pouvons ainsi mentionner le baron du Guénic dans *Béatrix*, le marquis d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques* ou le comte Christian de Rudolstadt dans

³⁰⁶ Claudine Vercollier, « Le temps dans le Père Goriot », *L'Année balzacienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 147.

³⁰⁷ Jean-Pierre Bois. « Le vieillard dans la France moderne, XVIIème-XVIIIème siècles. Essai de problématique pour une histoire de la vieillesse », art. cité.

Consuelo. Gilles Pollet fait mention de ce point dans son article en ces termes : « doté d'une riche expérience, garant de la fortune et des traditions familiales, il semble, en particulier dans les classes aisées, se trouver à l'apogée de sa vie³⁰⁸. » Il existe également le cas, un peu plus particulier du parrain. Il incombe à ce dernier de vraies responsabilités familiales. Dans son article Jean-Pierre Bois le précise en ces termes : « les vieux de la famille fournissent, plus systématiquement, le premier contingent de parrains et marraines, fonction essentielle, qu'il est d'ailleurs paradoxal de leur voir confier dans la mesure où il leur reste souvent peu à vivre³⁰⁹. » Plusieurs personnages sont concernés par ce statut : le docteur Minoret, parrain d'Ursule dans *Ursule Mirouët* ; le Père Laguerre, parrain de Sept-Épées dans *La Ville noire* et M. Parquet, parrain de Simon dans l'œuvre éponyme. Ainsi certains vieillards sont aimés par leurs proches, au sein de la sphère familiale³¹⁰. Les pères seuls avec leur fille sont les plus fréquents. C'est le cas par exemple de Balthazar Claës et de sa fille Marguerite dans *La Recherche de l'Absolu* après la mort de la mère qui n'arrive qu'au cours du roman ou de Ferragus et de sa fille Clémence dans le roman éponyme de Balzac, même si ces relations sont un peu particulière en raison des situations hors du commun entourant les personnages. Le premier est obnubilé par ses recherches, aime sa fille mais ne la voit pas toujours, l'ignore même finalement ; l'autre adore sa fille mais la met en danger par rapport à ce qu'il est, leur relation doit ainsi rester cachée.³¹¹ Nous retrouvons des relations paternelles et filiales fortes également chez Sand. M. de Chateaubrun et sa fille Gisèle présentent sans doute la meilleure entente père/fille parmi notre corpus. Il en va de même avec de M. Parquet et sa fille Bonne dans *Simon*. Les liens sont plus idylliques chez Sand que chez Balzac car, comme nous l'avons indiqué, chez ce dernier, les pères finissent par faire souffrir âprement leur progéniture, même si telle n'est pas leur intention. Si on excepte ces illustrations précédentes, le vieillard exerce souvent une volonté plutôt tyrannique sur son entourage, ce qui, malgré l'affection et le respect, crée inmanquablement une distance ou une incompréhension. Même dans le cas

³⁰⁸ Gilles Pollet, « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^e siècle : sociogénèse d'un nouvel âge de la vie », art. cité.

³⁰⁹ Jean-Pierre Bois. « Le vieillard dans la France moderne, XVII^eème-XVIII^eème siècles. Essai de problématique pour une histoire de la vieillesse », art. cité.

³¹⁰ Notons tout de même que les pères n'en restent pas moins des marginaux, que la relation est teintée de particularités suite à leurs histoires ou conditions respectives.

³¹¹ Balthazar va ruiner sa famille mais Marguerite, sa fille, lui pardonnera tout. Clémence dans *Ferragus* adore son père. Cet amour est réciproque mais Ferragus est le chef des treize (confrérie secrète), il s'agit d'un ancien forçat. La suspicion et les recherches malvenues et malavisées d'Auguste de Maulincour qui tombe amoureux de la jeune femme et la prend pour une pêcheresse, imaginant que son père est son amant, seront fatales. La révélation de la vérité aboutira à un drame. Clémence meurt à la fin du roman.

d'amour véritable et de relation profonde, nous ressentons cette autorité dominatrice. M. de Villepreux, modèle de patriarce, soumet ainsi sa fille à sa volonté dans *Le Compagnon du Tour de France*. Yseult n'épousera pas Pierre sans le consentement de son père. La fille adore son père, et réciproquement, mais celui-ci préfère suivre des règles immuables plutôt que d'offrir le bonheur à son enfant. Le père se révèle ici profondément égoïste. Quand la progéniture est un fils, les liens sont beaucoup plus compliqués, voire tendus, parfois quasi inexistants. Les fils ne s'occupent guère de leur père ou s'éloignent de lui par non-conformité d'idées. C'est le cas pour Calyste, fils du baron du Guénic dans *Béatrix* ou pour Émile, fils de M. Cardonnet, l'industriel dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. En ce qui concerne les épouses, nous pouvons exploiter de nombreux exemples de distanciation avec leur mari. Déjà, dans *Physiologie du mariage*, Balzac écrivait l'impossibilité pour un vieillard d'avoir un ménage heureux avec sa jeune épouse :

Enfin, les vieillards qui épousent de jeunes personnes ;

Tous ces gens-là sont les prédestinés par excellence !

Il est une dernière classe de prédestinés dont l'infortune est encore presque certaine³¹².

Sand et lui s'accordent sur ce point. Chacun se situe seulement plus d'un côté ou de l'autre³¹³ mais la conclusion reste identique. Les épousailles entre personnes qui ont une différence notable d'âge finissent inexorablement en échec. Selon les cas, c'est l'un ou l'autre conjoint qui est opprimé ou laissé pour compte. Nous pouvons ainsi rappeler le cas de M. de Bargeton dans *Illusions perdues* que sa femme traite exactement comme un manteau. Elle lui dénie toute véritable personnalité. Elle le trompe d'ailleurs allègrement. Dans *Béatrix*, M. de Faucombe s'absorbe dans sa passion pour l'archéologie et laisse la conduite de ses affaires à sa très jeune femme qui se livre à des occupations mondaines. Ainsi, elle ne s'occupe absolument pas de sa petite nièce par alliance et son mari demeure souvent seul avec cette

³¹² Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophe éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, op. cit., p. 53.

³¹³ Sand adopte un point de vue plus féminin, Balzac plus masculin dans le sens où elle se met davantage à la place de la femme et lui de l'homme.

dernière. M. de Faucombe, plutôt que de compenser entretient également des relations superficielles avec sa pupille et demeure donc isolé au sein de sa famille :

M. de Faucombe, vieillard de soixante ans, avait épousé une jeune femme à laquelle il laissait le gouvernement de ses affaires. [...] L'éducation de sa pupille fut entièrement livrée au hasard. Peu surveillée par une jeune femme adonnée aux plaisirs de l'époque impériale, Félicité s'éleva toute seule, en garçon. Elle tenait compagnie à M. de Faucombe dans sa bibliothèque et y lisait tout ce qu'il lui plaisait de lire³¹⁴.

Notons qu'il semblerait que l'isolement soit volontaire car la jeune femme y trouve son compte aussi bien que le vieillard occupé de sa seule passion. C'est également pourquoi il se comporte de manière distante avec sa Félicité. La monomanie est une raison de la prise de distance entre les proches et le vieillard³¹⁵. M. de Faucombe laisse sa toute jeune épouse à ses plaisirs et délaisse son rôle de tuteur au profit de sa passion pour l'archéologie. L'éloignement entre l'époux et sa femme est particulièrement signalée dans deux cas significatifs chez Sand : Jacques et le colonel Delmare. Le premier est le plus atypique des vieillards de notre corpus. Effectivement, il est le seul dont l'âge ne correspond pas à celui communément considéré comme celui de la vieillesse. Toutefois, au cours du roman, les appellations « vieux » et « vieillard » ne cessent d'apparaître. Jacques est déclaré comme « vieux » en soi mais aussi car il veut épouser une femme beaucoup plus jeune que lui et la différence d'âge est un élément clé du roman. La réflexion engendrée par le décalage d'âge est un élément récurrent chez Sand car il se retrouve dans *La Mare au diable*. Nous pouvons avancer qu'il s'agit d'un point qui l'interpellait et pas uniquement pour des raisons féministes. Elle entreprend aussi de se mettre à la place de l'homme dans cette situation et souvent d'ailleurs il n'en ressort pas vainqueur. Le traitement de Jacques et Delmare est très différent. Le premier est une victime, le second plutôt un bourreau, même si ce qualificatif est à nuancer. Delmare pourrait se lire comme bourreau et victime à la fois. Il est utile de préciser la situation de Jacques car comme nous l'avons vu, il n'a pas l'âge requis pour être qualifié de vieillard et pourtant Sylvia, sa correspondante privilégiée, indique qu'il a vécu « quinze ou vingt vies

³¹⁴ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 100.

³¹⁵ Cette question fera l'objet d'une partie en soi.

ordinaires dans une seule année³¹⁶ ». L'amie de la jeune fille qu'il doit épouser craint d'ailleurs pour celle-ci la trop grande différence d'âge entre les époux. Ce mariage s'avérera un lamentable échec. Jacques finira par laisser son épouse à un autre, son amant, Octave en un ultime sacrifice :

Mais elle l'aime, et parce que je suis lié à elle par une éternelle affection, la vie de son amant me devient sacrée. Pour résister à la tentation de me défaire de lui, je pars, et Dieu seul saura ce que me coûte de désespoirs et de tourments chacun des jours que je lui laisse. [...] Borel, à ma place, aurait tranquillement battu sa femme, et il n'eût peut-être pas rougi ensuite de la recevoir dans son lit, tout avilie de ses coups et de ses baisers³¹⁷.

Cet épisode présente Jacques comme une sorte de martyr volontaire. Il refuse d'agir comme la plupart des hommes le ferait. Dans tous les cas ce passage est révélateur de l'échec cuisant du mariage. Jacques écrit de nouveau un peu plus loin sa profonde détresse et son abandon : « Il faut avoir vécu ma vie pour savoir quelle chose horrible est devenu pour moi l'isolement. J'ai aimé passionnément la solitude, qui est une chose bien différente³¹⁸ ». Le terme utilisé et sa comparaison avec celui de « solitude » mérite un commentaire. Effectivement, le vieillard n'est pas seul, il est isolé. Il peut être entouré mais il demeure incompris et finalement seul avec lui-même. Au sein de la famille, il vit dans l'isolement. La fin de Jacques atteint le paroxysme de cette situation. Le vieillard fait le choix volontaire de la disparition. En effet, Jacques finit par se suicider afin de laisser les deux amants vivre encore plus pleinement et sans tache leur amour. Il choisit un départ définitif alors qu'il s'était déjà exilé :

Depuis cette dernière lettre adressée à Fernande, dont parle ici Jacques, et qui arriva à Saint-Léon en même temps que ce billet à Sylvia, on n'entendit plus parler de lui ; et les montagnards chez qui il avait logé firent savoir aux autorités du canton qu'un étranger avait disparu, laissant chez eux son porte-manteau. Les recherches n'amenèrent aucune découverte sur son sort ; et,

³¹⁶ George Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 13.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 300.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 322.

l'examen de ses papiers ne présentant aucun indice de projet de suicide, sa disparition fut attribuée à une mort fortuite. On l'avait vu prendre le sentier des glaciers, et s'enfoncer très-avant dans les neiges ; on présuma qu'il était tombé dans une de ces fissures qui se rencontrent parmi les blocs de glace, et qui ont parfois plusieurs centaines de pieds de profondeur³¹⁹.

De cette manière, Jacques meurt irrémédiablement seul et à aucun moment il n'y aura eu de vraie compréhension entre les époux. Le champ lexical est probant. On n'entend « plus parler de lui », il a « disparu »... pourtant le récit reste dans un flou relatif. Il n'est question de que « on » ou d'éléments présumés. On dirait que Jacques s'estombe, s'irréalise d'une certaine manière. Et les dernières nouvelles sont portées par Sylvia, la « sœur » et non pas l'épouse³²⁰.

Les différences irréconciliables entre les époux se donnent également à lire dans le couple Indiana/Delmare. Le colonel va même jusqu'à rudoyer sa femme et fait preuve d'une certaine violence envers elle. Le paroxysme est atteint lorsqu'il la frappe :

Peut-être, si elle eût tardé quelques minutes, cet homme malheureux aurait eu le temps de rentrer en lui-même ; mais leur mauvaise étoile à tous deux voulut qu'elle se présentât presque aussitôt devant lui. Alors, sans pouvoir articuler une parole, il la saisit par les cheveux, la renversa, et la frappa au front du talon de sa botte.

À peine eut-il imprimé cette marque sanglante de sa brutalité à un être faible, qu'il eut horreur de lui-même³²¹.

Les rapports du colonel et de sa femme se donnent donc déjà à lire sous l'aune de la violence conjugale. Le vieillard abuse de sa force car il ne lui que cette dernière. Il est faible devant les autres hommes mais fort pour son épouse, plus jeune, plus fragile mais aussi en

³¹⁹ *Ibid.*, p. 353.

³²⁰ Une ambiguïté se joue dans le roman sur les rapports entre Sylvia et Jacques. Il serait possible qu'ils aient des liens fraternels mais rien n'est moins sûr. La possibilité d'être son demi-frère ôte à Jacques la possibilité de développer pleinement une relation qui aurait pu prendre une autre tournure sans cette épée de Damoclès au-dessus d'eux. Jacques choisit finalement de disparaître totalement et coupe donc tout contact avec qui que ce soit, par une mort volontaire ou un éloignement définitif qui reviennent au même.

³²¹ George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 269.

position de soumission par rapport à la loi. Il est intéressant de noter au début la scène parallèle du chien et de la femme. Finalement, les deux apparaissent telles des victimes. Le vieillard, soutenu par le droit marital, peut se permettre d'être le maître de sa maison malgré sa condition affaiblie. Il n'est plus ce héros de guerre qu'il était autrefois mais il peut encore régenter sa maison. Le mari violent peut apparaître tel un substitut de père dominateur et autoritaire. Les rapports entre les deux époux ont toujours été extrêmement conflictuels. Dès le début du roman, le colonel apparaît comme un homme despotique qui veut tout régenter et surtout sa femme. Il est quelque peu exclu du groupe de trois que forment les individus au début du roman :

Ce personnage, beaucoup plus âgé que les deux autres, était le maître de la maison, le colonel Delmare, vieille bravoure en demi-solde, homme jadis beau, maintenant épais, au front chauve, à la moustache grise, à l'œil terrible ; excellent maître devant qui tout tremblait, femme, serviteurs, chevaux et chiens³²².

Il fait preuve d'une autorité despotique, tout au long du roman. Delmare cherche sa virilité dans la soumission d'autrui et en particulier de sa femme. George Sand insiste ainsi sur le caractère irréconciliable des deux époux. Mais la faute n'en incombe pas qu'à Delmare, même si on est porté à se situer davantage du côté d'Indiana, le narrateur reconnaît que cette dernière n'agit pas toujours pour arranger les choses. Il plaint d'ailleurs les deux. L'âge est le principal obstacle de leur mésentente :

Car sa femme avait dix-neuf ans, et si vous l'eussiez vue enfoncée sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré ; si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste, le coude appuyé sur son genou, elle toute jeune, au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari, semblable à une fleur née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique, vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme³²³.

³²² *Ibid.*, p. 49.

³²³ *Ibid.*, p.50.

Nous percevons clairement, accentuée par la description et la métaphore, la disharmonie qui existe à l'intérieur de ce couple. Le vieillard ne peut pas comprendre sa beaucoup trop jeune épouse. L'âge est un obstacle insurmontable. Sand insiste sur sa fragilité face à quelque chose d'immuable et de froid, symbolisé par l'image du « vase gothique ». Par la suite, à de nombreuses reprises, nous allons assister à leur affrontement qui trouvera son paroxysme au moment que nous avons indiqué précédemment. Ils ne savent absolument pas communiquer entre eux. Le colonel Delmare est extrêmement irascible et emporté et Indiana le confronte plutôt que de le calmer. D'ailleurs, celle-ci se trompe sur son caractère exact : « il n'était que dur, et elle le jugeait cruel³²⁴ ». Delmare surveille sa femme et, comme tout vieux mari, sa jalousie empoisonne leur relation. Lors de certains passages, Indiana éprouve même de la crainte envers ce dernier. On le sent clairement dans ce passage : « elle songea à son époux si ombrageux, si clairvoyant, si vindicatif, et elle eut peur, non pour elle qui était aguerrie aux menaces, mais pour l'homme qui allait entreprendre une guerre à mort avec son tyran³²⁵. » Parfois, on peut se demander s'il ne se mélange pas un peu de haine à cet autre sentiment. Sa situation lui pèse comme à une prisonnière. Sand nous indique « qu'en épousant Delmare, elle n'avait fait que changer de maître ; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de solitude³²⁶. » Il est ainsi clair que Delmare remplace le père tout aussi détestable. Père et mari se confondent comme c'est souvent le cas quand la différence d'âge intervient. Notons que Jacques aussi se qualifiait souvent de père pour son épouse, à la fois père et amant. Les termes qui reviennent le plus souvent pour qualifier le colonel sont « despote » et « maître ». Certains passages révèlent toute la force de cette emprise et de cette violence dont le colonel est capable :

Aux premiers pas qu'elle fit dans la rue, elle sentit ses jambes tremblantes prêtes à lui refuser le service ; il lui semblait à chaque instant sentir la rude main de son mari furieux la saisir, la renverser et la traîner dans le ruisseau³²⁷.

³²⁴ *Ibid.*, p. 135.

³²⁵ *Ibid.*, p. 91.

³²⁶ *Ibid.*, p. 88.

³²⁷ *Ibid.*, p. 226.

Auparavant, Raymon avait déjà bien analysé la situation :

— Dites que vous le craignez horriblement ; car le despote a brisé votre âme, et la peur s'est assise à votre chevet depuis que vous êtes devenue la proie de cet homme. Vous, Indiana, profanée à ce rustre dont la main de fer a courbé votre tête et flétri votre vie ! Pauvre enfant ! si jeune et si belle, avoir déjà tant souffert ! [...]

C'est ton mari, c'est ton maître qui, obéissant à son destin, m'a apporté tout sanglant dans sa main, et qui m'a jeté à tes pieds en te disant : « Voilà pour vous. » Et maintenant, rien ne peut nous désunir³²⁸...

Ainsi ce couple présente la désunion la plus complète et met au jour l'impossibilité flagrante pour un vieillard d'être un bon époux. Le colonel apparaît tel un véritable bourreau vis-à-vis de son épouse et elle, comme une victime. Cette position est confortée par la place de chacun suivant son sexe. Pour Sand, un mauvais mari fait toujours figure de bourreau et son épouse se retrouve fatalement en posture de victime. Le vocabulaire utilisé par Sand ne trompe pas : « despote » face à « proie » ou encore « rustre » et « enfant ». La force est du côté de l'époux mais cette dernière demeure injuste et brutale et prend sa source dans une injustice faite aux femmes. Sa position au sein de sa famille révèle encore une fois sa nature fluctuante et ambivalente. Il peut en être le pilier comme le destructeur. Il peut en être le centre aimé ou se retrouver profondément isolé ou rejeté. Toutefois, il est notable que même dans le premier cas, une certaine position en marge demeure. Il n'est pas toujours seul mais quasiment toujours isolé, d'une manière ou d'une autre. Cette place qu'il occupe dans la sphère privée, nous la retrouvons dans la sphère publique.

3. Positionnement au sein de la société

Au sein de la société, si nous prenons les données historiques, le vieillard est traité selon son appartenance à une classe sociale définie. Comme nous l'avons déjà indiqué, le vieillard issu de la noblesse ou de la haute bourgeoisie peut continuer à vaquer à ses affaires et à être considéré, contrairement au vieillard pauvre et miséreux qui lui est totalement exclu. « Le

³²⁸ *Ibid.*, p. 94,96.

vieillard séquestré, maltraité, rudoyé et quelquefois contraint à mendier, illustre l'éternel conflit des générations et pose le problème de l'utilité sociale de la personne âgée³²⁹ », écrit Gilles Pollet. Il est naturel de retrouver tous ces éléments dans les romans que nous étudions, surtout en ce qui concerne Balzac – mais nous verrons que tel est le cas également chez Sand. Il est utile de rappeler que Balzac pouvait prétendre à un vrai travail d'ethnologue. C'est d'ailleurs ce que nous indique Alain Montandon : « Balzac, mais aussi les auteurs de physiologies, procèdent un peu en ethnologues de la vie contemporaine³³⁰ ». L'étude du vieillard s'accompagne de celle de la classe à laquelle il appartient. D'ailleurs son comportement et sa place au sein de la société dépend presque exclusivement de celle-ci. Nous allons donc aborder les vieillards que la société accepte et promeut avant de nous intéresser à ceux qu'elle rejette. Il faut toutefois noter que même dans le premier cas un éloignement est possible avec celle-ci, il est même constant. Il s'agit, comme nous le verrons, de la quasi-impossibilité pour le vieillard d'être conforme avec l'époque présente, dans les habitudes mais surtout dans son habillement. Ainsi, généralement, le vieillard représente un être en marge de la société. A la mise à l'écart géographique correspond un encart social. Isabelle Michelot le souligne dans le cas de Sand, dans un article intitulé « Le drame de la marginalisation dans le théâtre de George Sand » :

[...] l'imaginaire sandien de la marginalité établit bien une dialectique sociale débouchant entre l'espace et le social, la marginalité sociale débouchant souvent in fine sur une marginalité spatiale qui fonctionne comme accomplissement du processus (que l'on songe à Indiana, à Consuelo, à Lucrezia Floriani, au Château des désertes, etc.)³³¹

Peu de vieillards s'intègrent réellement dans la société qui est la leur. Quand c'est le cas, ils appartiennent à la classe bourgeoise. Cette dernière est la grande gagnante de cette époque, elle s'étend, gagne en puissance et cherche à nuire à l'ancienne classe dominante :

³²⁹ Gilles Pollet, « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^e siècle : sociogenèse d'un nouvel âge de la vie », art. cité.

³³⁰ Alain Montandon, « Sociopoétique », *Sociopoétiques*, art. cité.

³³¹ Isabelle Michelot, « Le drame de la marginalisation dans le théâtre de George Sand » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 68.

l'aristocratie. Nous retrouvons cette lutte au sein des vieillards, particulièrement chez Balzac. Comme l'indique Pierre Barbéris :

Deux classes sont aux prises, l'aristocratie, qui défend ses dernières positions, et la bourgeoisie en plein essor. Le peuple, qui n'est pas encore le prolétariat, ne joue qu'un rôle modeste, plus pittoresque dans la vie quotidienne qu'efficace dans le déroulement de l'Histoire³³².

La déchéance de l'aristocratie est représentée par ces vieillards qui sont principalement le dernier réel vestige de sa puissance et de sa gloire. Ainsi, la plupart d'entre eux ont des conditions de vie honorables, ils gardent une position dans la société mais ils sont sur le déclin. Cette ambivalence sied parfaitement à cette figure qui, comme nous avons commencé à le présenter, l'est naturellement. Cette correspondance entre la réalité et les œuvres chez Balzac puisque son but est de peindre la société est logique. Cette dernière, une fois étudiée, permet une reconstruction du réel. Cet édifice est « la comédie humaine ». Balzac peint la vie sociale. Comme il l'écrit dans l' « Avant-propos » de *La Comédie humaine* : « la Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire³³³ ». Bien qu'elle ne suive pas des objectifs identiques et qu'elle soit classée différemment, nous verrons que ce que nous indiquerons en ce qui concerne le vieillard chez Balzac trouve écho chez Sand. Cette vieille noblesse qui reste considérée mais qui amorce sa fin est particulièrement représentée par plusieurs personnages déjà mentionnés : le baron du Guénic, M. de Faucombe, le marquis d'Esgrignon ou le chevalier de Valois. Chez Sand, dans notre corpus, nous trouvons le marquis de Bois-Doré, le comte de Villepreux, le marquis de Boisguilbault ou le comte de Fougères comme meilleures illustrations. Il est d'ailleurs intéressant de noter, pour ce dernier, qu'il va à la fois perdre de son prestige au niveau de sa classe d'origine et gagner en considération grâce à l'argent. Il révèle finalement une attitude et un comportement profondément bourgeois en opposition avec sa caste. Il est intéressant de s'attarder sur lui car il est très représentatif. Ce personnage est inspiré d'un individu réel qui a déjà été utilisé dans une œuvre littéraire par Charles Nodier. Il s'agit d'Albert François de Moré de Pontgibaud qui amassera une véritable fortune en Italie sous le nom de Joseph Labrosse. Comme l'indique Denise Gellini dans son article sur *Simon* :

³³² Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Saint-Estève, Editions Kimé, 2005, p. 166.

³³³ Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, « Avant-propos » de *La Comédie Humaine* » Paris, A. Houssiaux, 1855.

« [...]elle [Sand] va le transformer pour en faire l'image détestable de l'aristocrate réactionnaire doublé d'un négociant avare³³⁴ ». La société le respecte donc alors qu'il est méprisable en privé. Toutefois le ton de la romancière, quant à ce personnage, s'avère critique. La conclusion du roman est très acerbe à son encontre et révèle sa bassesse et son caractère de courtisan :

Il est vraisemblable que les relations du village avec, le château eussent été de plus en plus rares et froides, sans un événement qui vint tout à coup plier jusqu'à terre l'épine dorsale du comte de Fougères : la chute d'une dynastie et l'établissement d'une autre. Le règne du tiers état sembla effacer tous les vestiges d'orgueil nobiliaire que M. de Fougères n'avait pas laissés dans la boutique de M. Spazetta. [...] Mais quand la puissance régnante eut absorbé ou paralysé l'opposition ; quand, n'ayant plus peur du parti républicain, elle se tourna vers l'aristocratie et chercha à la conquérir, M. de Fougères suivit l'exemple de la mauvaise race de courtisans qui ne peut pas perdre l'habitude de servir ; et, cessant de faire de l'indignation au fond de son château avec le sardonique M. Parquet, il se brouilla avec lui et avec Simon sur le premier prétexte venu ; puis il revint à Paris faire sa cour à quiconque lui donna l'espoir de le pousser à la pairie, chimérique espoir qu'il avait caressé sous le règne précédent³³⁵.

Le comte de Fougères se présente donc comme le plus servile des individus, un véritable caméléon, un courtisan sous sa forme la plus vile. Il se positionne du côté où il pourra tirer profit. Sa position est donc équivoque car il ne possède nulle ligne directrice si ce n'est son intérêt mais la fin de l'œuvre laisse sous-entendre qu'il n'obtiendra pas ce qu'il désire, « punissant » ainsi tous ses mauvais comportements. Ici l'idéalisme de Sand ressurgit en une certaine moralité.

Les vieillards qui appartiennent à l'aristocratie sont respectés pour leurs titres, possèdent souvent des domaines mais sont parfois moqués pour leur enracinement dans le passé ou pour leur manque de moyens. En effet, l'aristocratie s'est appauvrie. L'argent qui est le moteur de ce monde, est principalement dans les mains de la bourgeoisie. C'est justement le

³³⁴ Denise Gellini, « Le Comte de Fougère (*Simon*, George Sand, 1836) » in *La nouvelle revue : Le Jardin d'Essai*, Paris, 2020, URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/uploads/2020/10/Le-comte-de-Fouge%CC%80res.-Denise-Gellini.article-Simon.pdf>. Fichier pdf généré le 23/11/2023.

³³⁵ George Sand, *Simon*, op. cit., p. 384.

point fort du comte de Fougère qui a joué sur les deux tableaux. Il existe donc toujours un jeu d'inclusion, exclusion. Outre ces figures ambivalentes qui, malgré tout, s'inscrivent plutôt positivement dans la société, il existe celles des bourgeois qui, eux, sont très considérés ou que la société accepte pleinement. Certains possèdent un vrai impact sur celle-ci mais cette dernière les craint, c'est le cas pour les figures d'usuriers que l'on trouve de manière récurrente chez Balzac : Gobseck ou Élie Magus. Ces deux vieillards sont des personnages qui reviennent dans plusieurs romans. Mais quelle que soit l'œuvre, ils évoquent toujours la représentation de leur « profession ». Les personnages ont besoin d'eux mais le « pacte » est toujours finalement similaire à un pacte avec le diable. Ils s'inscrivent donc pleinement dans la société mais cette dernière les rejette également comme on le ferait du bourreau, à la différence qu'ils ont du pouvoir, celui que leur procure leur argent et la dépendance de leurs victimes.

La réussite sociale et la considération sont présentes pour les personnages riches tels M. Grandet, M. Séchard ou le docteur Minoret dans les œuvres de Balzac. Chez Sand, le père d'Emile, l'industriel Cardonnet dans *Le Péché de Monsieur Antoine* représente l'individu qui cherche à s'enrichir et s'inscrit dans la modernité, au détriment des anciens usages. Il est présente donc une contradiction par rapport à la « règle commune »³³⁶. Il est le patron et, de ce fait, possède une certaine emprise sur le village dans lequel il a installé son usine. Il n'est toutefois pas apprécié des habitants. L'avis populaire est représenté par le personnage de Jean Jappeloup qui s'oppose à lui dans le roman. Jean représente la sagesse du peuple, il confronte M. Cardonnet à sa folie³³⁷. Quand il se met à l'œuvre tous les autres suivent Jean avec entrain et ne montrent pas le même enthousiasme vis-à-vis des directives de l'industriel. De même le garde champêtre auquel Cardonnet a demandé d'arrêter le charpentier le laisse s'échapper. L'argent procure donc la considération mais celle-ci n'entraîne pas forcément le respect. Nous trouvons toutefois chez Sand un vieillard que la société respecte en la personne de M. Parquet, ancien procureur, avoué au chef-lieu du département. Ce dernier détient une position enviée, il est reconnu par la société par sa profession. Les hommes de loi sont des

³³⁶ Comme nous l'avons évoqué les vieillards s'inscrivent dans le passé et M. Cardonnet se fait le chantre de la modernité. Toutefois, cette modernité n'est pas positive chez Sand. Il s'agit en vérité d'un homme imbu de lui-même, incapable de se rendre compte de ses erreurs et qui s'oppose ainsi à la sagesse du peuple représentée par Jean Jappeloup.

³³⁷ L'industriel prétend en effet dompter la rivière. Par bon sens, Jean est persuadé de son erreur de jugement et la suite lui donne raison.

individus qui possèdent naturellement du pouvoir. Cette image est récurrente dans les romans du XIX^e siècle comme l'indique Emily C. Teising dans son article intitulé « Représentations de l'homme de loi chez Balzac, Sand et Gozlan ». La position de M. Parquet pourrait donc tenir plus à son métier qu'à son âge et c'est le cas, sans conteste. Toutefois, chez Sand et comme le souligne également Emily C. Teising, cette figure est ambivalente :

D'un côté, Sand considère la profession d'avocat comme une voie par laquelle l'individu peut contribuer au progrès collectif de la société. Dans le contexte du roman, par contre, elle limite son pouvoir. L'éloquence et la parole, que l'avocat devrait exercer, appartiennent à l'auteur du roman³³⁸.

Nous pouvons donc constater que le vieillard, même accepté par la société, demeure souvent un être un peu marginal vis-à-vis d'elle, d'une manière ou d'une autre. Il est très rare qu'une distance ne s'opère pas avec cette dernière. Et, souvent, certains éléments le placent clairement directement en retrait de son époque comme nous allons le voir présentement. Avant de considérer les figures de vieillards complètement exclus, nous allons aborder une caractéristique que tous les vieillards partagent sensiblement dans les romans. Effectivement, aussi bien chez Balzac que chez Sand, les vieillards paraissent être anachroniques par rapport à leur époque. Ce point se révèle particulièrement à travers leur intérieur, leur habillement mais aussi parfois leur mode de vie. Voici comment est présenté le baron du Guénic par l'auteur de *Béatrix* :

Mais, en examinant ce beau vieillard avec une attention soutenue, vous devinez les mystères de cette opposition réelle à l'esprit de son siècle. [...] Le costume, qui ne saurait être indifférent, était invariable, et consistait en gros souliers, en bas drapés, en une culotte de velours verdâtre, un gilet de drap et une redingote à collet à laquelle était attachée une croix de Saint-Louis³³⁹.

³³⁸ Emily C. Teising, « Il est la loi qui marche » : Représentations de l'homme de loi chez Balzac, Sand et Gozlan », in *L'Année balzacienne*, 2014/1 (n° 15), p. 133-146, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2014-1-page-133.htm> [consulté le 23/11/2023].

³³⁹ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 47,49.

Comme l'adjectif l'indique le costume demeure « invariable ». Le vieillard n'a pas changé d'époque. La croix de Saint-Louis révèle l'enracinement dans la royauté et dans la société d'ancien régime. Elle représente un symbole majeur de l'ordre royal et militaire. Un costume suranné est également porté par le marquis d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques* :

Il avait le cou serré par une cravate mise comme celle des marquis représentés dans toutes les gravures qui ornent les ouvrages du dernier siècle, et que vous voyez à Saint-Preux comme à Lovelace, aux héros du bourgeois Diderot comme à ceux de l'élégant Montesquieu (voir les premières éditions de leurs œuvres). Le marquis portait toujours un grand gilet blanc brodé d'or, sur lequel brillait le ruban de commandeur de Saint-Louis ; un habit bleu à grandes basques, à pans retroussés et fleurdelisés, singulier costume qu'avait adopté le Roi ; mais le marquis n'avait point abandonné la culotte française, ni les bas de soie blancs, ni les boucles³⁴⁰.

Nous constatons que la mention de la croix ou au ruban de Saint-Louis revient. L'habit demeure immuable. Le portait prend d'ailleurs quelques intonations qui lui procure un certain ridicule. Cette inadéquation nous la retrouvons chez Grandet. Pour cet individu, cet aspect va de pair avec une certaine immuabilité qui est marquée dans son caractère même. Balzac le décrit de cette manière : « toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était depuis 1791³⁴¹. » Il en est de même pour Séchard : « Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville³⁴². » Pour ces deux personnages se mêlent ce qui appartient au propre au vieillard (son anachronisme vestimentaire) et sa ladroterie. Les personnages chez Sand ne sont pas en reste. D'ailleurs l'auteur a toujours montré un fort intérêt pour la mode et le vestimentaire que nous retrouvons dans ses œuvres. À ce sujet Simone Bernard-Griffiths écrit dans « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien » :

³⁴⁰ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 240-241.

³⁴¹ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, op. cit., p. 16-17.

³⁴² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p.64-65.

Comme l'a souligné Roland Barthes, le vêtement se compose du « costume », « réalité institutionnelle », fruit d'une normalisation collective, et de « l'habillement », « réalité » « par laquelle l'individu actualise sur lui l'institution générale du costume ». Cette dialectique interne se donne à lire dans l'œuvre d'une George Sand sensible à l'histoire de la mode et prompte à intégrer dans sa création romanesque les objets de ses curiosités ethnographiques. Dès lors, nous souhaiterions montrer que le vêtement, véritable « langage qui fonctionne comme un ensemble de signes », est tout à la fois un « instrument typologique » de « désignation » sociale et un vecteur authentiquement poétique par son aptitude à révéler, au-delà du paraître, la vérité idéale des êtres³⁴³.

Le costume porte en lui un réseau de significations et celui du vieillard est particulièrement révélateur de sa correspondance à un type social. L'habillement présente l'enracinement politique des individus, tout autant que leur appartenance sociale, les deux allant souvent de pair. L'anachronisme est récurrent dans l'apparence esthétique du vieillard. Ainsi M. Stangstadius dans *L'Homme de neige* est affublé d'une « coiffure, beaucoup trop élevée pour l'époque, [qui] affectait une frisure triomphante de fort mauvais goût ³⁴⁴ ». Les vieillards sont ici proches de la caricature. Nous retrouvons l'aspect burlesque déjà évoqué pour le marquis de Bois-Doré. Pour ce dernier d'ailleurs, sa volonté de paraître autre est si forte qu'elle le pousse à un véritable travestissement. Simone Bernard-Griffiths l'évoque en ces termes :

[...] il ne peut vivre que dans un travestissement de « vieux mannequin ». Se voyant « vieillir », il combat « l'effet des ans avec une vaillante obstination ». Pour ce faire, il s'adjoint les services d'un « rajeunisseur » qui, devant sa réticence à ne parer son visage que « d'artifice », lui dit sans ambages : « choisissez d'être ou de paraître ». Or c'est paraître que veut le marquis de Bois-Doré et paraître juvénile, faire figure de jeune élégant dont il mime d'abord la belle toison en s'offrant, « chez le meilleur faiseur » parisien, une perruque avec « des raies de tête en soie blanche » coûtant au bas mot « soixante pistoles ». Suprême fidélité à la mode, en un temps où il est raffiné d'étaler une chevelure « séparée par une raie médiane », tombant « en boucles sur les épaules ». George Sand ose l'anachronisme puisque le temps référentiel du roman

³⁴³ Simone Bernard-Griffiths, « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », in Simone Bernard-Griffiths, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 247.

³⁴⁴ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 100.

s'étend de 1621 à 1629 alors que, l'*Histoire du costume en Occident* de François Boucher nous l'apprend, la perruque n'apparaît que «vers 1633 »³⁴⁵.

Bois-Doré prouve sa volonté de poursuivre une vie sociale active. Or le vieillissement paraît effectivement frapper les personnages d'un certain ostracisme. Ainsi, pour le marquis être n'est-il pas paraître ? En effet, la fin de ses illusions ne serait-elle pas pour lui une mort symbolique ? Nous pouvons envisager que le marquis se sente obligé par la société de se grimer afin de pouvoir prétendre « être ». Ainsi devient-il « une vieille marionnette burlesque³⁴⁶ ». Fidèle à ses principes Sand réfute ce besoin de se farder afin de complaire à la société. C'est cette dernière qui devrait changer et non l'individu. Quant au comte de Fougères dans *Simon*, victime de son passéisme, il possède une « physionomie, qui n'avait rien de repoussant, [mais qui] était singularisée par une coiffure poudrée à ailes de pigeon, tout à fait surannée ; une large cravate tombant sur un ample jabot, des culottes courtes, des bottes à revers et un habit à basques très-longues, rappelaient exactement le costume qu'on portait en France au commencement de l'empire³⁴⁷. » Le vieillard évoque toujours, par sa tenue, un régime et une période révolue, tantôt la royauté, tantôt l'Empire. Il est en décalage avec le moment présent.

Celui-ci ne se révèle pas que dans la tenue. Outre le costume ou la manière de se coiffer, son intérieur et ses mœurs appartiennent également à un temps révolu. Il y a inadéquation entre la société et lui. Nous trouvons d'ailleurs dans *Le Cousin Pons* cette réalité mise en avant :

– Les vieillards sont susceptibles, répondit le bonhomme, ils ont tort d'être un siècle en retard ; mais qu'y faire ? ... c'est bien assez d'en représenter un, ils ne peuvent pas être de celui qui les voit mourir³⁴⁸.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 260.

³⁴⁶ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 51.

³⁴⁷ George Sand, *Simon*, op. cit., p. 231.

³⁴⁸ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 84.

Le vieillard est la représentation du passé. Le présent est synonyme de mort imminente. Sa vie se situe donc avant. Dans *Ferragus*, le personnage du vidame amène Balzac à tenir des propos qui pourraient résumer tous les autres vieillards : « il est fâcheux d'avoir à esquisser un portrait si suranné³⁴⁹. » Effectivement, ce terme de « suranné » revient très fréquemment lié aux vieillards. Nous le retrouvons chez Sand dans *Le Péché de Monsieur Antoine* pour qualifier M. de Boisguilbault dans son costume, il est en effet question de la « la toilette surannée du marquis³⁵⁰ ». De même l'ameublement de son château date du « temps de Louis XIII³⁵¹ ». Une différence de traitement se joue pourtant entre les deux auteurs. Chez Balzac, il ressort de cet ancrage dans le passé une volonté de faire ressurgir des opinions politiques passéistes, des oppositions de classes. Tandis que Sand crée des univers propices à de douces illusions qui permettent au vieillard d'être comme dans des cocons douillets, de vivre quelque peu dans des chimères. Cet aspect est très marqué chez M. de Bois-Doré qui, lui, vit selon les règles de *L'Astrée* de M. d'Urfé. Il a ainsi aménagé un pavillon à la gloire de ce roman. Il nomme également ses gens du nom des personnages de l'œuvre. Son intérieur est digne d'un roman. Il est donc non seulement en inadéquation avec son époque mais presque avec le monde tel qu'il est. Sa marginalité sociale est soulignée par Claudine Grossir dans son article « Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion » qui écrit à ce propos :

Ainsi *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* sont-ils émaillés de multiples références à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, livre de chevet du marquis, qui le connaît par cœur, et qui envahit concrètement tout son univers, du jardin aux tentures, des rituels du quotidien à ses comportements intimes et sociaux, de sa toilette vestimentaire à son langage ; si le statut très privilégié du livre provoque chez un visiteur étranger, comme l'est d'Alvimar, un sentiment d'absurdité, George Sand, dans une intrusion du narrateur très explicite, tient à légitimer cette référence et à relativiser le comportement quelque peu original du marquis : « La monomanie de M. de Bois-Doré était assez répandue de son temps pour n'être pas une excentricité. [...] Mais l'exagération dont le marquis de Bois-Doré fait preuve dans son attachement à *L'Astrée*, devenue la Bible de ce « converti douteux », tourne au ridicule quand elle se conjugue avec les

³⁴⁹ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, op. cit., p. 60.

³⁵⁰ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 37.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

nouvelles modes du début du siècle de Louis XIII auxquelles le marquis souscrit sans discernement [...].

Bois-Doré apparaît ainsi écartelé entre un passé révolu et un présent défini par son devenir plus que par sa valeur propre³⁵².

Le colonel Delmare d'*Indiana* revit son ancienne gloire militaire, il possède également un intérieur qui s'inscrit dans le passé : « il arpentait son vieux salon meublé dans le goût de Louis XIV³⁵³. » Chez lui, on retrouve davantage ce qui caractérise également les vieillards précédents chez Balzac. Les idées ne sont pas que politiques, elles ont des conséquences sur la vie et les rapports familiaux. Ainsi, le comte de Villepreux s'inscrit dans un mode de pensées qui appartient au passé et agit en conséquence. Sand veut montrer l'opposition entre les idées nouvelles et la pensée ancienne. Nous avons déjà vu les effets de l'attitude du comte vis-à-vis de sa fille mais elle apparaît à d'autres occasions, comme c'est le cas lors de sa rencontre avec le Père Huguenin et son fils. Il est alors mentionné qu'il « avait gardé les saines traditions des grands seigneurs de Louis XIV, qui, par admirable politesse, consacraient *in petto* l'infériorité du peuple³⁵⁴. » De manière générale, nous constatons que le vieillard est plutôt exclu de la société car la vieillesse est souvent perçue comme une dégénérescence. Nous le constatons chez Balzac quand il s'agit d'évoquer des vieillards anonymes ou la vieillesse en elle-même. Ainsi écrit-il que « bientôt se déclara la froideur que le vieillard répand autour de lui³⁵⁵ » ou encore lorsqu'il présente un vieillard mendiant dans *La Peau de chagrin* :

À deux pas du petit Savoyard, un vieux pauvre honteux, maladif, souffreteux, ignoblement vêtu d'une tapisserie trouée, lui dit d'une grosse voix sourde :

– Monsieur, donnez-moi, ce que vous voudrez, je prierai pour vous³⁵⁶...

³⁵² Claudine Grossir, «Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 251-252.

³⁵³ George Sand, *Indiana, op. cit.*, p. 50.

³⁵⁴ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France, op. cit.*, p. 276-277.

³⁵⁵ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons, op. cit.*, p. 16.

³⁵⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin, op. cit.*, p. 73.

Parmi les vieillards, certains évoquent cette exclusion de manière accrue. Le cousin Pons présente un cas particulièrement notable de cette dernière. Les railleries apparaissent nettement dès sa description, contrairement aux exemples évoqués précédemment. Balzac le présente presque comme une espèce disparue : « ce dernier porte-spencer portait donc sur lui plus que les symboles de l'Empire, il portait encore un grand enseignement écrit sur ses trois gilets³⁵⁷ ». Le cousin Pons ne porte pas que les marques d'une époque révolue, il est cette époque. Le personnage est éminemment symbolique et sa portée ethnocritique considérable. Pons représente le parent pauvre, celui que l'on exclut et ce mépris est partagé même par les domestiques. Il est ainsi critiqué par une femme de chambre qui pense sans doute plaire à ses maîtres en avilissant le pauvre homme. Ainsi tel est l'échange de la bonne avec sa patronne à son sujet :

- Madame, voilà votre monsieur Pons, et en spencer encore ! vint dire Madeleine à la présidente, il devrait bien me dire par quel procédé il le conserve depuis vingt-cinq ans !
- Vous me prévenez toujours avec tant d'intelligence, Madeleine, que je n'ai plus le temps de prendre un parti, dit la présidente³⁵⁸.

Il est ici clair que le cousin Pons est profondément exclu. La domestique insiste sur son inadéquation avec son époque, en lien avec sa pauvreté. L'âge et le manque de moyens forment un couple : vieillesse et pauvreté, « deux laides choses³⁵⁹ », que la société ne veut pas voir. Cette exclusion se nourrit également de son analogie avec le parasite que nous avons déjà mentionnée. Le parasite renvoie aux codes de l'hospitalité. Mais ce dernier modifie la logique de l'échange qui devrait être, comme l'analysent Myriam Roman et Anne Tomiche dans l'introduction de *Figures du parasite* :

Il est important d'insister sur cette dimension de l'échange dans tous les cas où le parasite ne s'attaque pas à la structure d'accueil et y reste à sa place. Il y a bien échange puisque le parasite

³⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 8.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

prend le don qui lui est fait (gîte, couvert) et qu'en contrepartie il donne sa compagnie, ses bons mots, sa conversation, ses ruses. [...]

Les parasites de la comédie latine paient leur place à table de leurs ruses mises au service de leur hôte. Les parents pauvres, qu'il s'agisse du cousin Pons (Balzac), de Kouzovkine (Tourgueniev), de Trofimov ou de Téléguine (Tchékhov), donnent des compliments, des services ou leur compagnie en échange de l'hospitalité qui leur est accordée³⁶⁰.

En outre, la « carrière » de Pons pourrait trouver un écho dans les différentes phases politiques de cette période. C'est du moins ce que souligne Mireille Labouret dans « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance » :

Les deux carrières de Pons, retracées rapidement aux chapitres III et IV de l'édition Pétion, celle de « l'enfant d'Euterpe » (p. 488) et celle du pique-assiette, s'accordent à conférer au musicien une courte période solaire— Empire oblige ! — de gloire et de bombance perpétuelle, qui s'achève grosso modo avec l'Empire, avant de le faire entrer dans un « automne pluvieux » (p. 493) qui semble coïncider avec la Restauration, prélude à un long « hiver au nez rouge » (ibid.) sous la monarchie de Juillet. Ce schéma qui associe le cycle des saisons à celui des régimes politiques entre en concurrence avec le développement monstrueux du vieillard-né, privé de croissance, rivé à une enfance contaminée par la mort, été et hiver confondus³⁶¹.

Tout comme Pons, Chabert n'a pas sa place au sein de la société. Comme l'indique Jacqueline Trincaz :

La révolution industrielle et le malthusianisme du XIXe siècle font de la vieillesse un problème, que la société va s'attacher à résoudre avec une volonté permanente de progrès social. [...] La vieillesse est plus que jamais multiforme, entourée ou abandonnée, aimée ou rejetée³⁶².

³⁶⁰ Myriam Roman, Anne Tomiche (éd.), « Introduction » in *Figures du parasite*, op. cit., p. 64.

³⁶¹ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 351-367, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-351.htm>. Fichier pdf généré le 13/12/2023.

³⁶² Jacqueline Trincaz, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », in *L'Homme*, 1998, tome 38 n°147. « Alliance, rites et mythes », art. cité.

Nous retrouvons bien ce problème, particulièrement avec Chabert, qui finit à l'hospice. Le vieillard se retrouve dans deux pôles extrêmes. Pons et Chabert représentent cette extrémité négative. De plus, pour Pons s'adjoint la marginalité de l'artiste car il est musicien, bien que non perçu comme un véritable artiste, ce qui est encore plus pitoyable. La marginalité des artistes est un thème très développé chez Sand. Plusieurs d'entre eux sont des vieillards. Ils représentent pleinement la condition car la figure du vieillard évoque toujours une certaine immuabilité, sert de guide ou de modèle, ainsi la figure de l'artiste transcende son temps pour ne montrer qu'une réalité commune, une certaine vision de l'art... Nous exploiterons d'ailleurs plus avant ces points ultérieurement. Pons est donc socialement exilé, tout comme il l'est par rapport à sa famille. C'est ce qu'indique Michael Lucey en ces termes : « Cousin célibataire et cousine vieille fille, inadaptés familiaux et laissés pour-compte, Balzac les construit comme des forces sociales à la fois productives et destructrices, des parasites de la famille, et pourtant radicalement autres par rapport à elle³⁶³. » La différence, la marginalité et l'exclusion font donc partie intégrante de la représentation du vieillard dans de très nombreux cas. Pons en est l'exemple frappant. Il partage toutefois ce « privilège » avec un autre personnage de Balzac : Chabert.

Malgré les divergences de situation, il existe une vraie similitude entre ces deux êtres que la société bannit. Chabert, tout comme Pons, se retrouve en dehors de celle-ci. Comme l'indiquent Jean-Marie Privat et Marie Scarpa :

La dynamique de marginalisation sociale qui affecte Chabert se traduit en effet par une série de désaffiliations symboliques. Il n'est plus, au terme de sa vie, qu'un de ces « vieux chenus et cassés qui ont obtenu le bâton de maréchal des mendiants en vivant à Bicêtre³⁶⁴ ».

Ce à quoi Stéphane Vachon ajoute :

³⁶³ Michael Lucey. *Drôles de cousins*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 125, décembre 1998. « Homosexualités ». pp. 50-62, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1998_num_125_1_3274. Fichier pdf généré le 22/03/2019.

³⁶⁴ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », in *Horizons ethnocritiques*, *op. cit.*, p. 175.

Refusant d'écouter et de suivre Derville dans ses démarches, refusant la transaction qui l'aurait obligé à composer avec son désir et sa logique fantasmatique, refusant les lois de la société, Chabert s'exclut du registre de la nomination pour devenir en marge de la condition humaine, un simple numéro (« Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle³⁶⁵ »).

Ainsi Chabert représente puissamment la condition des vieillards miséreux au sein de la société du XIX^e siècle. Il n'est même plus vraiment considéré comme appartenant à la communauté humaine. On remarque qu'il existe un déni d'individualité à la fin du roman puisque le vieillard n'est plus qu'un « tout » au sein d'une masse indistincte constituée de vieillards. Pourtant, Chabert a déjà été privé par la société de son identité, de sa vie même. Dès le début de l'œuvre, il est « mort » socialement. Il n'existe plus comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Jean-Pierre Richard dans son *Etude sur le romantisme* indique qu'il s'agit de la lutte d'un individu isolé face à un pluriel. Chabert se trouve agressé par une collectivité humaine. Une phrase qu'il cite d'ailleurs également est particulièrement frappante et révélatrice : « J'ai [Chabert] été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre³⁶⁶ ! » Nous retrouvons la lutte de Chabert vis à vis la société, en particulier l'analyse de la désappropriation de son nom, dans l'article de Jacques Cardinal qui écrit au sujet de la fin du roman³⁶⁷ : « Sa signature [la signature de Chabert] qui n'est en somme honorée par personne – et qui n'a plus cours légal sur la scène sociale – l'est encore ici par la comtesse³⁶⁸. »

Une autre figure de vieillard mise à l'écart est celle de l'artiste. Celle-ci peut déjà être en soi quelque peu marginalisée mais elle trouve son apogée au moment de la vieillesse. Il en est ainsi du marquis de Balma chez Sand. Ce dernier a aménagé un lieu entièrement voué à l'art. Or on s'interroge sur le marquis, sur ses activités et sur les gens qui demeurent chez lui. Le

³⁶⁵ Stéphane Vachon, « Chabert sur les chemins de l'ethnocritique : Le point de vue balzacien », *ibid.*, p. 245.

³⁶⁶ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 70.

³⁶⁷ Il s'agit du moment où Chabert est reconnu par son ex-épouse alors que la société l'a définitivement privé de son nom. Il n'est plus qu'un numéro à la fin de l'œuvre.

³⁶⁸ Jacques Cardinal, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* » in *Poétique*, 2003/3 (n° 135), p. 307-332, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-307.htm> [consulté le 26/11/2023].

tout est auréolé de mystère, ce qui fait dire à Madame Volabù qu'on « ne peut rien savoir de ces gens-là³⁶⁹ ». Ici l'isolement est toutefois également volontaire car le marquis a des « habitudes de mystère³⁷⁰ ». C'est pour ces raisons que le château et son propriétaire sont l'objet de beaucoup de curiosité de la part des habitants du hameau. La vieille demeure est un lieu rêvé pour les artistes où ils vont trouver une sorte d'école sur l'art. C'est ainsi que Gérard Peylet décrit cette propriété : « Le *Château des Désertes* est devenu le lieu idéal du projet le plus ambitieux qui soit pour un artiste, celui d'une rénovation artistique³⁷¹. » Ainsi le marquis apparaît comme un personnage en marge qui ne quitte jamais sa demeure et dont la vie est inconnue. Il joue d'ailleurs sur ses différentes identités car le protagoniste ne sait pas au début que le vieux Boccaferri et le marquis sont le même homme. Ici le château devient le lieu de l'art vrai. Sand se livre à une véritable réflexion sur l'art et l'artiste. Or il faut pour ce faire un lieu privilégié « en dehors de » et un maître de cérémonie, le vieux Boccaferri. Comme l'indique Clara Van Den Broek dans son article sur *Le Château des Désertes* :

C'est alors que Sand se livre à l'exposition de ses idées sur le théâtre, par la bouche de son porte-parole, le vieux Boccaferri, devenu châtelain tout à coup (comme quoi Dieu récompense toujours ceux qui le méritent...). S'y trouvent abordés au moins deux problèmes épineux: premièrement, la question de savoir si l'art mène à la vérité, et de quelle vérité il s'agit et, deuxièmement, la question des fonctions expressive et persuasive (séductrice) de l'art. Sand s'oppose formellement au théâtre tel qu'il est pratiqué trop souvent hors des murs du château. L'art dramatique doit être un art vrai³⁷².

Le château est l'endroit où seul est possible l'art véritable, les choses sont différentes « hors des murs du château ». La délimitation est donc primordiale. C'est également ce qu'indique Gérard Peylet, à propos de la même œuvre :

³⁶⁹ George Sand, *Le Château des Désertes*, op. cit., p. 89.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

³⁷¹ Gérard Peylet, *George Sand, de l'universel à l'intime : « l'œil du cœur »*, Pessac, PUB, 2021, p. 109.

³⁷² Clara Van Den Broek, « *Le Château des Désertes* de George Sand, cours de jeu dramatique », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 76, fasc. 3, 1998. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. pp. 687-708, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1998_num_76_3_4285. Fichier pdf généré le 17/04/2021.

L'espace choisi pour cette expérience unique, extrêmement forte, est un lieu clos, un château. Ce lieu représente un espace idéal de libération et d'épanouissement. Le château d'ombre gothique s'ouvre ici aux lumières de l'intelligence et du cœur. Cet espace particulier, de la marge, de la rupture, s'oppose dans ce roman à une société où l'homme se disperse dans les apparences et les illusions. [...]

La clôture ici est nécessaire à l'initiation des jeunes gens au monde de l'art. Le château d'ombre, satanique encore aux yeux des profanes, va se révéler un château de lumière et d'élévation spirituelle pour les initiés³⁷³.

Le lieu se mêle avec son propriétaire. Ce dernier est donc en dehors de la société non pas pour s'y soustraire mais pour créer hors de celle-ci ce qui est nécessaire pour la faire progresser. La marge chez Sand, l'isolement social ne suggèrent pas les mêmes desseins que chez Balzac. Sur ce point, l'idéalisme de l'auteur ressort face au réalisme de son confrère. En effet, Sand désire faire progresser l'humanité alors que Balzac en resterait davantage au diagnostic³⁷⁴. Comme le rappelle Chia-Ping Kan dans son article « Folie et héroïsme chez Balzac : L'exemple du "Chef-d'œuvre inconnu" et de "La Recherche de l'Absolu" » : « Comme conclut Stéphane Vachon dans son texte sur "Balzac théoricien du roman", Balzac fait le choix d'être un "esthète" et un "romancier", non pas un "penseur réactionnaire" face au constat désolant de la société démocratique³⁷⁵. » Nous aurons toutefois l'occasion de revenir plus avant sur ce point et d'affiner ce constat, de le nuancer, voire de le discuter à l'aune d'un approfondissement des poétiques des deux auteurs.

Ce qui ressort sans aucune équivoque est la marginalisation et l'ambivalence de la figure du vieillard. À la fois bourreau et victime, parfois base, pilier et parfois exclu. Soit il fait partie des forts qui agissent sur la société, soit des victimes et des parias. Toujours floue, toujours

³⁷³ Gérard Peylet, « *Otium*, liberté et création dans le roman d'artiste sandien », *Recherches & Travaux* [En ligne], 88 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/813> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.813> [consulté le 26 novembre 2023].

³⁷⁴ Selon ses propres propos, il veut tout d'abord se faire peintre de la société : « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. » Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*

³⁷⁵ Chia-Ping Kan, « Folie et héroïsme chez Balzac : L'exemple du "Chef-d'œuvre inconnu" et de "La Recherche de l'Absolu" », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 497-516, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-497.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

indiscernable et pourtant donnant lieu à de profondes descriptions, sa représentation s'inscrit dans une réalité paradoxale qui peut être précisément analysée. L'idée de « marge » qui demeure peut toutefois prendre différents aspects. Sans doute, constate-t-on une exclusion plus forte encore chez Balzac. Dans les œuvres du romancier, le vieillard peut être un paria, un être quasi assimilé à un déchet. La romancière ne va pas aussi loin. Même le personnage de Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*, totalement marginalisé et que les gens repoussent doublement du fait de ses qualités de vieillard et de mendiant, garde une certaine place au sein de l'humanité. Cela est sans doute dû au fait qu'il y ait toujours au moins une personne qui s'intéresse, malgré tout, à lui³⁷⁶. D'ailleurs, chez Sand, la marge demeure toujours, quelque part, positive. Elle est porteuse de sens et lui préserve un espace où elle peut transmettre sa pensée profonde comme nous l'avons déjà évoqué dans le passage consacré à l'artiste dans *Le Château des Désertes*. Deux marginaux attirent l'attention et nous paraissent intéressants à exploiter : Cadoche et Audebert. Effectivement, comme nous l'avons indiqué le premier est doublement en retrait de la société. Au premier abord, il fait plutôt peur. Et c'est déjà une différence avec Balzac car, malgré son exclusion, il possède encore un certain pouvoir, il n'est pas « rien » comme le deviennent Chabert ou Pons. Cadoche présente une assurance qui pourrait dénoter avec son statut. Sand ne porte pas sur son personnage un regard victimaire. Lui-même sait se jouer des conventions et des codes. D'ailleurs cette distanciation qu'il opère vis-à-vis de lui-même et de la société nous semble particulièrement significatif. Nous n'aborderons pas le caractère fantastique de son entrée en scène pour le moment mais l'attention se focalise sur lui quand il apparaît. Sa description pourrait faire penser qu'il s'ingénie à parodier les Incroyables du Directoire. En effet, ce courant de mode en opposition à la Révolution française mettait en avant l'aspect disgracié des personnes. Les Incroyables étaient accompagnés d'un gourdin qui était censé servir à assommer les Jacobins. Émile de la Bédollière dans son *Histoire de la mode en France* les dépeint ainsi : « Les muscadins s'affublèrent du costume à la victime : chapeau rond à larges bords, cheveux ras par derrière, cravate colossale, habit décolleté à basques quadrilatérales, gros bâton plombé, bas de soit

³⁷⁶ En effet le meunier sera un soutien jusqu'au bout et conserve une certaine affection pour le vieillard. C'est d'ailleurs pourquoi ce dernier lui léguera son bien.

chinée, souliers évasés, à bec pointu³⁷⁷. » La distance ironique que Cadoche porte sur lui-même est sensible lors de son portrait :

La grande taille voûtée de cet homme très vieux, mais encore robuste, et armé d'un bâton énorme, avait un aspect peu rassurant, dans le cas d'une attaque seul à seul. On ne distinguait pas bien ses traits sévères, mais il y avait quelque chose de plus impérieux que suppliant. Son attitude triste et ses haillons immondes contrastaient avec l'intention évidemment facétieuse qui lui faisait porter un vieux bouquet et un ruban fané à son chapeau³⁷⁸.

Comme souvent Sand apparaît à travers certains de ses personnages, en particulier, les marginaux. Elle s'en fait le porte-parole comme nous l'avons vu avec *Le Père-Va-tout-seul*. Son rapport à ces miséreux est très différent de celui que nous pouvons trouver chez son Balzac. Pour en revenir à Cadoche, il porte en lui une part de négativité en corrélation avec son passé sur laquelle nous reviendrons. Il ne s'agit donc pas d'un type totalement idéalisé, loin de là. Il existe toutefois également des ressemblances avec le traitement de son confrère masculin sur ce type de personnage car le résultat final est quasiment le même : tous deux sont considérés comme des marginaux. En outre, un rapprochement peut être opéré au moment de la fin de Cadoche, car il meurt véritablement comme un chien puisqu'il s'est fait rouler dessus. Il est aussi vrai que sa conduite l'a amené à cet incident tragique et que seul son entêtement est surtout responsable de ce funeste accident. Pourtant, lui, il ne le conçoit pas ainsi et dit à ce sujet :

– Non ! pas de vin... pas de vin, murmurait le mendiant, on m'a assassiné, écrasé comme un pauvre chien ; il faudra que je meure. Que le Bon Dieu et la sainte Vierge, et tous les bons chrétiens aient pitié de moi et vengent ma mort³⁷⁹ !

³⁷⁷ Émile Gigault de la Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles, Méline, Cans et compagnie, 1858, p. 150-151.

³⁷⁸ George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 406.

Un autre exclu est de nouveau une figure d'artiste mais son traitement est différent de celui de Boccaferri. En effet, Audebert dans *La Ville noire* est un ouvrier, les classes sociales ne sont pas identiques, l'écart entre elles s'avère même considérable. De plus, il n'est pas présenté comme artiste à la base mais comme un homme détruit qui cherche à se suicider, donc à fuir la société et la vie même. Il a conçu un grand projet d'association qui a échoué et il a subi la critique des autres et un certain mépris qui le conduisent à songer à en finir :

On a dit que j'étais un poseur et un ambitieux, un mendiant, un fripon, que sais-je ? Quand un homme tombe, on le pousse au plus bas. [...] J'ai été fou, je le veux bien, je le crois à présent que tout le monde m'a abandonné ; mais j'ai été sincère, j'ai voulu du fond du cœur rendre service à mes pareils³⁸⁰.

Audebert est donc véritablement exclu de la société au début du roman. Il est seul, isolé. Sept-Epées tombe sur lui presque par hasard. Mais par la suite, Audebert devient une représentation de l'artiste, il écrit et chante et devient poète. C'est d'ailleurs ce statut qu'il obtient à la fin du roman « officiellement », consacré par toute la communauté puisque le roman finit en apothéose par le mariage de Tonine et de Sept-Epées couronnée par une très longue composition de la part du vieillard. Auparavant, il n'a jamais pu se remettre à son ancien travail. L'artiste, considéré, n'en reste pas moins inadapté socialement. Ainsi, il est à la fois honoré à la fin de l'œuvre et marginalisé tout au long de celle-ci. Il est en inadéquation avec la société, par son âge et sa qualité d'artiste. Le milieu amène « tout logiquement à une sociologie de marginaux³⁸¹ » comme l'indique Carme Figuerola dans son article. Toutefois et de manière paradoxale, c'est aussi en devenant pleinement lui-même, un poète, qu'il va retrouver une véritable place dans la société. C'est aussi en soi l'ambivalence de la figure de l'artiste. Ce personnage navigue donc entre les deux statuts. C'est ainsi que l'analyse Carme Figuerola :

³⁸⁰ George Sand, *La Ville noire*, op. cit., p. 90.

³⁸¹ Carme Figuerola, « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* », op. cit., p. 49.

Ces bouffées d'orgueil mènent Audebert à une marginalité totale à nouveau représentée par l'isolement que dorénavant il doit subir. Son combat par « l'épée » ayant échoué, le personnage est appelé à contribuer au progrès social par la « plume », dessein en quelque mesure d'autant plus prédestiné que son nom évoque déjà le terme *ode*. [...] L'auteur exprime ainsi sa confiance en l'artiste comme élément indispensable de la machinerie sociale³⁸².

Le vieillard s'exprime donc toujours à travers un questionnement, une difficulté à le définir de manière claire et lisse, sans aspérité. Il est à tout niveau « en marge ». Toutefois, malgré ce caractère non univoque, nous pouvons nous interroger sur la capacité du vieillard à représenter un « type ».

³⁸² *Ibid.*, p. 49-50.

Chapitre III. Le vieillard et la notion de « type »

1. Définition et questionnement

Tout d'abord, précisons le sens du terme « type ». Nous le prenons ici dans l'acception suivante : « Modèle abstrait réunissant à un haut degré les traits essentiels de tous les êtres ou de tous les objets de même nature³⁸³ ». Nous pouvons donc nous demander si, malgré la difficulté à l'appréhender, le vieillard pourrait représenter un type. De plus, il est également question d'interroger cette figure sur le fait que le vieillard en soi représente un type. L'écriture de Balzac, en elle-même se prête déjà à ce rapprochement. Citons pour preuve ce passage de l'article de Stéphane Vachon :

Rappelons la définition balzacienne du type : « Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre ». On sait bien – cela a été beaucoup dit – que Balzac typise fortement ses personnages [...]. Dans une célèbre lettre programmatique adressée à M^{me} Hanska en octobre 1834, Balzac décrivait l'architecture de son œuvre complète à venir en ces termes : « Aussi, dans les *Etudes de mœurs* sont les individualités typisées ; dans les *Etudes philosoph[iques]* sont les *types* individualisés. Ainsi, partout j'aurai donné la vie – au type en l'individualisant, à l'individu en le typisant³⁸⁴ ».

Ainsi, le vieil homme représente déjà en soi une catégorisation au sein des personnages. Si les romanciers veulent refléter la vie, il est logique que chaque période y soit illustrée. L'âge est donc un point de détermination. Effectivement le vieillard devient un véritable personnage en littérature. C'est d'ailleurs ce que souligne Gilles Pollet :

Deux siècles plus tard [au XIX^e siècle], la figure du vieillard se répand dans la littérature et le théâtre français et dorénavant, il peut être le sujet central de l'intrigue. La personne âgée n'est plus forcément un personnage accessoire de l'intrigue, mais peut être un de ses éléments

³⁸³ *Dictionnaire Le Grand Larousse 2022*, entrée « type », Italie, Editions Larousse, mai 2021.

³⁸⁴ Stéphane Vachon, « Chabert sur les chemins de l'ethnocritique : Le point de vue du balzacien », *op. cit.*, p. 237-238.

centraux. Les qualités et les défauts dus à son âge et à sa condition sociale sont alors mis en avant et peuvent même parfois fournir la trame de l'histoire. [...]

La vieillesse des riches, des bourgeois, des gens de culture, mais également des plus humbles intéresse donc beaucoup les écrivains du XIX^{ème} siècle. [...]

Mais la vieillesse pauvre voire miséreuse pénètre aussi le champ littéraire, et va même finir par submerger une partie de la littérature du XIX^{ème} siècle³⁸⁵.

D'ailleurs la médecine commence à s'intéresser véritablement à cette catégorie. Comme l'indique le même auteur un peu plus loin dans son article :

Les sciences médicales ont, elles aussi, progressivement découvert la vieillesse, en particulier lors du XIX^{ème} siècle, véritable apogée du « scientisme ». Les débuts du siècle marquent ainsi une période charnière dans l'évolution de cette branche de la médecine qui va s'orienter sur l'étude des pathologies des sujets âgés. Les vieillards vont alors commencer à faire l'objet d'observations médicales systématiques et l'on assiste à la naissance d'une méthode anatomo-clinique qui envisage le problème du vieillissement sous un angle nouveau³⁸⁶.

Il est donc naturel que les auteurs de cette époque présentent cette figure représentative de leur société dans leurs œuvres romanesques. D'ailleurs les premiers traités spécialisés qui traitent de ce sujet datent de cette époque. Nous pouvons citer parmi les plus importants *le traité clinique et pratique des maladies des vieillards* de Durand-Fardel ou encore *les leçons sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques* de Charcot. Le vieillard représente donc bien une catégorie, un « type » de personne. D'ailleurs nombre de critiques mentionnent la présence de types dans l'écriture de Sand ou de Balzac. Pierre Laforgue dans *La Fabrique de la « Comédie humaine »* écrit ainsi que les personnages de Balzac représentent un ensemble social. De même, pour Sand, Simone Vierendeol souligne dans *La femme qui écrivait la nuit* :

³⁸⁵ Gilles Pollet, « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^{ème} siècle : sociogenèse d'un nouvel âge de la vie », art. cité.

³⁸⁶ *Ibid.*

George Sand, elle, peint des types, au sens pictural du terme, mot qu'elle emploie constamment dans sa correspondance et dans les préfaces, et non des stéréotypes. Un type ne décalque pas la réalité, il désigne une catégorie générale, mais il y en a de très nombreuses. En outre, on peut et doit y introduire des nuances et des variations, ce qui est la part de l'art dans le processus, comme on l'a vu mentionné plus haut dans la lettre de Flaubert³⁸⁷.

Balzac lui-même dans son « avant-propos » souligne cette présence de types dans la vie sociale et affirme donc leur nécessité dans son œuvre :

Non seulement les hommes, mais encore les événements principaux de la vie, se forment par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phrases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées³⁸⁸.

Cette manière de construire et de percevoir le personnage se retrouve chez Sand comme le précise Claudine Grossir dans son article « Les Vertus de la satire sociale ». Pour elle :

La satire vise des personnages-types, ce qui lui confère une portée générale, mais aussi un système de personnages, mettant ainsi en évidence les tensions à l'œuvre dans la société et instaurant d'étroites relations entre les romans³⁸⁹.

Elle indique qu'il y a variation d'un même type. Cette notion de type est indissociable de l'écriture de l'auteur et permet à Sand d'explorer la société. Ainsi à son tour le souligne Marceau Levin dans son article intitulé « Une distance moqueuse : Sand et les types sociaux de la "littérature panoramique" » :

[...] celui-ci [Le type] est conçu comme un outil heuristique de connaissance du monde. George Sand emploie à de nombreuses reprises, dans ses ouvrages romanesques mais davantage dans

³⁸⁷ Simone Vierende, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, « Cahier romantique n°9 », Clermont-Ferrand, PUBP, 2004, p. 278.

³⁸⁸ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*

³⁸⁹ Claudine Grossir, « Les Vertus de la satire sociale » in *George Sand comique*, *op. cit.*, 2020.

ses textes argumentatifs, ensemble des préfaces en tête, le terme « type ». Il appartient de plein droit à la conception des personnages, comme en témoigne par exemple la notice du *Compagnon du Tour de France*, datée d'octobre 1851, où il est fait mention du désir de Sand de « représenter un type d'ouvrier »³⁹⁰.

Le type est donc la base d'élaboration de nos deux auteurs en ce qui concerne les personnages. Cette similitude est également notée par Brigitte Diaz qui dans son article intitulé « L'identité à l'épreuve : poétique du personnage sandien » écrit : « La romancière [Sand] observe alors une conception du personnage de roman que l'on pourrait qualifier de balzacienne, en ce sens qu'elle s'attache avant tout à mettre au jour à travers la fiction un panel d'identités et de postures sociales³⁹¹. » Par conséquent, il préexiste à la création de personnages fictionnels une référence à la réalité. Pourtant, le « type » figure la représentation de quelque chose qui est au-delà du simple effet de réel mais nous développerons ce point plus avant ultérieurement. Plus loin Marceau Levin affirme que George Sand utilise un « type vrai » et non de convention, ce qui la rapprocherait totalement de Balzac. Il ne s'agit pas seulement de représenter une caste, un caractère mais aussi et surtout d'exposer une idée. Ainsi il précise :

Dans tous les cas, le type chez Sand est à première vue bien loin du type de la littérature panoramique : pour l'autrice, en effet, la notion est dotée de visée didactique, morale et philosophique. La typification chez Sand a à voir avec ce que Brigitte Diaz appelle « la personnification d'idées philosophiques » : il suffit pour s'en convaincre de penser à l'article de Marie d'Agoult sur *Le Compagnon du Tour de France*, paru dans *La Presse* en janvier 1841, où celle-ci blâme Sand d'avoir conçu des personnages qui ne sont que des « idées habillées » en l'occurrence celles de Leroux³⁹².

³⁹⁰ Marceau Levin, « Une distance moqueuse : Sand et les types sociaux de la "littérature panoramique" » in *George Sand comique, op. cit.*, p. 298.

³⁹¹ Brigitte Diaz, « L'identité à l'épreuve : poétique du personnage sandien », *Les Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », n° 40, 2018, p. 75.

³⁹² Marceau Levin, « Une distance moqueuse : Sand et les types sociaux de la "littérature panoramique" », *op. cit.*, p. 299.

Le type permettrait au personnage d'obtenir une portée allégorique, symbolique. Si nous développerons cette idée en tant que telle plus loin, mentionnons la similitude entre les deux visées et visions des deux auteurs, Sand et Balzac. Pour elle, comme pour lui, il s'agit de représenter la société et de penser le monde. La volonté de transmettre un message est aussi récurrente. Finalement nous retrouvons une vision commune, une volonté de présenter leurs personnages comme des représentants d'un ensemble social et bien au-delà. Marceau Levin souligne cette importance du « type » à l'époque des deux auteurs :

La notion de « type », et plus particulièrement de « type social », est singulièrement féconde dans mes années 1830 et 1840. L'auteur du type est, par excellence, Balzac. Pour lui, un type est un « personnage qui résume tous les traits caractéristiques de ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre »³⁹³.

Le type étant un « modèle idéal » selon la définition même du *grand dictionnaire Larousse du XIXe siècle*, une correspondance d'écriture apparaît nettement entre Balzac et Sand sur cette question. La notion de « type » est donc cruciale pour l'étude du vieillard. Il est signifiant à plusieurs niveaux. En soi, il est la représentation d'un âge de la vie mais il est aussi catégorisé en plusieurs types dont certains s'avèrent récurrents.

En tout premier lieu, il existe comme nous l'avons vu une double image qui se dessine à travers toutes les œuvres, totalement paradoxale : le vieillard décadent et le beau vieillard. Cette ambivalence tient à la vieillesse elle-même. En effet, cette dernière peut être perçue comme une période de repos et de plénitude, un moment de pause méritée durant lequel l'aïeul est mis à l'honneur pour son expérience et son aura de stabilité ou être assimilée à un moment de la vie qui ne se construit que sur des pertes : décrépitude physique, parfois mentale et surtout perte d'autonomie. Il existe une image protéiforme de la vieillesse mais toujours construite sur une dichotomie. Comme le précise Jean-Pierre Bois : « [...] l'étude du vieillard sera toujours centrée sur cette question, à laquelle tout le reste concourt : promotion (affective, matérielle, sociale) ou déchéance (solitude, pauvreté, insécurité³⁹⁴. . .). Or, cette

³⁹³ *Ibid.*, p. 298.

³⁹⁴ Jean-Pierre Bois, « Le vieillard dans la France moderne, XVIIème-XVIIIème siècles. Essai de problématique pour une histoire de la vieillesse », art. cité.

double vision induit un portrait qui est aussi ambivalent comme nous l'avons évoqué précédemment. Jacqueline Trincaz écrit de son côté :

Vieillesse : sagesse ou folie ? Beauté ou laideur ? Expérience ou déchéance ? La notion est ambivalente, ne se laisse pas facilement cernée. Tout a pu être dit sur cette période de la vie, tout et son contraire³⁹⁵...

Dans un autre article, elle précise :

Vieillards, vieux et vieille : finalement, peu de noms servent à désigner les gens âgés de la Renaissance au XIX^e siècle. Ce sont davantage les adjectifs qui permettent d'opérer les distinctions sur deux registres particulièrement présents, le corps et le moral. Pour ce qui relève du corps, la vigueur et la santé s'opposent à la décrépitude et à la laideur. En ce qui concerne les critères moraux, la bonté et la sagesse apparaissent comme les seules qualités qui fassent pendant à une longue liste de défauts : la méchanceté, l'avarice, la jalousie, la crédulité, l'égoïsme... Seul le terme aïeul, qui relève des champs lexicaux de la lignée et de l'ancienneté, semble, quel que soit le genre, échapper à ces représentations contradictoires³⁹⁶...

Ces deux types de vieillards, représentation d'une image différente de la vieillesse se distinguent dès leur description. Ainsi par exemple, le beau vieillard possède souvent de magnifiques cheveux blancs. Sa condition est méliorative : il est plutôt honoré, respecté. À l'inverse alors, l'autre vieillard est marqué par un physique dégradé. L'opposition demeure vis-à-vis de la réception d'un tel personnage par autrui : il est plutôt méprisé. Chez Balzac Claude-Joseph Pillerault dans *César Birotteau* illustre brillamment le premier type :

³⁹⁵ Jacqueline Trincaz, *Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale*, art . cité.

³⁹⁶ Jacqueline Trincaz, Bernadette Puijalon, Humbert Cédric, « Dire la vieillesse et les vieux », in *Gérontologie et société*, 2011/3 (vol. 34 / n° 138), p. 113-126, [En ligne], URL: <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2011-3-page-113.htm>. Fichier pdf généré le 29/01/2023.

Claude -Joseph Pillerrault, autrefois marchand quincailler à l'enseigne de la Cloche-d'Or, étaient une de ces physionomies belles en ce qu'elles sont : costume et mœurs, intelligence et cœur, langage et pensée, tout s'harmoniait en lui³⁹⁷.

Le portrait est hyperbolique et se place dans le registre épideictique. Pillerrault est l'individu parfait et cette perfection est représentée par un vieillard. Chez Sand, le marquis de Bois-Doré subit un traitement similaire bien que plus nuancé. Effectivement, lui-même se détériore en voulant, malgré tout, masquer son âge comme nous l'avons déjà évoqué. Toutefois, à la fin du roman, quand il cesse de se grimer, il est indiqué que le « marquis s'était fort bien conservé pour son âge, et qu'il était extraordinairement beau pour son âge³⁹⁸. » Finalement, ne reste que le positif. Ils représentent tous deux l'image noble et belle d'une vieillesse accomplie. Chabert, en revanche, présente une totale déchéance :

Lorsqu'ils parvinrent à l'avenue qui conduit de la grande route à Bicêtre, ils aperçurent sous un des ormes du chemin un de ces vieux pauvres chenus et cassés qui ont obtenu le bâton de maréchal des mendiants, en vivant à Bicêtre comme les femmes indigentes vivent à la Salpêtrière³⁹⁹.

De même, Stenson chez Sand apparaît : « si cassé et si frêle désormais qu'il ne sortait presque plus de son pavillon⁴⁰⁰ ». Le vieillard est ici décadent, il symbolise la fin de vie. Il n'est plus que l'ombre de lui-même. Le vieillard se partage donc bien entre ces deux représentations contradictoires, l'une méliorative et l'autre dépréciative. Les deux personnages cités ne subissent pas un traitement isolé. Tous peuvent se ranger dans l'une ou l'autre catégorie.

Pour revenir à la notion de « type », étant donné la complexité à appréhender le vieillard, il pourrait paraître contradictoire qu'il puisse ainsi incarner une catégorie. Pourtant, et cela ajoute à ce côté paradoxal que nous trouvons sans cesse dans cette figure, tel est le cas⁴⁰¹. Il

³⁹⁷ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 133.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 540.

³⁹⁹ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁰⁰ George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁰¹ Nous verrons d'ailleurs également que la notion de « type » peut être discutée dans sa définition.

existe effectivement des similitudes frappantes entre les divers vieillards. Ainsi, au-delà de l'individu, ils incarnent leur âge, ils représentent la vieillesse. D'ailleurs, en soi, le terme « vieillard » est représentatif. Nous ne reviendrons pas sur la définition que nous avons déjà évoquée mais le vieillard est logiquement et naturellement un être âgé dans la plupart des cas. Nous avons vu également que cette notion d'âge est malgré tout fluctuante. Aussi nous ne pouvons pas affirmer que le vieillard se réduit à un type. En effet, le type peut paraître réducteur dans sa manière d'appréhender les choses. Or, le vieillard ne s'inscrit pas dans cette optique. Bien au contraire, il élargit toujours la réflexion. Ainsi, et sans y voir un aspect simplificateur, les vieillards peuvent présenter un « type » mais, à la fois, chacun d'entre eux est original et dévoile des particularités. Certains types sont réellement documentés et particulièrement liés au personnage du vieillard : la figure du Père et de l'Avare. Il est toutefois à préciser que nous ne pouvons pourtant pas réduire le vieillard à cela. Il est seulement très fréquemment assimilé à ces deux types et représente donc souvent un modèle de paternité et/ou d'avarice. Tous les vieillards ne sont pas père mais la plupart d'entre eux illustrent la paternité. Il en va de même pour l'avarice. Ces deux types sont présents de manière identique chez nos deux auteurs. Mais avant de développer ces deux points, il est utile de revenir sur ce que représente le vieillard en soi dans les romans. Il nous paraît intéressant d'aborder une possible approche de cette représentation romanesque sous l'angle d'un idéal-type. En effet, cette notion ne présente pas exactement le réel mais elle permet plus facilement de l'analyser. Or, c'est très justement ce que nous permettent les personnages de vieillards dans nos œuvres. Nos deux auteurs créent des vieillards-type. Ceux-ci parviennent à nous faire découvrir la vieillesse sous ces différents aspects. Cette notion d'idéal-type est, à la base, une notion très usitée dans la sociologie. Ce terme a été inventé par le sociologue Max Weber. Jacques Coenen-Huther l'explique ainsi :

Le type idéal, on l'a répété à satiété, est une construction intellectuelle obtenue par accentuation délibérée de certains traits de l'objet considéré. Cette création conceptuelle n'est pas sans lien avec la réalité observée mais elle en présente une version volontairement stylisée⁴⁰².

⁴⁰² Jacques Coenen-Huther, « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », in *Revue française de sociologie*, 2003/3 (Vol. 44), p. 531-547, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-3-page-531.htm>. Fichier pdf généré le 30/01/2023.

Ainsi il s'agit d'une image abstraite et simplifiée qui finalement aide à penser le sujet, qui en révèle les traits caractéristiques et permet de bâtir une sorte de modèle. Plus loin il est précisé que :

Weber lui-même, et divers commentateurs à sa suite, mettent l'accent sur le « caractère fictionnel » de l'objet sélectivement construit de la sorte (Hennis, [1987] 1996, p. 150 ; Martuccelli, 1999, p. 224). [...]

Il y a, d'une certaine façon, fiction dans la mesure où les objets définis de manière idéal-typique n'émergent pas de la réalité empirique. Ils en offrent une représentation « purifiée de variations contingentes » (Rocher, 1993, p. 629), réduite à ce qui est « strictement nécessaire » pour comprendre « la logique d'une certaine conduite » (Weinreich, 1938, p. 99). Mais le lien avec la réalité empirique reste un impératif, au point que Weber assigne au chercheur la tâche d'apprécier dans chaque cas « combien la réalité se rapproche ou s'écarte de cette représentation idéale » ([1922], 1988, p. 191)⁴⁰³.

De fait, cette notion se rapproche de la volonté de Balzac de créer une entreprise, à travers *La Comédie humaine*, qui aurait pour but une histoire des espèces sociales et de représenter l'homme et sa réalité sociale dans tous ses aspects. Quant à George Sand, bien que son but paraisse différent, elle insiste toujours sur son désir de transmettre un message social et elle revendique seulement une vision plus optimiste de certains éléments, ce qui ne l'empêche pas de présenter le réalisme de certains personnages ou certaines situations comme elle l'indique dans la notice de *Simon* : « Le roman n'est pas, je crois des mieux conduits ; mais il m'a semblé que maître Parquet et sa fille Bonne étaient des personnages assez vrais. J'avais connu leurs types, en plusieurs exemplaires, dans la réalité⁴⁰⁴. »

À partir de ces différents éléments, nous pouvons avancer que le vieillard pourrait représenter un idéal-type. Dans les œuvres, nous trouvons effectivement une sorte de synthèse de tous les vieillards que nous pouvons trouver en réalité. Le travail de l'écriture en présente véritablement une « version stylisée ». Le type idéal est une représentation épurée, une nécessaire recombinaison de la réalité empirique dans le but de mieux l'appréhender.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 205.

Rappelons certains objectifs de nos deux auteurs qui peuvent correspondre à cette volonté pour mieux évaluer la pertinence du rapprochement que nous effectuons. En effet, si nous prenons tout d'abord Balzac, sa méthode d'écriture amène cette possibilité de placer la figure du vieillard sous la notion d'idéal-type. Pierre Barbéris n'écrit-il pas à son sujet :

Oui, il y a bien, à la base du roman, une connaissance, une connaissance directe, mais plus que celle des objets, des personnes et des lieux, c'est celle des contradictions. [...]

Le problème est parfaitement posé. L'expression directe est celle moins des faits que ce qui les unit, les projette en avant et leur donne une signification. Le cadre et les « occasions » sont recréés, mais toujours à partir du combat vécu. L'intuition saisit non les choses mais leur mouvement⁴⁰⁵.

La matière empirique constitue la base mais il y a nécessaire recreation. Sand travaille également à partir de la réalité avant de faire œuvre d'imagination. Son but avéré n'est pas de fournir de brillantes utopies mais bien de cerner au plus juste la pensée d'une société, la composition des êtres. Béatrice Didier dans *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »* précise ainsi :

Elle ne fuit pas la réalité ; elle s'y plonge : une réalité qui, pour avoir des aspects poétiques, n'en est pas moins souvent sordide et tragique ; une réalité qu'elle veut donner dans sa totalité grâce à son art. Et tout de suite, elle assigne un rôle au romancier paysan, celui d'être un traducteur entre le paysan et le lecteur parisien : entre la réalité et l'art qui ne peut jamais, si réaliste qu'il se veuille, être une copie conforme du réel, et ou [sic], par conséquent, travaille tout un univers imaginaire, toute une recherche esthétique – ce qui n'en lève pas sa vérité au monde, mais lui permet d'être capté dans l'œuvre littéraire et communiqué au lecteur⁴⁰⁶.

Nous retrouvons donc dans ces procédés d'écriture des éléments de la définition donnée précédemment. Il est bien question de représentation pour atteindre une image plus parlante

⁴⁰⁵ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Saint-Estève, Editions Kimé, 2005, p. 111.

⁴⁰⁶ Béatrice Didier, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, Vendôme, PUF, 1998, p. 627.

et plus « vraie », qui porte plus de sens. Finalement, Balzac et Sand élaborent donc tous deux une image de la vieillesse qui pourrait ainsi s'assimiler à un idéal-type. Riches de leurs expériences mais aussi et surtout de leur pouvoir de recreation, ils donnent à voir un panel particulièrement représentatif de cette figure comme elle était perçue à leur époque. Nous irons plus loin dans cette notion qui fera l'objet d'un développement dans notre troisième partie mais envisageons déjà que « type idéal » peut se voir commuté en « type idéal ». Comme l'indique Jacques Coenen-Huther :

C'est l'idée de logique pure – dépouillée de tout élément parasite – qui est la base de la notion de type idéal, quelle que soit par ailleurs la logique prise en considération. Et c'est également cette idée qui justifie l'expression « type idéal ». Bien sûr, comme on l'a dit souvent, il s'agit d'un type « idéal », c'est-à-dire abstrait, pensé, construit⁴⁰⁷.

Si nous adaptons le vocabulaire de la recherche sociologique à la littérature, le type idéal ne deviendrait-il pas de ce fait un type-idée ? Le personnage sandien et balzacien ne pourrait-il pas bénéficier de cette appellation en tant que personnage-idée ? c'est ce que nous chercherons à savoir ultérieurement.

Si pour l'instant nous nous cantonnons au type en tant que « construction intellectuelle obtenue par accentuation délibérée de certains traits de l'objet considéré⁴⁰⁸ » nous pouvons dresser une liste de certaines caractéristiques propres à l'homme âgé. Le vieillard est chenu, il souffre très souvent de rhumatismes. C'est un être qui continue à représenter une époque révolue quand il ne cesse pas encore de vivre dans le passé. Malgré les différences de traitement, il transgresse quelque peu les catégorisations sociales car il est vieux avant tout. Ainsi et le plus souvent, il s'agit d'un être associé à la marge, profondément paradoxal dans sa manière d'être appréhendé. Bien entendu, ceci est encore plus documenté chez Balzac dont d'aucuns soulignent sa capacité à créer des « types ». C'est d'ailleurs Sand qui le souligne dans sa préface à l'édition Houssiaux de *La Comédie humaine* :

⁴⁰⁷ Jacques Coenen-Huther, « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », art. cité.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

Un type peut se définir la personification réelle d'un genre parvenu à sa plus haute puissance.

Voilà une excellente définition. Elle est de M. Armand Baschet, le biographe et le critique de Balzac.

« Saisir vivement un type, ajoute-t-il, le prendre sur nature, l'étreindre, le reproduire avec vigueur, c'est ravir un rayon de plus à ce merveilleux soleil de l'art. » Oui, certes, voilà la grande et la vraie puissance de l'artiste. Personne ne l'a encore possédée avec l'universalité de Balzac⁴⁰⁹.

Nous pouvons noter au passage que, si elle reconnaissait ce talent à son plus haut niveau chez son confrère, Sand faisait de cette capacité à reproduire un type le propre de l'artiste. Or, n'a-t-elle pas toujours cherché elle-même à être cet artiste ? La réponse est d'ailleurs formulée par Isabelle Hoog Naginski :

Il est évident que pour Sand comme pour Balzac le personnage-type était un moyen idéal pour exprimer une idéologie, incarner un tempérament avec certains traits psychologiques dominants, dévoiler la sensibilité d'une époque. Sand avait l'intention de réunir comme le créateur de *La Comédie humaine*, le maximum d'idées, de vérités psychologiques et historiques dans ses personnages⁴¹⁰.

Cette notion est donc au cœur des écritures de nos auteurs. Mais au-delà de cette constatation plus généralisante, intéressons-nous maintenant plus précisément à deux caractéristiques récurrentes de la représentation du vieillard qui peuvent ainsi donner lieu à un type : la paternité et l'avarice.

2. La figure paternelle

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le personnage du vieillard est particulièrement lié à la figure paternelle. De manière très récurrente, celui-ci est père, soit

⁴⁰⁹ George Sand, « Honoré de Balzac », in Julie Pellegrin (éd.), *Mon cher George : Balzac et Sand, Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 21.

⁴¹⁰ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, op. cit., p. 128.

biologique, soit de substitution. Comme l'indique Mireille Bossis à propos de George Sand : « Les relations de parenté se situent simultanément à deux stades : le biologique et le social, pour constituer la famille⁴¹¹. » Mais que le vieillard soit représenté comme une figure paternelle ne fait cependant pas de lui forcément un « bon père ». Effectivement, il est parfois tout le contraire. Dans tous les cas, extrêmement rares sont les vieillards qui ne représentent pas une figure paternelle, biologique ou élue, dans l'un et l'autre corpus. La figure du père s'inscrit donc dans la représentation des vieillards. Il faut peut-être y percevoir une résurgence de la société puisque comme nous l'avons vu précédemment, les vieillards étaient les premiers auxquels on demandait d'être parrain, ce qui peut être considéré comme une forme de paternité. Lorsque les vieillards sont pères, ce lien familial est toujours très largement développé dans nos romans. L'assimilation entre les figures du vieillard et du père paraissent logiques dans le sens où les deux sont profondément marquées par des contradictions profondes. La représentation du vieil homme se dessine à travers de nombreux paradoxes et oppositions, elle est éminemment liée à la société. Or, il en est de même pour celle du père. Dans son ouvrage, *Le Père : Le geste d'Hector envers son fils. Histoire culturelle et psychologique de la paternité*⁴¹², Luigi Zola met en avant le rapport initial qui existe entre le père et la société. Pour lui, la construction de la figure paternelle se fait à travers celle-ci. Alors que le rôle et les attributs de la mère sont naturels, biologiques, ceux du père sont sociétaux. En outre, la figure du père se construit sur un paradoxe. Il doit adopter une conduite morale et se montrer capable de vaincre les difficultés par la force. La représentation du père s'inscrit donc dans un paradoxe liminaire comme celle du vieillard. Il est intéressant de noter qu'il date la « naissance » du père indigne au XIX^e siècle. Et effectivement dans les œuvres de Sand et de Balzac, les pères biologiques s'avèrent souvent très décevants, voire franchement hostiles à leur progéniture. Il est à souligner que les rapports entre les vieillards et leurs fils sont le plus souvent négatifs, contrairement à ceux qu'ils entretiennent avec leurs filles, particulièrement dans le cas d'une paternité biologique ; cela est moins vrai quand le vieillard fait figure de père d'adoption. Mais ce n'est pas systématique non plus. Certains vieillards entretiennent de très mauvais rapports avec leur fille et certains ont d'excellents liens avec leur fils. En général, il

⁴¹¹ Mireille Bossis, « Les relations de parenté dans les romans de George Sand » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n°28. pp. 297-314, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1976_num_28_1_1123. Fichier pdf généré le 22/11/2023.

⁴¹² Luigi Zola, *Le Père : Le geste d'Hector envers son fils. Histoire culturelle et psychologique de la paternité*, Paris, Les belles lettres / la compagnie du livre rouge, 2015.

n'est question que d'un seul enfant. Il est même parfois question de figure maternelle, le vieillard remplaçant les deux parents. Les pères biologiques sont les seuls à présenter des caractéristiques parfois uniquement négatives. C'est le cas du baron du Guénic dans *Béatrix*, ce noble vieillard a fait de son fils toute sa vie⁴¹³. Ses seuls intérêts sont son nom et son fils. Comme nous l'avons évoqué, père et société vont de pair et le XIX^e siècle est une période charnière en la matière. À ce sujet Yvonne Knibiehler, dans sa préface à l'ouvrage de Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle*, explique :

La famille étant « médiatrice entre l'individu et la cité », les penseurs du XIX^e siècle qui ont médité à son sujet nous aident à comprendre pourquoi et comment les bouleversements violents de la fin du XVIII^e siècle ont modifié toutes les relations humaines, publiques mais aussi privées, et même les sentiments les plus intimes, jusqu'aux formes de l'amour, conjugal et parental. Cela parce que l'identité des personnes – homme/père, femme/mère, fils/fille – se construisait désormais sur de nouvelles bases. On est au cœur d'une mutation culturelle⁴¹⁴.

La famille devient le centre de toutes les attentions. La Révolution française a profondément bouleversé la société et de nouvelles configurations se sont fait jour par la suite. À ce sujet Yvonne Knibiehler écrit :

Le XIX^e siècle est un « monde révolutionné », en ce sens que la Révolution française a sapé les bases de l'Ancien Régime, et dessiné les perspectives de la modernité. Les penseurs du XIX^e siècle, sidérés par cet ébranlement, ont tenté de prendre du recul, de réfléchir sur sa signification et ses conséquences⁴¹⁵.

Balzac, tout comme Sand, était très attaché à cette question. Dans *George Sand à Nohant*, Michelle Perrot le souligne : « La famille est pour Sand une donnée fondamentale, un creuset,

⁴¹³ Toutefois ce dernier ne l'intéresse pas pour lui-même, il n'est question que de filiation et de « nom ». Il est le porteur du nom de la famille. L'inquiétude du vieillard porte principalement là-dessus, pas sur l'individu.

⁴¹⁴ Yvonne Knibiehler, « Préface » in Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/puse/3053> [consulté le 14/12/2023].

⁴¹⁵ *Ibid.*

et la maison, un ancrage dans le temps, comme le jardin l'est dans la nature, et la terre, dans l'espace⁴¹⁶. » Quant à Balzac la question du père est centrale dans sa réflexion sur la société. Dans *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, deuxième ouvrage de Claudie Bernard sur le sujet, elle écrit : « La famille a constamment préoccupé Balzac, historien des mœurs contemporaines⁴¹⁷ [...]. » Étudier la famille revient donc à penser la société. Voici un autre passage de l'ouvrage qui éclaire particulièrement cette constatation :

Au XIX^e siècle, estime un personnage de Balzac, « la vie intime est devenue, ce qu'elle n'était pas jadis, une question sociale ». De fait, alors même que la famille se resserre sur son privé, ce privé fait l'objet d'une attention accrue des pouvoirs publics. [...]

L'assertion balzacienne est vraie surtout parce que, à partir de l'Empire et de la Restauration, la vie intime a suscité l'attention de tous ceux qui, en ce XIX^e siècle où les sciences humaines sont en voie de constitution, se penchent sur la question sociale. La plupart d'entre eux, qu'ils soient de gauche ou de droite, voient dans la famille le pilier ou le pivot de l'organisation sociale, ou du moins le refuge contre sa désorganisation.⁴¹⁸.

Pour revenir au baron du Guénic, le vieux Vendéen s'occupe de l'éducation de son héritier dans le respect des anciennes traditions. Il fait intervenir des habitudes d'un autre âge en décalage complet avec ce qui serait nécessaire au jeune homme dans cette nouvelle ère :

Le vieux Vendéen, le vieux Chouan avait eu quelques années auparavant comme un retour de jeunesse pour habituer ce fils aux exercices violents qui conviennent à un gentilhomme appelé d'un moment à l'autre à guerroyer⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Michelle Perrot, *George Sand à Nohant*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2018, p. 23.

⁴¹⁷ Claudie Bernard, *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2014, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puse/2235?lang=fr>. [consulté le 16/04/2024].

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Saint-Amand, Editions Gallimard, 2013, p. 49-50.

Cet apprentissage est dans la droite ligne des traditions aristocratiques, hérité tout droit de l’Ancien Régime. Plus tard dans le roman quand Calyste est au plus mal, son père cherche à le ramener vers la vie et désespère pour la seule crainte de voir son nom s’éteindre :

Dans les derniers jours d’octobre, l’enfant chéri ne remontait plus se coucher au second [...]. Le baron retrouva quelque force et sortit de son apathie, il devint jeune quand son fils se faisait vieux. Il emmena Calyste, Gasselin et ses deux beaux chiens de chasse. [...] Le baron avait été comme foudroyé par le changement visible de Calyste. Doué de cette effroyable lucidité que la nature donne aux moribonds, il tremblait comme un enfant de voir sa race s’éteindre : il ne disait mot, il joignait les mains, priait Dieu sur son fauteuil où le clouait sa faiblesse⁴²⁰.

Ainsi le baron aime profondément son fils mais cette affection tient en grande partie au désir de la continuation du nom. Inquiet pour celle-ci, il se montre père attentif, soucieux de sa progéniture et il donne de sa personne pour lui. Cependant le récit ne révèle finalement pas à quel point cet intérêt est réellement affectif et non lié à la seule crainte de voir son nom disparaître. Il s’agit de résurgences du modèle ancien, de la figure du patriarche. Comme l’indique Claudie Bernard : « Que la famille patriarcale soit la cellule de base de la nation est une idée que modulent les Européens à partir de la Renaissance⁴²¹. » Le Père est donc naturellement la base de la structure familiale, particulièrement au sein de la noblesse. On retrouve des rapports similaires entre le marquis d’Esgrignon et son fils Victurnien. Toutefois, il semblerait qu’il y ait encore moins d’affection et de rapports entre le père et le fils. Il est uniquement question de la transmission du nom. Ici, un autre personnage joue pleinement le rôle du père dévoué pour le jeune homme et la comparaison entre les deux hommes est édifiante. Ces exemples illustrent la difficulté à préciser les rapports exacts qu’entretiennent père et fils quand il s’agit de la classe aristocratique, voire de la haute bourgeoisie. En effet, nous pouvons toujours nous interroger sur la nature des sentiments puisque ceux-ci tiennent en grande partie à l’honneur du nom ou aux legs des biens familiaux. Cette question de l’héritage est cruciale et obsède particulièrement Balzac. C’est d’ailleurs elle qui, pour l’auteur, a modifié les rapports entre le détenteur du pouvoir patriarcal et ses enfants. Dans *Le Père*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 308-309.

⁴²¹ Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, [E-book], *op.cit.*, n.p.

Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine », Marion Mas développe cet aspect crucial :

En dressant le procès de l'organisation sociale de l'hérédité, l'« Avis au lecteur » indique sans ambiguïté qu'il tient la loi sur le partage égal des biens pour responsable du modelage de nouveaux rapports entre pères et héritiers, et incidemment, de transformations de la paternité elle-même. [...] Si la loi sur l'égalité des successions du Code civil ne permet pas d'instituer les relations familiales harmonieuses qui en étaient attendues, pour autant, la restauration des instruments de la puissance paternelle n'est pas souhaitable⁴²².

Chez Sand, les rapports entre les vieillards et leurs enfants se donnent à lire sous un jour souvent plus positif bien que l'appartenance à l'aristocratie produise des effets similaires. Les vieillards désirent également perpétuer le nom de leur race ou conservent une mentalité d'Ancien-Régime. Il en est ainsi pour le comte de Villepreux dans *Le Compagnon du Tour de France* dont les idées trouvent leurs racines dans l'image qu'il garde de son rang et de sa caste, bien qu'il se veuille « éclairé ». De même, le comte Christian de Rudolstadt dans *Consuelo*, Hubert de Mauprat dans *Mauprat* ou M. Beuvre dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* désirent un mariage en adéquation avec leur statut social. Toutefois, tous présentent de réelles marques d'affection envers leur progéniture. Ainsi le comte de Villepreux témoigne de son amour paternel à de nombreuses reprises, bien que contrebalancé par ses principes parfois arriérés et sectaires. Il faut préciser qu'Yseult n'est pas sa fille mais sa petite-fille. Toutefois, le plus souvent, la dénomination de « père » est utilisée pour le qualifier. Malgré des rapports conflictuels à la suite du choix d'Yseult de prendre Pierre pour époux, le comte et sa fille sont très proches comme le prouve le terme « fille chérie⁴²³ » utilisée par Pierre lors de sa discussion avec le comte. Le privilège de caste est cependant profondément ancré en lui. Outre le refus de voir sa petite-fille épouser un compagnon, il établit une distance entre elle et les « subalternes » comme le prouve sa réaction à l'égard du fils de son intendant, ancien compagnon de jeu de la jeune femme :

⁴²² Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 64.

⁴²³ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 574.

– Nous avons fait autrefois de belles parties de barres dans le jardin, repris Isidore avec la confiance de la sottise.

– Et vous n’en ferez plus, répondit le vieux comte d’un ton glacial, ma petite-fille ne joue plus aux barres.

–Allons ! postillon, cent sous de guides, ventre à terre !⁴²⁴

Il se débarrasse donc froidement de ce personnage qu’il juge inopportun. Son positionnement apparaît une nouvelle fois quant à son attitude avec son petit-fils qui joue un rôle bien moindre dans le roman mais qui permet à Sand de développer le caractère et les idées du vieillard :

Le jeune Raoul n’avait donc appris que l’art de se divertir. Il savait monter à cheval ; il excellait au tir, à la nage, à la valse, au billard. Quoiqu’il fût d’une complexion fort délicate en apparence, il était infatigable dans tous les exercices du corps, et en tirait la plus grande vanité qu’il eût, après celle de son nom qu’il avait acquise dans la fréquentation des jeunes élégants du grand monde.[...] Le jeune homme ne montrait aucun goût pour les idées libérales. Tout au contraire, il avait embrassé le genre *ultra*, qu’il voyait affecter à ses compagnons de plaisir. [...] Toute son ambition était d’entrer comme officier dans la garde royale. Mais là il avait rencontré de l’opposition de la part du grand-père, et leurs explications avaient été assez vives. Quand son intérêt personnel était compromis ouvertement, le comte ne manquait pas de volonté colérique. Il craignait qu’en vouant son fils au service des princes régnants, sa popularité ne le quittât. De son côté, le jeune homme trouvait fort mauvais que, pour plaire à la *canaille*, son grand-père se permît de manifester une opinion qui pouvait lui fermer tout accès aux faveurs de la cour⁴²⁵.

Le comte permet donc à son petit-fils des activités qui sont celles de la noblesse de cour. De plus, le comte s’inscrit dans la politique de son temps et essaye de tirer son épingle du jeu. Il d’ailleurs mandat parlementaire. Toutefois, on constate les divergences entre la jeunesse et l’âge avancé quant au choix respectif du vieillard et de son petit-fils en ce domaine. À travers

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 391-392.

le parcours du vieillard, c'est toute l'histoire de la France que Sand convoque et que, concernant le comte, elle résume en ce paragraphe :

Homme d'esprit avant tout, plutôt fin et perspicace en matière de faits politiques que profond en fait de théorie sociale, et se piquant néanmoins de tout connaître et de tout comprendre, le comte de Villepreux était peut-être l'expression la plus avancée de la noblesse de son temps. Il aimait La Fayette ; il estimait d'Argenson ; il avait rendu en dessous main des services à plus d'un noble proscrit ; il s'était même enthousiasmé du système de Babœuf, sans lui accorder foi ni confiance. Il était en même temps grand admirateur de M. de Chateaubriand et de Béranger⁴²⁶.

Les principes d'éducation du comte de Villepreux manquent de rigueur. Il trouve sa source dans les idées rousseauistes. Finalement Sand critique ses méthodes ou plutôt leur absence : « Ce système, un peu renouvelé de l'*Émile*, était de n'en point avoir ; c'était l'excuse qu'il se présentait à lui-même pour se dissimuler son incapacité de mieux faire⁴²⁷. » L'affection qu'il porte à ses petits-enfants est toutefois, à de nombreuses reprises soulignées. Il a ainsi « beaucoup de tendresse de cœur et de vertu de famille ⁴²⁸ », « le cœur tendre et miséricordieux⁴²⁹ ». Quant aux trois autres vieillards que nous avons évoqués, ils adorent respectivement leur fils pour le comte de Rudolstadt et leur fille unique pour Hubert de Mauprat et Antoine de Chateaubrun. Pour le premier, citons ce passage révélateur :

- Puisse-tu dire vrai, ô mon fils bien-aimé ! répondit le vieux Christian d'une voix émue et avec un accent de tendresse profonde ; puisse-tu être délivré des visions et des fantômes qui assiègent ton repos ! Dieu me ferait-il cette grâce, de rendre à mon cher Albert le repos, l'espérance et la lumière de la foi⁴³⁰ !

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 388.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 390-391.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 391.

⁴³⁰ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, *op. cit.*, p. 169.

Les vieillards mentionnés précédemment s'inscrivent dans une lignée, dans une manière de voir d'ancien régime ou teintée d'égoïsme foncier. Il est essentiellement question d'héritage et de nom, de valorisation de soi. Ils pourraient se situer dans les « patriarcalistes » évoqués par Claudie Bernard. Dans le cas que nous venons de citer, Sand cherche à susciter l'émotion. Il existe un désir d'émouvoir le lecteur et lui présenter la sensibilité du père vis-à-vis du fils. La lecture de ce sentiment est bien plus moderne. La tendresse paternelle, plutôt mal vue auparavant, comme un signe de faiblesse, apparaît comme l'élément central du « paternalisme ». En effet, dans son ouvrage, Claudie Bernard distingue trois catégories qui elles-mêmes se déploient en sous-catégories comme le résume Yvonne Knibiehler :

La Révolution ayant détruit les fondements de la famille patriarcale, les penseurs du XIX^e siècle peuvent, dit-elle, être répartis en trois groupes : des conservateurs qui refusent ou déplorent cette destruction (les tenants du « patriarcalisme »), des contestataires qui prétendent inventer des rapports sociaux entièrement nouveaux (les utopistes), des progressistes, qui acceptent le changement et cherchent à l'orienter (les paternalistes).[...]

Les partisans de la domination du Père sont répartis en deux groupes. Les « patriarcalistes » privilégient « l'axe de la filiation », la relation père/enfant, la transmission (Bonald, Maistre, Le Play) ; les « phallocentristes » se situent sur « l'axe de l'alliance », la relation entre conjoints (Restif de la Bretonne, Sylvain Maréchal, Balzac – *Physiologie du mariage* –, Proudhon). [...] Le chapitre consacré aux utopies est particulièrement dense et perspicace : il fait apparaître aussi bien l'inclination totalitaire que l'obsession d'un monde matriciel où la cité remplace la famille ; il oppose *l'harmonie* de Fourier aux perversions de Sade.[...] Le dernier chapitre de cette seconde partie analyse le « paternalisme » des Lumières (Rousseau, *l'Encyclopédie*, Condorcet), puis le « réformisme libéral », ce dernier étant distribué en sept catégories, de manière peut-être un peu arbitraire⁴³¹.

Sand, conforme à son tempérament, convoque d'autres figures de pères aimants comme nous l'avons évoqué précédemment. Hubert de Mauprat chérit sa fille. Bernard présente la nature de leurs relations en ces termes : « les témoignages de tendresse qu'il donnait à sa fille étaient si nouveaux pour moi que je faillis les trouver exagérés et indignes de la gravité d'un

⁴³¹ Yvonne Knibiehler, « Préface » in Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, [E-book], op. cit., n.p.

homme⁴³² ». Cette mention possède un double intérêt. Tout d'abord, il confronte le monde de Bernard à celui de l'autre château⁴³³. Ainsi, il marque sa différence d'avec Edmée. Mais elle est également l'occasion pour Sand de confronter l'avis le plus répandu au sien. Malgré l'évolution beaucoup se méfient encore des méfaits de la bienveillance paternelle, assimilée à de la faiblesse et qui symboliserait ainsi la crise du statut du père. Notons pourtant que le *Dictionnaire de l'Académie* présentait déjà des exemples d'affection paternelle et que la tendresse devait être corolaire à la paternité comme l'indique Marion Mas dans son ouvrage consacré au père chez Balzac. Pourtant, elle révèle également que de la définition à la réalité, il y a tout un monde... À l'identique Antoine de Chateaubrun entretient des liens très forts avec sa fille :

– Bah ! tu greffes mieux que moi, avec tes petites mains, dit M. Antoine en portant à ses lèvres les jolis doigts de sa fille. C'est un ouvrage de femme qui demande plus d'adresse que nous n'en pouvons avoir. Mais tu devrais mettre des gants, ma petite ! Ces vilaines épines ne te respectent pas⁴³⁴.

Nous pouvons donc constater à quel points ces vieillards aiment leurs enfants et font figure d'excellents père, c'est d'ailleurs par cette dénomination qu'ils sont particulièrement définis dans ces œuvres. De ce fait, ils peuvent perdre quelque peu leur individualité pour être majoritairement identifiés comme les « pères de ». Pour Anne-Claire Vermeille-Tessier le père vit d'autant mieux sa paternité s'il « se retrouve dans les traits physiques mais également psychologique de son fils et de sa fille⁴³⁵ ». Les vieillards mentionnés corroborent ces dires. En effet, Gilberte de Chateaubrun ressemble trait pour trait à son père, au moral comme au physique, tandis que le désaccord entre le comte de Villepreux et sa fille sur son mariage prouve un désaccord de points de vue et d'opinions et crée effectivement une légère dissension entre eux. Boccaferri qui rassemble autour de lui sa famille dans *Le Château des*

⁴³² George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 94.

⁴³³ À ce sujet se reporter à l'étude déjà citée de Pascale Auraix-Jonchière qui présente les deux châteaux des deux Mauprat. Tristan et la Roche-Mauprat d'un côté représente l'Ancien Régime et la violence tandis que Hubert et sa fille symbolisent les idées de progrès social, la lumière (bien qu'elle puisse parfois être troublée).

⁴³⁴ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 27.

⁴³⁵ Anne-Claire Vermeille-Tessier, *Dictionnaire George Sand*, entrée « père », *op. cit.*, p. 894.

Désertes afin de fonder une sorte d'école destinée aux artistes chérit également sa fille. Les liens avec cette dernière sont authentiques comme le prouvent les paroles de la Boccaferri :

– Je travaille pour mon père, reprit-elle, et c'est encore grâce à la Floriani que je peux travailler ainsi. Sans elle, je serais restée ce que j'étais, une pauvre petite ouvrière à la journée, gagnant à peine un morceau de pain pour empêcher son père de mendier dans les mauvais jours [...] La Floriani mourut presque subitement. Je sentis que mon père n'avait plus que moi pour appui⁴³⁶.

Il est à noter que les rapports sont parfois quelque peu inversés puisque la fille est le soutien de son père et non l'inverse, ce qui change un peu au cours du roman puisque le père fonde un vrai refuge pour les artistes dont sa fille fait partie. Le Père Huguenin entretient également de bons rapports avec son fils, bien qu'il ne soit pas toujours en accord avec ses idées. Ils n'ont pas les mêmes conceptions au sujet de l'art mais le père éprouve de vrais sentiments pour son enfant bien que teintés de quelques éléments négatifs. Sand nous parle à son sujet de « secrète jalousie de l'artiste et de l'espoir orgueilleux du père » et plus loin elle indique que le « père Huguenin riait de plaisir dans sa barbe grise ; il était enchanté que son fils le vengeât des allusions de M. Lerebours⁴³⁷. » Une autre figure de père⁴³⁸ dévoué apparaît dans *Le Piccinino*, Pier Angelo, ainsi Michel s'exclame-t-il :

« Oh ! mon père ! » pensait-il encore, au moment où nous le rencontrons à la porte d'un palais voisin de sa ville natale, « n'avez-vous pas fait, par excès d'amour pour moi, une grande faute contre vous et contre moi-même, en me poussant dans la carrière de l'ambition⁴³⁹ ? »

Ce passage s'avère particulièrement intéressant car il souligne le constat que malgré leur amour les pères n'apparaissent pas toujours que positifs. L'excès d'amour nuit, tout comme le manque. Pour montrer la prévalence de cette représentation du père chez les vieillards,

⁴³⁶ George Sand, *Le Château des Désertes*, op. cit., p. 57.

⁴³⁷ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 74, 78

⁴³⁸ À noter que nous apprendrons plus tard que Michel n'est pas le fils naturel de Pier Angelo.

⁴³⁹ George Sand, *Le Piccinino*, op. cit., p. 5.

citons encore deux figures paternelles très aimantes : M. Parquet dans *Simon* et le matelot Lazare dans *Rose et Blanche*. Toute l'existence de Lazare tourne autour de sa fille. Elle n'est pas comme les autres, elle est telle une enfant et son père conditionne toute son existence à cette dernière :

Je vais l'emmener sur ma chaloupe, dit Lazare ; elle y demeurera. Je lui ai fait arranger dans la cale un coin pour elle seule. Les voyages lui feront du bien, qui sait ! l'air de la mer peut la guérir ! celui de terre est si bête ! Elle se mourrait d'ennui ici, la mer l'amusera, et puis , s'il vient un mauvais coup de vent , bonsoir ! la pauvre Denise et son père fileront leurs nouds ensemble pour l'éternité⁴⁴⁰.

Quant à M. Parquet, il est doublement père. D'abord il l'est pour sa fille, Bonne, mais il se trouve être également un père de substitution pour Simon. L'intérêt qu'il porte à sa fille, ses marques d'affection, sont très présents dans le roman. Nous pouvons citer cette phrase pour le prouver plus spécifiquement :

Quelques jours avant celui où le comte de Fougères était attendu dans son domaine, on vit, dès le matin, mademoiselle Bonne faire charger un mulet des plus beaux fruits de son jardin, fruits rares dans le pays, et que M. Parquet soignait presque aussi tendrement que sa fille⁴⁴¹.

Comme nous pouvons le constater non seulement leur rôle de père est particulièrement mis en exergue à travers tout le roman mais ce sont des figures totalement dévouées à leurs enfants. D'autres figures de pères apparaissent dans les œuvres, des pères particulièrement aimants, ce sentiment allant parfois jusqu'à l'adoration à tel point qu'ils sont prêts à se sacrifier pour leurs filles ou qui ne peuvent vivre sans elle. Cette abnégation totale au profit de sa progéniture se trouve davantage chez Balzac alors que globalement les rapports plutôt positifs entre parents et enfants sont plutôt présents chez Sand. Balzac interroge puissamment le motif de la paternité. Pour lui, elle est révélatrice du social, ce qui en fait un

⁴⁴⁰ Jules Sand, *Rose et Blanche*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴¹ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 224.

élément déterminant dans son projet. Certains vieillards éprouvent un amour passionné envers leur fille. Le fait que ces pères soient des vieillards et cet excès dans le sentiment éprouvé concourent à des interprétations multiples. Ainsi Marions Mas dans *Le Père Balzac* y voit une « érotisation de l'amour paternel⁴⁴² ». Ferragus dans le roman éponyme appartient à cette classification des « pères passionnés » balzaciens. Ainsi à la mort de son enfant, cet homme indomptable, ce féroce personnage, va se transformer en un être misérable. C'est ainsi que Balzac conclut le roman :

« C'est lui, dit Jules en découvrant enfin dans ce débris humain Ferragus XXIII, chef des Dévorants. Comme il l'aimait ! ajouta-t-il après une pause. Marchez donc, postillon ! » cria-t-il⁴⁴³.

Le vieillard est avant toute chose un père. Il se définit en tant que tel. Son existence est liée tout entière à sa progéniture. L'excès semble accompagner la plupart des représentations de la paternité chez Balzac. C'est d'ailleurs ce qu'évoque Marions Mas en ces termes :

En effet, bien que multiples et diverses, les paternités de La Comédie humaine ont en commun d'inscrire quelque chose de l'ordre de l'excès dans la représentation. Un tel excès implique tout à la fois un questionnement esthétique et une méditation sur l'autorité, publique et privée⁴⁴⁴.

Le père apparaît comme un révélateur de la société. Le dédoublement père/ vieillard le rend encore plus représentatif. La fin du roman *Ferragus*, ainsi analysé par Marion Mas, corrobore cette constatation :

⁴⁴² Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 140.

⁴⁴³ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, op. cit., p. 228.

⁴⁴⁴ Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 18.

Le défi à toute tentative de catégorisation et le non-lieu où échoue l'une des grandes figures de l'amour paternel suggèrent qu'il n'y a pas de place pour la paternité dans la société cynique que représente Jules. Par contraste, Ferragus représente alors une forme de valeur.

Le paroxysme de la passion d'un vieillard pour ses filles est bien entendu atteint dans le *Père Goriot*. Le roman tout entier est construit sur cette figure du père, vieillard en adoration devant ses deux filles et capable de tous les sacrifices pour elle, même de sa propre vie. Bien qu'il existe d'autres lectures possibles que développe d'ailleurs Pierre Barbéris, la plupart des critiques ont voulu – comme il l'indique – « centrer l'ensemble sur les “sacrifices” et sur les douleurs d'un père abandonné par ses filles⁴⁴⁵ ». D'ailleurs Astolphe de Custine dans sa *Correspondance* parle pour Goriot de « fanatisme d'amour paternel⁴⁴⁶ ». Goriot représente véritablement la figure absolue du Père. Il ne vit que par et pour ses deux filles et il en mourra. Balzac indique par cette destinée la théorie qu'il met souvent en pratique selon laquelle tout doit avoir son contrepoids. Tout sentiment ou toute aspiration aussi louable soit il doit être contrebalancé par son contraire. Ainsi, comme l'écrit Per Nykrog :

De même le conseil d'amour conjugal ou maternel à propos duquel Balzac formule le principe dans la *Physiologie* reflète la complémentarité entre amour et calcul : « Plus on juge, moins on aime. » Le Père Goriot comprend, dans son agonie, qu'il meurt pour avoir refusé de tempérer son amour par le calcul, qui est la négation de l'amour⁴⁴⁷.

Goriot est d'ailleurs qualifié de « Père Goriot » tout au long de l'œuvre. Il s'agit de sa nature profonde, de ce qu'il est dans son essence. Cette figure sera l'objet de plus longs développements ultérieurement, nous n'abordons donc que l'essentiel. La mise en scène du sentiment paternel dans l'œuvre procède davantage d'une imagerie mentale propre à Balzac

⁴⁴⁵ Pierre Barbéris, *Le Père Goriot de Balzac : écriture, structures, significations*, Nancy, Editions Larousse, 1983, p. 20-21.

⁴⁴⁶ Astolphe de Custine, « Correspondance », in Balzac, *Le Père Goriot : texte et contextes*, Paris, Magnard, 1986, p. 345.

⁴⁴⁷ Per Nykrog, *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine : Esquisse de quelques concepts clés*, Copenhague, Munksgaard, Paris, Klincksieck, 1965, p. 185.

qu'à un « type »⁴⁴⁸ de père répertorié. En outre, la théâtralisation est particulièrement présente dans cette élaboration et elle inclut une portée politique et sociologique. À ce sujet Marion Mas écrit :

Dans *La Comédie humaine*, le traitement romanesque du tableau dramatique ne renvoie à l'imaginaire de la paternité vertueuse que pour en montrer la caducité dans l'univers de référence du roman : la société de la Restauration (et a fortiori, la monarchie de Juillet). Par exemple dans *Le Père Goriot*, le récit fortement théâtralisé de la visite de Victorine Taillefer à son père permet d'inscrire l'univers de croyance idéologique des personnages-témoins, relais du lecteur afin de mettre cette idéologie à distance⁴⁴⁹.

L'image du père est teintée de négativité. Pierre Barbéris, dans *Le Père Goriot de Balzac : écriture, structures, significations*, formule brillamment cette constatation :

La paternité balzacienne, expression d'un prométhéisme inquiet, nerveux, menacé, n'a plus rien à voir avec la paternité rabelaisienne, heureuse, confiante, détendue, Gargantua se trouvant assuré et fier, de par l'essor de la civilisation renaissante, de voir Pantagruel se développer et conclure dans l'harmonie ce que lui-même avait jadis entrepris et commencé avec les armes insuffisantes d'alors⁴⁵⁰.

Goriot révèle une représentation de la paternité inédite, tout comme Ferragus et Hulot que nous allons d'ailleurs évoquer. Le baron Hulot et Balthazar Claës sont tous deux révélateurs d'une posture contradictoire. Ils ne peuvent être qualifiés de « mauvais père » mais ils n'en sont certainement pas des bons. Le premier aime sa famille mais ne fait que lui causer du tort, il lui préfère grandement ses maîtresses. En effet, le baron Hulot permet à sa fille de se marier et s'occupe de toutes les démarches nécessaires pour ce faire. Il éprouve même une véritable crainte de voir le nom des siens salis par sa conduite. Toutefois ses actes

⁴⁴⁸ Marion Mas en catégorise trois principales : « le bon patriarche », « le père de famille sentimental », « le père triomphant et dominateur », *Le Père Balzac, op. cit.*, p. 23.

⁴⁴⁹ Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵⁰ Pierre Barbéris, *Le Père Goriot de Balzac : écriture, structures, significations*, Nancy, Larousse, 1983, p. 44.

ne sont pas toujours en adéquation avec cette volonté, loin de là⁴⁵¹ ! Ainsi un tel passage nous renseigne à ce sujet :

– [...] Écoutez vieux libertin, vous savez où en sont vos affaires ! votre famille peut se voir sans pain et dans la boue...

– C'est ma terreur ! dit Hulot saisi.

– Si votre frère meurt, qui soutiendra votre femme, votre fille⁴⁵² ?

Hulot paraît donc horrifié par l'idée de nuire aux siens. Au cours du roman, il est même possible de penser qu'il a fait amende honorable. Son amour paternel paraît :

La baronne fut au comble du bonheur car son mari paraissait revenir à la vie de famille. [...] Il mena deux fois Adeline et Hortense au spectacle. La mère et la fille firent dire trois messes d'actions de grâces, et prièrent Dieu de leur conserver le mari, le père qu'il leur avait rendu⁴⁵³.

À la lumière de ces deux passages, Hulot serait un véritable père, dévoué et attentif. Mais son vice est bien plus fort que ses sentiments familiaux. Il en arrive même à nuire profondément aux siens. Il alternera ces deux conduites durant tout le roman. Il se sent fautif puis il recommence de plus belle. Ainsi, il se fustige pour ses actions puis il retourne à ses vieux démons l'instant d'après. Les deux passages suivants le prouvent :

– Je suis indigne de la vie de famille. Je n'ai pas osé bénir autrement que dans mon cœur mes pauvres enfants dont la conduite a été sublime ; dis-leur que je n'ai pu que les embrasser ; car, d'un homme infâme, d'un père qui devient l'assassin, le fléau de la famille au lieu d'être le protecteur et la gloire, une bénédiction pourrait être funeste ; mais je bénirai de loin, tous les jours. [...]

⁴⁵¹ Finalement ce sont toujours ses maîtresses qui sont privilégiées et son vice ne cesse jamais. Sa femme en meurt de désespoir.

⁴⁵² Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 382-383.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 383.

– Je suis sans un liard, sans espérance, sans pain, sans pension, sans femme, sans enfants, sans courage, sans ami, et, pis que cela ! sous le coup de lettres de change⁴⁵⁴...

Et il s'en remet à Josépha, la cantatrice et courtisane, qui l'absout d'ailleurs de ses fautes et lui fournit les moyens « de se faire oublier ». Il continue alors sa débauche et ses paroles de repentir restent vaines, lettre morte. Il s'agit donc véritablement d'une sorte de comédie que joue Hulot. Il désacralise l'image du père. La figure paternelle perd alors toute dignité. Comme le souligne Marion Mas, il y a « perversion du sentiment paternel⁴⁵⁵ ».

D'une manière identique, Balthazar Claës, protagoniste de *La Recherche de l'Absolu*, aime profondément sa fille mais est responsable de la ruine familiale. Obnubilé par ses recherches il perd tout sens commun. Malgré son affection, il cause à ses proches d'énormes difficultés financières propres à détruire leur vie. L'affection paternelle semble plus sincère pour Claës et le motif est à l'opposé de celui d'Hulot⁴⁵⁶. Toutefois, le résultat demeure similaire : le père œuvre à la destruction des siens. Marguerite, sa fille, l'exprime ainsi :

Pour en arriver à ne plus être ni père ni homme, n'avoir aucune notion du juste et de l'injuste, car lui, si grand, si généreux, si probe, il a dissipé malgré la loi le bien des enfants auxquels il doit servir de défenseur !⁴⁵⁷

L'image qu'elle convoque est bien celle véhiculée par les définitions et la tradition. Le père se doit d'être le pilier de la famille. Or, il est ici totalement défaillant. À ces figures mitigées auxquelles nous pourrions d'ailleurs rajouter M. de Beuvre et sa fille Laurianne dans *Les Beaux-Messieurs de Bois-Doré* font place des pères détestables, véritable fléau pour leurs enfants. Contrairement aux précédents, rien ne vient contrebalancer leurs noires actions envers leur progéniture. Le premier n'est pas père mais grand-père mais remplace ce dernier décédé. Il s'agit de Tristan de Mauprat qui élève son petit-fils d'une manière horrible, emplie de brutalité et de cruauté ainsi que le raconte Bernard :

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 450, 454.

⁴⁵⁵ Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 141.

⁴⁵⁶ En effet Hulot néglige sa famille à cause de son vice. Claës, lui, néglige les siens par amour de la science.

⁴⁵⁷ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu, op. cit.*, p. 202.

[... il me jeta sur la croupe de son cheval en disant : « Ah çà ! mon pupille, venez chez nous, et tâchez de ne pas pleurer longtemps ; car je n'ai pas beaucoup de patience avec les marmots. »

En effet, au bout de quelques instants il m'appliqua de si vigoureux coups de cravache que je cessais de pleurer, et que, me rentrant en moi-même comme une tortue sous son écaille, je fis le voyage sans oser respirer⁴⁵⁸.

Ces fils sont d'ailleurs une bande de brigands qui font régner la terreur dans la région. M. le comte de Fougère et M. de Négrepelisse chez Balzac délaissent complètement leur fille respective. L'un ne se rappelle son existence que quand elle lui est utile, l'autre la marie pour être tranquille. Cette représentation découle des mentalités en transformation de l'époque. L'Etat a commencé à se substituer au père dans la société, créant ainsi pour certains un affaiblissement et un éloignement de sa famille. *A contrario* subsiste encore une autorité patriarcale héritage de l'Ancien Régime. C'est pourquoi la classe sociale est déterminante dans le traitement de cette figure. Comme l'écrit Matteo Selvini : «Le père patriarcal traditionnel est distant, autoritaire, affectivement autarcique⁴⁵⁹ ». Il existe un profond contentieux entre le premier et sa progéniture, Fiamma. Leur conflit émaille d'ailleurs le récit. Nous trouvons ainsi des passages révélateurs par le choix des termes : « En voyant Fiamma se retirer au couvent et ne plus faire chez lui que des apparitions de strictes bienséances, il s'était flatté, pendant deux ans, d'en être tout à fait débarrassé⁴⁶⁰ ». L'emploi du verbe « débarrasser » est particulièrement marquant et significatif. Pourtant ces deux-là n'atteignent pas encore le degré d'ignominie des actes de certains vieillards. Caractérisés dans leur rôle de pères, ceux que nous allons maintenant évoquer représentent les plus détestables parmi ceux-ci. M. Cardonnet, chez Sand, est sans doute le moins méprisable car il aime son enfant malgré sa dureté et son manque total d'empathie envers lui. Industriel et capitaliste dans l'âme, il désire que son fils suive ses idées. Il déteste la faiblesse. Il affiche son mépris pour Émile, son rejeton, qui ne se comporte pas comme il le voudrait : « M. Cardonnet regarda son fils d'un air de

⁴⁵⁸ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁹ Selvini Matteo, « Anciens pères et nouveaux pères », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2001/2 (n° 27), p. 35-58, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2001-2-page-35.htm>. Fichier pdf généré le 30/11/2023.

⁴⁶⁰ George Sand, *Simon* *op. cit.*, p. 274.

mépris⁴⁶¹ » lit-on dans le roman. Plus loin, il est indiqué que sa famille vit sous son joug. Les deux hommes sont trop différents pour bien s'entendre :

Il aimait son fils et ne pouvait le comprendre. [...]

Il se demandait par quelle fatalité il avait pour fils un rêveur et un utopiste, et plus d'une fois il éleva vers le ciel ses bras d'athlète, demandant avec une angoisse inexprimable, quel crime il avait commis, pour être frappé d'un tel malheur⁴⁶².

Comme nous le constatons les termes utilisés sont très forts et soulignent la dimension négative de leur relation. Il cherche d'ailleurs à nuire à son fils et à briser ses aspirations. Il agit donc sciemment contre lui. Cette analyse corrobore les propos que nous avons déjà indiqués d'Anne-Claire Vermeille-Tessier sur l'amour que les pères portent à leurs enfants quand ils leur ressemblent, le contraire étant tout aussi vrai. D'ailleurs elle-même cite le passage que nous avons mentionné précédemment comme preuve de ce constat. Elle indique que « dans l'œuvre sandienne, la représentation du père romanesque repose sur un paradoxe ; le meilleur des pères n'est pas nécessairement celui qui engendre », plus que cela : « les portraits que l'auteur dresse du père de sang sont peu flatteurs⁴⁶³ ». Elle se livre ensuite à une analyse très fine et intéressante de la figure du géniteur chez Sand :

Le géniteur est décrit fréquemment comme incomplet, faillible (violent ou faible), d'autant plus qu'il ne s'inscrit pas toujours dans le cadre normé de la famille. L'ancrage au sein de la famille détermine, de façon positive ou négative, l'enfant à se positionner dans une relation d'autorité. Subie ou acceptée, cette autorité, incarnée principalement par la figure paternelle, est au cœur de la relation père/enfant. Dans un siècle qui remet en question la toute-puissance paternelle, l'œuvre sandienne est caractéristique de cette réflexion menée sur la paternité⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶³ Vermeille-Tessier Anne-Claire, *Dictionnaire George Sand* sous la direction de Bernard-Griffiths Simone et Auraix-Jonchière Pascale, entrée « père », *op. cit.*, p. 893, 894.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 894.

Chez Balzac, plusieurs vieillards illustrent l'image de pères qui ne peuvent être qualifiés comme tels au vu de leurs actions à l'encontre de leurs enfants. Nous retrouvons donc des éléments identiques à ceux que nous avons indiqués chez Sand. D'ailleurs c'est un fait que Pierre Barbéris souligne chez cet auteur également :

Ensuite et surtout c'est le thème, si souvent repris, des parents despotiques ou méchants, insensibles aux dons de leurs enfants et les rejetant vers la solitude. [...] C'est dans le registre réaliste et bourgeois, le vieux Séchard exploitant son fils David. [...] Complétons avec le Père Grandet , si dur pour sa fille [...] : si le mythe de la paternité est au centre de la mythologie balzacienne, les parents non choisis, sont le plus souvent, la première figure, pour les enfants, de la dure loi du monde⁴⁶⁵.

Tout d'abord, mentionnons Crevel qui se moque éperdument de sa fille. Hector indique à la baronne que « Crevel est à couteaux tirés avec sa fille⁴⁶⁶... » et Crevel lui-même tient des propos horribles envers elle : « - Bah ! c'est une fille, a-t-il répondu, et elle est devenue par trop une Hulot, et Valérie a ces gens-là en horreur⁴⁶⁷... ». Le comportement le plus mesquin et le plus détestable revient, malgré tout, à M. Grandet et M. Séchard, signalés dans l'extrait cité précédemment. Ces deux vieillards sont d'ailleurs également représentatifs du type de l'avare. Cet amour immodéré de l'argent va être la principale cause de leur absence de sentiment envers leurs enfants. Le sacrifice de leur progéniture pour l'appât du gain est une constante dans leur comportement paternel. Ainsi M. Grandet prive sa fille de tout et lui refuse une vie heureuse. Responsable de la mort de sa femme par absence de soin, il poursuivra son œuvre en ne modifiant absolument pas son comportement. Toute source de bien-être est âprement disputée si elle n'est pas gratuite. Rien ne trouve grâce à ses yeux et il n'hésite pas à tromper son neveu pour faire du profit. En outre, il se révèle véritable tyran domestique pour sa fille et sa femme au point de les empêcher de vivre. Grandet prouve son absence totale de sentiment lors de l'approche de la mort, épisode lors duquel il a un entretien avec sa fille :

⁴⁶⁵ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac, op. cit.*, p. 76.

⁴⁶⁶ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette, op. cit.*, p. 401.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 469.

– Mon père, bénissez-moi.

– Aie bien soin de tout. Tu me rendras compte de ça là-bas, dit-il en prouvant, par cette dernière parole, que le christianisme doit être la religion des avarés.

Eugénie Grandet se trouva donc seule au monde dans cette maison, n'ayant que Nanon à qui elle pût jeter un regard avec la certitude d'être entendue et comprise. Nanon, le seul être qui l'aimât pour elle et avec qui elle pût causer de ses chagrins⁴⁶⁸.

Grandet ne connaît pas d'autre affection que celle qu'il voue à son or. Il en est de même pour M. Séchard mais lui ira jusqu'à soutirer un maximum d'argent à son fils et contribuer à sa ruine. Les passages qui prouvent les torts affreux du père sont nombreux. D'abord quand celui-ci vend l'imprimerie à son fils, ce dernier déclare : « Mon père, vous m'égorgez⁴⁶⁹ ! ». L'attitude du père est précisément décrite par Balzac :

David éprouva la plus horrible des humiliations, celle que cause l'abaissement d'un père : il lui fallut subir le flux de raisons viles, pleureuses, lâches, commerciales par lesquelles le vieil avare formula son refus. Il refoula ses douleurs dans son âme, en se voyant seul, sans appui, en trouvant un spéculateur dans son père que, par curiosité philosophique, il voulut connaître à fond. Il lui fit observer qu'il ne lui avait jamais demandé compte de la fortune de sa mère. Si cette fortune ne pouvait entrer en compensation du prix de l'imprimerie, elle devait au moins servir à l'exploitation en commun⁴⁷⁰.

Ensuite et finalement, un passage éclaire totalement sur M. Séchard et son attitude odieuse envers son fils :

Le vigneron se servit de son fils comme les paysans se servent de leurs femmes : son fils voulait ou ne voulait pas, selon les propositions qu'il arrachait une à une aux Cointet, et il les amena, non sans efforts, à donner une somme de vingt-deux mille francs pour le *Journal de la*

⁴⁶⁸ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁶⁹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 72.

Charente. Mais David dut s'engager à ne jamais imprimer quelque journal que ce fût, sous peine de trente mille francs de dommages-intérêts. Cette vente était le suicide de l'imprimerie Séchard ; mais le vigneron ne s'en inquiétait guère. Après le vol vient toujours l'assassinat. Le bonhomme comptait appliquer cette somme au paiement de son fonds ; et, pour la palper, il aurait donné David par-dessus le marché, d'autant plus que ce gênant fils avait droit à la moitié de ce trésor inespéré. En dédommagement, le généreux père lui abandonna l'imprimerie, mais en maintenant le loyer de la maison aux fameux douze cents francs⁴⁷¹.

Les paragraphes cités prouvent l'absence totale de sentiment de M. Séchard envers David. Il nuit sciemment à ce dernier, de manière active. Balzac utilise le terme « d'assassinat » et qualifie ce fils de « gênant ». Le géniteur est donc prêt à sacrifier son enfant au profit. C'est à travers ce rôle de père déchu que le personnage se lit véritablement dans le roman. Il incarne ce type. Marion Mas synthétise l'attitude de l'horrible bonhomme en ces termes :

Parallèlement, après que David a été arrêté, le bonhomme ne fait strictement rien pour le sauver, au contraire. Par voie métaphorique, le texte indique que l'affection paternelle, au lieu de se manifester envers le fils, se déplace vers ce qui ressemble le plus au père, son vin. Délaissant son imprimerie et son fils, tout se passe comme si le père Séchard s'inventait une filiation matérielle à son image⁴⁷².

En ce qui concerne les pères de substitution ou d'élection, ceux-ci sont, au pire, en demi-teinte mais sinon toujours éminemment positifs. Il s'agit parfois d'un membre de la famille plus éloigné ou d'un étranger. Dans tous les cas, la plupart des vieillards s'inscrivent dans cette dénomination de « père », d'une manière ou d'une autre. Ils peuvent être père de substitution, père et mari, père d'adoption. D'une manière générale, chez Sand, comme l'indique Anne-Claire Vermeille-Tessier - mais ceci est également vrai pour Balzac : « Aux côtés des géniteurs, et au fil des années, le père de substitution devient la figure paternelle centrale. Il comble les lacunes du géniteur autant sur le plan affectif qu'intellectuel⁴⁷³. » En dehors de la longue liste de ces pères attentifs et bienveillants, certains présentent une certaine

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷² Marion Mas, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁷³ Anne-Claire Vermeille-Tessier, *Dictionnaire George*, entrée « père », *op. cit.*, p. 896.

négativité mais ce ne sont jamais des personnes choisies, elles appartiennent malgré tout au cercle familial ou ont été imposées par le mariage par exemple. M. de Faucombe, grand-oncle maternel de Camille Maupin dans *Béatrix* va tenir « officiellement » ce rôle mais ne s'occupe pas de son éducation. *A contrario* le vieillard laisse une liberté absolue à sa pupille. Quant à M. Piermont, oncle de Pierre, il aime son neveu mais agit dans son propre intérêt et selon des principes qui mettent en avant la valeur de l'argent. D'ailleurs, cela fait dire à Pierre à ce sujet : « mon oncle m'aimait à sa manière⁴⁷⁴ ». Le complément circonstanciel de manière est mis en exergue et il convient donc de nuancer « cet amour ». Il est nécessaire de préciser un autre cas qui diffère de tous ceux déjà mentionnés, que nous pourrions traiter de manière négative. Cette catégorie sort de la seule image paternelle et s'exclut ainsi des autres. Elle crée une variation de ce même type. Il s'agit des cas de père-maris ou amants dont la situation double et équivoque explique la différence d'interprétation. Ces personnages sont assimilés au père par rapport à leur attitude tyrannique semblable à l'image traditionnelle du géniteur mais aussi en rapport à leur âge avancé. Nous trouvons cette configuration chez Sand dans *Constance Verrier*, œuvre dans laquelle un vieillard prétend servir de père à la jeune fille avant de la droguer dans le but de la violer mais aussi dans *Jacques* et dans *Indiana*. Notons que les occurrences sont uniquement sandiennes. On peut imaginer que l'écrivaine assimilait plus facilement l'image du mari avec le père tyrannique que son homologue masculin. Ainsi le colonel Delmare peut représenter une forme de « père métonymique⁴⁷⁵ » comme l'indique Pratima Prasad ; quant à Jacques, il est à la fois mari-amant et père. Il le mentionne dans sa lettre en écrivant qu'il sera « un père en même temps qu'un amant⁴⁷⁶ ». Plus loin il indique : « Souviens-toi, Fernande, que quand tu me trouveras le cœur trop vieux pour être ton amant, tu pourras invoquer mes cheveux blancs, et réclamer de moi la tendresse d'un père⁴⁷⁷. » Une analyse non dénuée d'intérêt est proposée par Mireille Bossis à ce sujet. Par rapport à Delmare elle indique : « Dans *Indiana*, l'héroïne projette son enfance sur la vie de tous les jours. M. Delmare, son vieux mari, est vécu comme une duplication du père autoritaire⁴⁷⁸ » et en ce qui concerne Jacques :

⁴⁷⁴ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁵ Pratima Prasad, « Espace colonial et vérité historique dans *Indiana*. » in *Études littéraires*, volume 35, numéro 2-3, été-automne 2003, p. 71-85, [En ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n2-3-etudlitt860/010526ar/>. Fichier pdf généré le 06/02/2023.

⁴⁷⁶ George Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴⁷⁸ Mireille Bossis, « Les relations de parenté dans les romans de George Sand », art. cité.

Attardons-nous un peu maintenant sur *Jacques* où le problème des relations de parenté est posé avec une acuité toute particulière. Jacques est ce héros qui épouse une jeune fille très jeune dont il pourrait être le père ; par amour certes, mais aussi par une autre motivation non avouée.⁴⁷⁹

Par ces exemples, Sand se fait la porte-parole de l'oppression subie par les femmes de la part des hommes, le patriarcat en étant le fondement. La différence d'âge rend encore plus cruelle la situation maritale. La dimension historique n'est pas non plus absente de ce traitement. Comme le précise Lucienne Frappier-Mazur dans « Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand » :

Jacques peint tout à fait l'effondrement, ou plutôt le rejet, du pouvoir paternel, mais l'attribue directement à l'incapacité d'aimer du héros, et indirectement aux guerres napoléoniennes. Chez cet officier de carrière, le mal du siècle est la conséquence des massacres auxquels il a participé. Il a éprouvé l'horreur du sang et il dénonce le goût du sang comme l'un des stéréotypes de la virilité⁴⁸⁰.

Mis à part ces cas très particuliers, les pères de substitution, ceux qui sont élus, choisis sont tous des modèles paternels dévoués et aimants. Ils peuvent avoir adopté les jeunes gens avec lesquels ils entretiennent ces liens ou être une figure paternelle de référence pour ces derniers. Nous trouvons ces types chez Balzac comme chez Sand. Les oncles sont plutôt bien représentés, ils prennent assez souvent la place vacante du père. La plupart du temps, dans ces cas-là, le père n'existe plus. On peut ainsi mentionner Claude-Joseph Pillerault dans *César Birotteau* qui paraît souvent tel un soutien paternel pour sa nièce et qui adopte un fils (mais ce dernier va décéder), le marquis de Bois-Doré qui recueille son neveu Mario dans *Les Beaux-Messieurs de Bois-Doré* ou encore l'abbé de Solis dans *La Recherche de l'Absolu*. Pour les deux derniers, ils vont d'ailleurs entièrement élever leur neveu respectif, à partir de leur plus jeune

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Lucienne Frappier-Mazur, « Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand », in *George Sand : L'écriture du roman, op. cit.*, p. 61.

âge. Pour les autres, parfois il existe des liens de famille tel Hulot qui est presque considéré comme un père pour son frère puisqu'il est dit de ce dernier qu'il était « presque un fils⁴⁸¹ » mais le plus souvent ils sont inexistantes et les « pères » sont véritablement choisis par les jeunes gens concernés. Le Père Laguerre dans *La Ville noire* appartient à l'une ou l'autre catégorie car nous savons seulement qu'il est le parrain de Sept-Epées sans plus de précision. Il pourvoit également à toute son éducation comme les autres vieillards précédemment cités. Examinons maintenant avec plus d'attention ces nouvelles figures paternelles d'élection. Celles-ci sont des hommes âgés qui vont nouer des liens extrêmement forts avec de jeunes gens qui vont trouver en eux réconfort, soutien, voire parfois abnégation totale. Nous nous contenterons d'en citer certains avant de développer les plus représentatifs. Nous trouvons ainsi M. Porriquet et Jonathan pour Raphaël dans *La Peau de chagrin*, le comédien Lavallée dans *Pauline*, Porpora dans *Consuelo*, M. Sylvestre dans le roman éponyme, Jean Jappeloup dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Plusieurs vieillards font office de pères à la jeune Ursule Mirouët chez Balzac : le docteur Minoret, le principal, son tuteur ; l'abbé Chaperon ; Monsieur de Jordy et Monsieur Bongrand, le juge de paix. Ainsi Balzac écrit-il à ce sujet :

Cette famille d'esprit choisis eut dans Ursule une enfant adoptée par chacun selon ses goûts : le curé pensait à l'âme, le juge de paix se faisait curateur, le militaire se promettait de devenir le précepteur ; et, quant à Minoret, il était à la fois le père, la mère et le médecin⁴⁸².

Ursule s'épanouit entourée de ces vieillards qui illustrent tous la figure paternelle. Est ainsi créée une sorte de modèle familiale. Voici comme la définit fort justement Claudie Bernard dans *Le jeu des familles au XIX^e siècle* :

En face de chez les Portenduère vit une autre famille, qui, quoique roturière et dirigée par un Minoret, échappe et au prosaïque réseau bourgeois, et au splendide isolement nobiliaire, et dont la structure diffère et des lignées plébéiennes en expansion, et de la caste tronquée. Il s'agit du cercle du docteur Minoret, formé de quatre vieillards et d'une petite fille, Ursule Mirouët. [...] [Cette famille] est fondée non sur le jeu de l'alliance et de la filiation, mais sur des

⁴⁸¹ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 447.

⁴⁸² Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 69.

rapports de proximité morale : réunis par une « fraternité d'arrière-saison » en une « famille d'esprits choisis », les quatre vieillards eurent dans Ursule « une enfant adoptée par chacun d'eux selon ses goûts ».

Ce quadruple paternage a d'autres avantages. Les sexagénaires communièrent bien avec le bas âge, car « chez eux comme chez les enfants, la vie est réduite au simple » : la vieillesse efface la différence des générations. [...]

Quoique superlativement phallogocentrique, cette famille paradoxale s'avère donc éminemment moderne : autonome, restreinte, choisie, respectueuse des individualités, tendue vers la parentalité, et centrée sur l'intimité ; loin de la hantise provinciale du qu'en dira-t-on, loin du souci nobiliaire de la renommée, « sa vie privée fut murée ». Elle dessine une utopie paternaliste⁴⁸³.

Une dévotion identique est accordée au notaire Chesnel pour le fils de la famille de son « maître ». Inscrit dans les anciennes traditions, le bon Chesnel est le serviteur de la noble famille d'Esgrignon. Il s'avère pour Victurnien non seulement un père mais bien davantage. Cet homme sacrifie tout pour ce fils choisi. D'ailleurs, contrairement à notre illustration précédente, le lien est davantage à sens unique. Il faut préciser que Victurnien a été élevé par son père biologique dans des principes disparus et désuets qui vont entraîner sa perte. Il vit comme si l'ancien temps existait encore et sans aucun frein. Ainsi le notaire perdra tout afin de racheter la conduite de l'héritier de la famille. Ses seules préoccupations vont être pour ce dernier, afin de sauvegarder la famille d'Esgrignon. Ce passage illustre bien la situation :

Veuf et sans enfants, Chesnel avait adopté le fils de son ancien maître au fond de son cœur, il jouissait de le voir traversant la grande rue de la ville, perché sur le double coussin de son tilbury, fouet en main, une rose à la boutonnière, joli, bien mis, envié par tous⁴⁸⁴.

Nous avons déjà abordé l'importance de ces vieillards choisis chez Sand. Ils sont tout ce que, très souvent, le géniteur n'est pas : de véritables figures paternelles aimantes et dévouées. Ainsi M. Parquet dans *Simon* fournit au protagoniste tout ce qu'un père pourrait

⁴⁸³ Claudie Bernard, , *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, [E-book], op. cit., n.p.

⁴⁸⁴ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 234.

apporter. Simon lui doit une partie de son éducation, sa situation ainsi que son avenir et son bonheur. Simon appelle d'ailleurs M. Parquet « père » comme le prouve cet extrait :

– Oui, mon père.

– Tu as raison de m'appeler ainsi ; je ne cesserai jamais de te regarder comme mon fils, Attends-moi donc ici, je vais et je reviens⁴⁸⁵.

C'est grâce à lui qu'il est établi en tant qu'avocat et il est aussi celui qui permettra le mariage avec Fiamma en ôtant tous les obstacles. Mireille Bossis, déjà citée, le présente en ces termes : « Simon a été saintement élevé par sa mère et son oncle curé ; il est efficacement encouragé et soutenu par son parrain Me Parquet, vrai substitut de père⁴⁸⁶. » Une autre relation d'un caractère exceptionnel est celle qui lie le marquis de Boisguilbault à Émile. Une vraie communion naît entre les deux hommes au cours du roman. Tous comme dans *Ursule Mirouët*, il existe une proximité morale entre les individus. Pour Sand, nous pouvons d'ailleurs songer à l'influence de Laménais et Leroux concernant ce schéma de famille d'élection. Mais au-delà de la pensée « communioniste⁴⁸⁷ » des deux penseurs, l'écrivaine partage avec Balzac l'idée que l'amélioration de la société passe par une restauration de la famille. Ce qu'évoque Claudie Bernard concernant les écrivains qui ont théorisé la famille pourrait parfaitement convenir à Balzac, comme à Sand :

Pour les écrivains que nous allons rencontrer, la famille redevient plus que jamais nécessaire à l'individu et à la société. Mais elle n'est plus façonnée par une Loi transcendante ou par quelque loi étroitement physiologique, et ne se laisse pas davantage manipuler par un législateur visionnaire : ses lois, lois sociologiques, sont à analyser, et éventuellement à rectifier⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁸⁶ Mireille Bossis, « Les relations de parenté dans les romans de George Sand », art. cité.

⁴⁸⁷ Terme emprunté à Claudie Bernard dont elle use à propos des théories de Laménais et Leroux.

⁴⁸⁸ Claudie Bernard, *Penser la famille au XIXe siècle*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

Sand souscrit pleinement à la vision de Leroux que Claudie Bernard définit de cette manière :

Dans cette vision, la solidarité des individus au sein de la famille, et des familles au sein de la Cité, est de l'ordre de l'amour, et s'étend jusqu'à l'Humanité – toujours par cet amour, à vrai dire un peu trop philadelphique pour être pleinement familial⁴⁸⁹.

Le lien entre Émile et le marquis pourrait correspondre pleinement à cet idéal. Ainsi nous lisons qu'Émile « se sentait flatté d'apporter quelque consolation à ce patriarche abandonné, et de réparer envers lui l'oubli ou l'injustice des autres⁴⁹⁰ ». Puis petit à petit Émile et le marquis deviennent indispensables l'un à l'autre :

Il se créait là, pour lui, sans qu'il y prît garde, un intérieur nouveau, bien plus conforme à ses goûts que l'usine bruyante et la maison militairement gouvernée de son père. [...]

Peu à peu le vieux marquis se laissait aller aux douceurs de la société, et parfois son sourire ressemblait à un véritable enjouement.

Il ne le savait pas, ou ne voulait pas le dire : mais ce jeune homme lui devenait nécessaire et lui apportait la vie⁴⁹¹.

Le marquis et Émile s'inscrivent dans des courants identiques de pensées et finalement le marquis va faire d'Émile son cohéritier. Le marquis finit d'ailleurs en appelant Émile et Gilberte « mes enfants⁴⁹² ». À la fin du roman M. de Boisguilbault déclare : « S'il m'est accordé de vivre encore quelques jours entre vous deux, j'aurai commencé à vivre seulement la veille de ma mort⁴⁹³. De fait, comme nous pouvons le constater, le vieillard représente très souvent la figure du père. Il partage avec celle-ci un paradoxe inhérent et la symbolique du patriarche

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 428.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 428.

rejoint celle du vieillard. Les nuances du sentiment paternel expriment la complexification de la société suite à la Révolution. Comme l'écrit Balzac dans la préface d'*Une Fille d'Ève* :

Autrefois tout était simplifié par les institutions monarchiques ; les caractères étaient tranchés : un bourgeois marchand, ou artisan, un noble entièrement libre, un paysan esclave, voilà l'ancienne société de l'Europe ; elle prêtait peu aux incidents du roman. [...] Aujourd'hui l'Égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu ; aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même. [...] Le champ social est à tous⁴⁹⁴.

Ainsi les vieillards par leurs infinies nuances et caractéristiques permettent de dresser l'inventaire le plus complet de la société. Il est un des acteurs privilégiés de la « comédie humaine ». Or, à l'image de la société les liens du sang se voient disputés par ceux de l'argent. À une époque où l'essor du capitalisme est une réalité incontestable, l'argent devient rapidement le nouveau roi. La figure de l'Avare prend donc toute sa place dans la peinture de la réalité sociale de l'époque.

3. La figure de l'Avare

L'avarice est partagée par de nombreux vieillards de notre corpus à tel point que nous pouvons avancer que le vieillard figure très souvent le type de l'Avare. C'est que de nombreux vieillards sont proches de leurs biens et de leurs possessions. Le vieillard généreux et prodigue n'est pas le plus courant. À l'inverse les vieillards préoccupés par l'argent sont légion jusqu'à la personnification dans le type de l'Avare. L'Avare est bien entendu un type littéraire. Il trouve sa source dans l'Antiquité. Bien avant *L'Avare* de Molière et le personnage d'Harpagon, Plaute mettait en scène un vieil homme obsédé par son or dans *Aulularia*. Avant lui l'auteur comique grec Ménandre avait également introduit un tel personnage dans ses oeuvres. Dans les représentations, l'avarice est corolaire avec la vieillesse. L'expression « avoir les doigts crochus » en est une illustration parlante. La thématique de l'argent n'est pas loin d'obséder

⁴⁹⁴ Honoré de Balzac, « Préface » in *Une Fille d'Ève. Scènes de la vie privée* suivi de *Massimilla Doni*, 2 volumes, Paris, Hippolyte Souverain, 1839, p.10-11.

Balzac qui a saisi son importance omnipotente dans cette nouvelle société. De plus, il sera toute sa vie confronté à des soucis d'ordre pécuniaire. Susi Pietri le souligne dans son article « La Forme des formes : Lectures de la représentation de l'argent dans *La Comédie humaine* » en reprenant une étude ultérieure :

En 1876, un long essai sur Balzac signé par un certain W. Hoffner décrit l'impact ravageur de l'argent dans le lieu symbolique de la « société imaginaire » balzacienne, la ville. Les éternels, douloureux soucis financiers de Balzac, non moins que ses flâneries quotidiennes dans Paris, seraient le fondement « expérientiel », écrit Hoffner, de la violence d'une représentation qui ferait du roman balzacien la scène tumultueuse de la manifestation « d'un chaos embrouillé de pouvoir et fortune »⁴⁹⁵.

Quant à Sand bien qu'on la pense souvent éloignée de telles préoccupations, elle a toujours fait preuve d'une gestion très saine de ses affaires et cette question existe bien en filigrane dans certaines de ses œuvres. De plus, elle acquiert son autonomie en tant que femme grâce à son indépendance financière. L'argent est le moteur du XIX^e siècle comme l'expose Lucien, le héros de Stendhal dans *Lucien Leuwen*, « ce siècle où tout est argent, où tout se vend⁴⁹⁶ ». La société s'établit sur de nouvelles bases, délaissant ses appuis issus du passé et de la monarchie. Comme l'indique Jean-Joseph Goux :

Il devient clair à tous les contemporains, surtout à partir des années 1830, qu'un profond changement des mœurs fait basculer toute la société française dans une nouvelle ère, où l'argent est en train de devenir le nouveau pouvoir. Ce mouvement, bien sûr, a commencé beaucoup plus tôt, mais c'est surtout à partir de cette date, qui correspond aux événements de Juillet et à la mise en place visible de ce que Polanyi a appelé le « marché auto-régulateur », qu'une prise de conscience plus aiguë se produit et qu'il devient clair que toutes les valeurs de

⁴⁹⁵ Susi Pietri, « La Forme des formes : Lectures de la représentation de l'argent dans *La Comédie humaine* », in Francesco Spandri (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 71.

⁴⁹⁶ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, Booking International, 1994, p. 570.

la noblesse s'effondrent devant l'émergence d'une nouvelle féodalité, celle de l'argent, celle de la banque, celle de la bourgeoisie d'affaires⁴⁹⁷.

Ainsi les vieillards présents dans les romans sont souvent très intéressés par l'argent ou sont représentés par rapport au lien qu'ils entretiennent avec lui. D'ailleurs l'argent contamine même l'esthétique du roman. C'est ce qu'analyse Jean-Joseph Goux un peu plus loin dans son article :

Non seulement le roman paraît envahi par des thèmes, des intrigues, des personnages qui appartiennent au monde de l'argent (l'usure, la banque, la Bourse, l'effet de commerce, l'escompte, la lettre de change) ou qui concernent des situations financières singulières (comme la dot, le revenu, la pension, l'héritage, la banqueroute), mais c'est aussi un mode de représentation et une manière d'écrire qui se transforment, s'accordant avec ces réalités prosaïques, sèches, égoïstes, qui maintenant dominent la vie sociale⁴⁹⁸.

L'auteur va même plus loin en soulignant que chez Balzac l'argent n'est pas qu'omniprésent ou omnipotent, il devient omniscient. Ainsi l'argent permettrait de décrire toute la société : « [Balzac] découvre la place à partir de laquelle le roman "réaliste", "objectif", et intégral, pourra et devra s'écrire. Il suffira au narrateur de coïncider avec la vérité, la centralité de l'argent, pour obtenir une vue totale et totalisante sur cette société⁴⁹⁹. » Le XIX^e siècle est « "l'âge d'or" des rentiers⁵⁰⁰ » comme l'exprime Michel Lutfalla dans *Une histoire de la dette publique en France*. Jean-Baptiste Molineux dans *César Birotteau* est justement qualifié de « petit rentier grotesque⁵⁰¹ ». Plus loin, Balzac revient sur son amour immodéré de l'argent. Le romancier use de la figure parlante de Shylock⁵⁰². Son intérieur est

⁴⁹⁷ Jean-Joseph Goux, « Monnaie, échanges, spéculations : La mise en représentation de l'économie dans le roman français au XIX^e siècle », in Francesco Spandri (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 51.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰⁰ Michel Lutfalla (dir.), « "L'âge d'or" du rentier : Les grands traits du XIX^e siècle » in Michel Lutfalla, *Une histoire de la dette publique en France*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 77.

⁵⁰¹ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 119.

⁵⁰² Ce dernier est en effet un personnage du *Marchand de Venise* de Shakespeare, un riche usurier Juif. Shylock est un personnage odieux. L'argent a une place considérable dans la pièce. Les premiers mots de Shylock sont en rapport avec l'argent.

à l'image de sa radinerie : nu et vide. Il est d'ailleurs question de son avarice. Rappelons que Balzac établit toujours un lien étroit entre le personnage et l'endroit où il réside. Ainsi tel est le lieu d'habitation de Jean-Baptiste Molineux :

En entrant, une indécente nudité révélait aussitôt l'avarice de cet homme : dans l'antichambre, six chaises de paille, un poêle en faïence, et sur les murs tendus de papier vert-bouteille, quatre gravures achetées à des ventes ; dans la salle à manger, deux buffets, deux cages pleines d'oiseaux, une table couverte d'une toile cirée, un baromètre, une porte-fenêtre donnant sur ses jardins suspendus et des chaises d'acajou foncées de crin ; le salon avait de petits rideaux en vieille étoffe de soie verte, un meuble de velours d'Utrecht vert à bois peint en blanc⁵⁰³.

La nudité préside à la description de l'endroit. Seul le strict nécessaire est mentionné. Le mobilier et la décoration – si on peut parler de décoration – respirent la pingrerie. Chaque pièce est passée en revue et celle où l'on reçoit, un peu mieux lotie, demeure dans une indigence causée par l'avarice. La tonalité verte domine. Dans la même œuvre, *César Birotteau*, nous trouvons Gobseck, le banquier-usurier dont la représentation présente des points communs dont l'essentiel est l'amour de l'argent. Lui, il est qualifié de « guillotine financière » et il est dit qu'il « est de l'école d'Harpagon⁵⁰⁴ ». Or Harpagon⁵⁰⁵ est une personnification littéraire de l'avare. Gobseck est une figure récurrente et importante de *La Comédie humaine*. Le personnage est d'ailleurs le protagoniste d'une nouvelle éponyme. L'avarice chez Balzac rejoint ses théories de l'énergie vitale. Jean-Pierre Richard dans son *Étude sur le romantisme* évoque ce lien entre les thèmes de la dépense, de l'avarice et le principe de vie et de combustion présent dans l'œuvre de Balzac. Il écrit ainsi à ce sujet : « ... l'obsession alimentaire rejoindra chez Balzac le thème de la dépense, de l'avarice, elle restera sous-jacente à la fascination de l'or⁵⁰⁶. » Gobseck est un personnage reparaissant et il résume à lui seul toute la puissance de l'usurier que nous évoquerons dans un autre chapitre de notre

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 123-124.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁰⁵ Le personnage apparaît dans *L'Avare* de Molière. Le type de l'avare est tellement représentatif que le nom est passé dans le langage courant comme un synonyme. Le nom est issu du grec ῥαπιδότης qui signifie « rapacité, avidité ».

⁵⁰⁶ Jean-Pierre Richard, *Étude sur le romantisme*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 6.

étude. Le vieillard présente totalement cette omniscience de l'or dans *La Comédie humaine*. Jean-Joseph Roux le souligne d'ailleurs :

L'omniscience de l'argent est sans doute révélée de la façon la plus nette dans le personnage inaugural de Gobseck, qui apparaît dans le premier écrit où Balzac met en avant d'une façon aussi complète sa vision du monde social dominé totalement par l'argent ou plus précisément par l'or. Pour le vieux Gobseck (usurier, escompteur, capitaliste), l'or est la seule réalité en laquelle on puisse croire, la seule valeur stable et universelle qui puisse résister au scepticisme généralisé qu'une longue expérience de la vie et de la société, lui a enseigné⁵⁰⁷.

Elie Magus partage la profession de Gobseck et lui aussi possède des sommes considérables. La seule différence est qu'il est atteint d'une passion pour les belles œuvres qu'il collectionne. Voici ce que nous indique Balzac à ce sujet : « quoiqu'il fût avare autant que son ami feu Gobseck, il se laissa prendre par l'admiration des chefs d'œuvre qu'il brocantait⁵⁰⁸ ». Il existe un paradoxe que souligne Claire Pignol dans son article « Les pathologies de l'intérêt dans Eugénie Grandet : richesse, déraison et despotisme » :

L'avarice passionnée s'oppose à la rationalité de l'usure : pour ces vieillards avaricieux, l'or est semblable à des bijoux ou à une œuvre d'art, dont le plaisir procuré par la contemplation secrète s'oppose au luxe ostentatoire comme il s'oppose à l'accroissement d'un capital dont la valeur est abstraite. L'or ici procure une utilité subjective au lieu d'être le moyen d'un enrichissement⁵⁰⁹.

Le vieillard doit perdre de l'or pour acheter les œuvres qu'il convoite mais la jouissance de la contemplation permet d'outrepasser le diktat de l'interdiction de dépenses. Plus loin, nous lisons cette phrase le concernant : « Un Juif, au milieu de trois millions, sera toujours un

⁵⁰⁷ Jean-Joseph Goux, « Monnaie, échanges, spéculations : La mise en représentation de l'économie dans le roman français au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰⁸ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁰⁹ Claire Pignol, « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme », in *L'Homme & la Société*, 2016/2 (n° 200), p. 223-238., [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2016-2-page-223.htm>. Fichier pdf généré le 30/11/2023.

des plus beaux spectacles que peut donner l'humanité⁵¹⁰. On retrouve à travers cette image l'idée que Balzac rêvait lui-même d'être riche. Ce désir latent remonte à la surface dans les mentions de ces vieillards qui reposent sur des monceaux de richesses. Pierre Barbéris souligne l'importance de ce type de personnage :

Gobseck reste solide au milieu des tourmentes [...] Cette sorte d'invulnérabilité, cette pérennité des hommes d'argent, alors que se brisent les êtres de cœur et de passion, elles traduisent à merveille la force du capital qui survit aux bouleversements politiques comme aux catastrophes privées⁵¹¹.

Il est ainsi doublement pertinent de juxtaposer la figure du vieillard qui symbolise une continuité, une période révolue qui se prolonge à travers lui et celle de l'avare. Le vieillard résiste au temps et voit passer les changements, tout comme les avarés qui paraissent être immuables. De plus, les vieillards aiment l'argent, du moins la plupart. Dans *La Cousine Bette* Crevel est « rat ! un rat bonhomme qui dit toujours *oui*, et qui n'en fait qu'à sa tête. Il est vaniteux, il est passionné, mais son argent est froid⁵¹². ». M. de Négrepelisse dans *Illusions perdues* se moque « des railleries pourvu qu'il entass[e] des écus⁵¹³ ». Chez Sand, M. Piermont et M. Cardonnet sont des hommes qui pensent avant tout à leurs affaires et cherchent à tirer les plus gros profits possibles. Ainsi l'oncle de Pierre, M. Piermont est tout d'abord qualifié d'homme « aux trente mille livres⁵¹⁴ ». Puis Pierre écrit à son ami cette remarque révélatrice :

Là-dessus, mon oncle, qui n'entend pas de cette oreille et pour qui tout vice est purifié dès qu'il prend la forme d'argent monnayé, me demande si je me moque de lui et me menace d'une correction par trop paternelle⁵¹⁵.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁵¹¹ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, *op. cit.*, p. 232.

⁵¹² Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 456.

⁵¹³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 88.

⁵¹⁴ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

M. Cardonnet est d'un type similaire. Il est particulièrement intéressé. D'ailleurs sa décision finale repose en grande partie sur les millions que le marquis de Boisguilbault offre à son fils. Ce passage est fort intéressant à étudier et prouve bien à quel point M. Cardonnet est abîmé par le désir de la possession :

Cardonnet ne demandait qu'à céder. Il se disait qu'en refusant, il s'aliénait à jamais son fils, et qu'en consentant de bonne grâce, il pouvait ressaisir assez d'influence pour lui apprendre à se servir de sa richesse comme il l'entendait : c'est-à-dire qu'il calculait qu'avec quatre millions on pouvait en avoir un jour quarante, et il était convaincu qu'aucun homme, fût-il un saint, ne peut posséder tout à coup quatre millions sans prendre goût à la richesse. « Il fera d'abord des folies, pensait-il, il perdra une partie de ce trésor ; et quand il le verra diminuer, il en sera si effrayé qu'il voudra combler le déficit ; puis, comme l'appétit vient à ceux qui consentent à manger, il voudra doubler, décupler, centupler... Moi aidant, nous pouvons être un jour les rois de la finance. »

« Je n'ai pas le droit, dit-il enfin, de refuser la fortune offerte à mon fils. Je le ferais si je le pouvais, parce que tout cela est contre mes opinions et mes idées : mais la propriété est une loi sacrée.

Nous pouvons constater que nulle idée ne peut aller contre l'argent. Il avoue lui-même être complètement défavorable et en opposition à celles évoquées mais la perspective de richesse aplanit toute difficulté. À la différence de Balzac, nous sentons d'ailleurs beaucoup plus le désaccord et la désapprobation de l'auteur devant un tel comportement. Alors que son fils s'apprête à se marier, il n'est question que de calcul, de millions, de richesse, de trésor, de finance. Il ne se préoccupe nullement de la future⁵¹⁶ mais seul ce legs compte. L'amour du sang est relégué au second plan par rapport à celui de l'argent. Chez Sand, quelques autres figures apparaissent avec le terme d'avare cité au moins une fois pour les représenter. Toutefois, ils ne font pas de l'argent le but de leur vie. Citons le Père Laguerre qu'Audebert taxe d'une certaine avarice, qu'il fait passer pour un « vieux cancre⁵¹⁷ », le comte de

⁵¹⁶ Le jeune Gilberte de Châteaubrun, fille de Monsieur Antoine.

⁵¹⁷ George Sand, *La Ville noire*, op. cit., p.95.

Villepreux, à la fois « avare et prodigue⁵¹⁸ » et M. de Fougère « peureux et avare⁵¹⁹ ». Ce dernier a quand même déchu de sa position pour se faire « bourgeois enrichi ».

Après ces personnages qui portent un amour révélateur à l'argent, préoccupons-nous maintenant de ceux pour qui lui voue un amour excessif et exclusif. Les précédents aimaient l'or mais toute leur vie ne tournait pas uniquement autour du précieux métal, contrairement à ceux qui vont suivre. Ils sont davantage représentés chez Balzac que chez Sand et ils sont très différents étant donné leur position sociale. Chacune de leurs actions est commanditée par l'argent. Dans *Les Chouans*, M. d'Orgemont de Fougères est déjà lié à l'argent par sa profession : il est banquier. La première conversation qu'il engage porte sur l'argent. Les Chouans lui réclament une grosse somme qu'il devra verser plus tard. En vérité, dix mille francs sont déjà cachés sur lui. Plus tard dans l'œuvre, les Chouans viennent réclamer « leur dû » et vont le torturer pour qu'il avoue sa cachette. D'Orgemont est déjà qualifié d'avare dans ce passage : « Tout en parlant, Pille-Miche sondait, du bout de sa carabine, le manteau de la cheminée, les dalles qui pavaient la cuisine, les murs et les fourneaux, pour essayer de découvrir la cachette où l'avare avait mis son or⁵²⁰. »

D'ailleurs cette appellation le poursuit tout au long du roman. Nous trouvons ainsi « un rire du vieil avare », « le geste du vieil avare », « l'avare » ou encore « l'usurier⁵²¹ ». Le passage de l'œuvre durant lequel il rencontre Marie et où ils se sauvent après qu'elle l'a libéré est entièrement placé sous le signe de l'argent. L'amour de l'or représente l'existence de ce vieillard. Nous pouvons citer à l'appui ce passage révélateur :

La douleur que la cuisson lui faisait souffrir aux jambes, et sa terreur en voyant un être humain au milieu de ses trésors, se lisaient dans chacune de ses rides⁵²² [...]

L'œil du vieillard décelait tant de calcul, même dans cet amour éphémère, qu'en agitant sa tête par un mouvement négatif, mademoiselle de Verneuil ne put s'empêcher de penser que

⁵¹⁸ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 389.

⁵¹⁹ George Sand, *Simon*, op. cit., p. 328.

⁵²⁰ Honoré de Balzac, *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, op. cit., p. 232.

⁵²¹ *Ibid*, p. 237, 240, 245, 239.

⁵²² *Ibid*, p. 241.

l'avare ne songeait qu'à l'épouser que pour enterrer son secret dans le cœur d'un autre que lui-même⁵²³.

La douleur physique de la brûlure est comparable à celle de seulement voir quelqu'un près de son or. Son attirance pour la jeune femme est empreinte de calculs et de pensées pécuniaires. Nul sentiment n'existe au-delà de celui qu'il voue à ses trésors. Tout autre élément passe au filtre de cette réalité indiscutable : l'amour immodéré de l'argent. Malgré tout, il aspire à partager, dans le sens où il souhaite jouir de la réaction de quelqu'un d'extérieur à lui-même face à son bien. Plus loin, nous trouvons cet autre passage, alors qu'il doit la vie à sa libératrice, Marie de Verneuil :

– Vous me rendrez sans doute mes dix écus, remarquez bien que je ne parle pas d'intérêts, vous les remettrez à mon crédit chez maître Patrat, le notaire de Fougères qui, si vous le vouliez, ferait notre contrat, beau trésor. Adieu. [...]

– S'il vous faut de l'argent, lui cria-t-il, je vous en prêterai à cinq ! Oui, à cinq seulement. Ai-je dit cinq ? Elle était partie. – Ça m'a l'air d'être une bonne fille ; cependant, je changerai le secret de ma cheminée⁵²⁴.

L'amour de l'or assèche tout autre sentiment. Sa brève sympathie pour la jeune femme est tout de suite contrebalancée par son caractère profond. Il ne parle que de taux d'usure. Sa reconnaissance s'arrête à une petite faveur sur les intérêts et encore... Le vieillard ne vit que pour ses biens et le désir de possession. Il représente l'avarice personnifiée tout comme Jérôme Nicolas Séchard, le père de David dans *Illusions perdues* et M. Grandet, le père d'Eugénie. Tous deux font peser très lourdement sur leur famille cet amour irrépensible et absolu de l'or. Nous avons déjà perçu leur attachement à l'argent lorsque nous avons évoqué les liens qu'ils entretenaient avec leur enfant. Leurs conditions sociales sont proches, l'un est un « vieux vigneron⁵²⁵ » et l'autre « un ancien compagnon pressier⁵²⁶ ». M. Grandet a

⁵²³ *Ibid*, p. 242.

⁵²⁴ *Ibid*, p. 246-247.

⁵²⁵ Honoré de Balzac, Eugénie Grandet, *op. cit.*, p. 13.

⁵²⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 61.

construit son existence sur la base de son avarice. Tout comme d'Orgemont, à de multiples reprises, il est qualifié d'avare ou un terme équivalent. Nous trouvons ainsi les termes d' « avare », de « scélérat » ou de « grigou » à plusieurs reprises dans l'œuvre. Il fait figure de véritable Harpagon. Il rejoint ceux qui, comme lui, jouissent à la vue de l'or, ressentent un réel plaisir à l'amasser : « L'avarice de ces trois vieillards était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement⁵²⁷. » L'homme paraît ne faire qu'un avec l'or :

Il n'y avait dans Saumur personne qui ne fût persuadé que M. Grandet n'eût un trésor particulier, une cachette pleine de louis, et ne se donnât nuitamment les ineffables jouissances que procure la vue d'une grande masse d'or. Les avaricieux en avaient une sorte de certitude en voyant les yeux du bonhomme, auxquels le métal jaune semblait avoir communiqué ses teintes⁵²⁸.

Ainsi nous dépassons encore le stade précédent. Ces citations éclairent sur la fusion entre l'homme âgé et son trait de caractère. Il représente l'Avare dans toute sa splendeur. Rappelons d'ailleurs le grand intérêt que portait Balzac à la phrénologie de Gall et la physiognomonie de Lavater. Pour lui il existait un profond parallèle entre les traits physiques et le caractère⁵²⁹. Grandet en est un puissant exemple. D'ailleurs, il économise tout, même les paroles :

Il parlait peu. [...] D'ailleurs, quatre phrases exactes autant que des formules algébriques lui servaient habituellement à embrasser, à résoudre toutes les difficultés de la vie et du commerce :

- Je ne sais pas, je ne puis pas, je ne veux pas, nous verrons cela⁵³⁰.

⁵²⁷ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 12.

⁵²⁸ *Ibid*, p. 12.

⁵²⁹ Il rejoint également les conceptions de Le Brun. Comme l'écrivent Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche : « Dans l'exposé et les croquis de Le Brun, l'ancienne conception qui fait du visage le langage de l'âme perd le sens qui était le sien : le visage va cesser d'être le miroir ressemblant de l'âme pour devenir *l'expression physique de ses passions* » (Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 74).

⁵³⁰ *Ibid*, p. 15.

Notons que la plupart de ces phrases sont des négations et que la seule formule affirmative est évasive et contient en vérité une idée de différé voire de refus déguisé. Seul l'occupe sa passion dévorante pour l'argent comme le présente ce passage :

Là, sans doute que Nanon ronflait à ébranler les planchers, quand le chien-loup veillait et bâillait dans la cour, quand M^{me} et M^{lle} Grandet étaient bien endormies, venait le vieux tonnelier choyer, caresser, couvrir, cuver, cercler son or⁵³¹.

Notons le vocabulaire qui indique que l'argent représente pour lui, femme, maîtresse, enfant et plus encore ! Il sacrifiera d'ailleurs toute sa famille pour cet amour effréné. Il s'agit de monomanie poussée à son paroxysme. Effectivement Balzac pensait que tous les vieillards souffraient fatalement de cette caractéristique. Balzac nous propose une véritable réflexion sur ce type. Il expose d'ailleurs que son analyse interroge finalement sur la condition humaine. Ainsi trouvons-nous cet extrait particulièrement révélateur :

La vie de l'avare est un constant exercice de la puissance humaine mise au service de la personnalité. Il ne s'appuie que sur deux sentiments : l'amour-propre et l'intérêt ; mais l'intérêt étant en quelque sorte l'amour-propre solide et bien entendu, l'attestation continue d'une supériorité réelle, l'amour-propre et l'intérêt sont deux parties d'un même tout, l'égoïsme. De là vient peut-être la prodigieuse curiosité qu'excitent les avares habilement mis en scène. Chacun tient par un fil à ces personnages qui s'attaquent à tous les sentiments humains, en les résumant tous. Où est l'homme sans désir, et quel désir social se résoudra sans argent ?⁵³²

L'argent est donc un moteur, il est un élément indispensable de la vie sociale. Dans son étude, « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme », Claire Pignol évoque le cas Grandet en détail :

⁵³¹ *Ibid*, p. 54.

⁵³² *Ibid.*, p. 90-91.

L'avare qu'incarne Grandet n'est pas seulement risible, condamnable ou méprisable. Il est aussi enviable, parce qu'il s'est donné les moyens de réaliser ses désirs. Le pouvoir singulier que lui procure l'argent n'est pas seulement, et pas essentiellement, un pouvoir d'achat sur les choses, dont il différerait toujours irrationnellement l'usage. Dans une société où la nécessité de l'échange contraint les désirs à s'exprimer à travers l'équivalent monétaire, l'argent est le moyen le plus sûr d'un pouvoir sur autrui⁵³³.

En cela, Balzac et Sand apparaissent différents. Elle n'a jamais gardé pour elle que ce qui lui était nécessaire et elle était connue pour ses dons. Elle en fait mention dans *Histoire de ma vie*. L'argent ne doit que servir l'individu et certainement pas l'asservir. D'ailleurs l'avare chez Sand meurt assez misérablement tandis que les avarés de Balzac font surtout souffrir les autres. Toutefois, nous verrons également que certains connaissent une fin tragique, dévorés en quelque sorte par leur furieuse passion. Grandet est finalement responsable de la vie lamentable de sa fille et de la mort de sa femme. Jusqu'à son dernier souffle, seul l'or compte. A la fin de l'œuvre, il est proche de la folie :

Depuis deux ans principalement, son avarice s'était accrue comme s'accroissent toutes les passions persistantes de l'homme. Suivant une observation faite sur les avarés, sur les ambitieux, sur tous les gens dont la vie a été consacrée à une idée dominante, son sentiment avait affectionné plus particulièrement un symbole de sa passion. La vue de l'or, la possession de l'or était devenue sa monomanie⁵³⁴.

Tout comme lui, Jérôme Nicolas Séchard dans *Illusions perdues* est une autre représentation parfaite de l'avarice. Nous avons déjà vu comment il traitait son fils, jusqu'où il allait pour élargir ses biens, nous allons maintenant approfondir ce personnage. Dès sa présentation son avarice est mise au premier plan :

⁵³³ Claire Pignol, « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme », art. cité.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 158.

L'avarice commence où la pauvreté cesse. Le jour où l'imprimeur entrevit la possibilité de se faire une fortune, l'intérêt développa chez lui une intelligence matérielle de son état, mais avide, soupçonneuse et pénétrante. Sa pratique narguait la théorie⁵³⁵.

Contrairement à M. Grandet, M. Séchard a une autre passion qui est la boisson. Cependant, il agit encore plus directement contre ceux qui l'entourent par amour du gain. La faillite de son fils ne l'intéresse absolument pas, il y a d'ailleurs grandement participé. Tout ce qui l'occupe est de rentrer dans ses frais :

Enfin le vieillard sentait le vent du malheur. Ce pressentiment était juste : le malheur planait sur la maison Séchard. Mais les avarés ont un dieu. Par un concours de circonstances imprévues, ce dieu devait faire trébucher dans l'escarcelle de l'ivrogne le prix de sa vente usuraire⁵³⁶.

Le père use de la plus ignominieuse mauvaise foi envers son fils. Il cherche à lui donner tort alors que tout le problème vient de ses actions profondément honteuses et malveillantes envers ce dernier dans le but d'entasser plus de profit. David, au cours du roman, supplie son père de l'aider mais celui-ci refuse sèchement. Pourtant, pensant que son fils pourrait finalement obtenir quelque chose de sa découverte, il vient l'épier chez lui :

Deux jours après cette scène avec son fils, le vieux Séchard, qui se vit encore à lui vingt jours avant de se livrer aux occupations de la vendange, accourut chez sa belle - fille , amené par son avarice. Il ne dormait plus, il voulait savoir si la découverte offrait quelques chances de fortune, et pensait à veiller au grain , selon son expression . Il vint habiter , au - dessus de l' appartement de sa belle - fille , une des deux chambres en mansarde qu' il s' était réservées, et vécut en fermant les yeux sur le dénuement pécuniaire qui affligeait le ménage de son fils⁵³⁷.

⁵³⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 62.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 529.

Seule sa mort donnera à son héritier le loisir de disposer de la fortune entassée. Toute son existence n'aura tourné qu'autour de deux choses : l'argent et la boisson⁵³⁸. L'amour de ces deux choses est également ce qui caractérise le marginal Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*. Sand peint un portrait d'avare qui est tellement attaché à l'argent qu'il vit misérablement alors qu'il possède une très forte somme chez lui. Cet argent a été dérobé au vieux père Bricolin par des « chauffeurs », des brigands qui pillaient et brûlaient les pieds de leurs victimes pour leur faire avouer où était caché leur or (on retrouve ici une pratique⁵³⁹ identique à celle évoquée dans *Les Chouans*). Cadoche faisait partie des malfrats bien qu'il niât une participation par trop active. Cadoche vit misérablement, il s'agit d'un mendiant comme nous l'avons déjà évoqué. Tout le monde pense qu'il ne possède rien. Grand-Louis indique ainsi à son sujet qu'il est « aussi gueux que son bâton⁵⁴⁰ ». Il vit dans un état de dénuement total : une « hutte de terre où il couche avec son cochon, ni plus ni moins que saint Antoine, et sa défroque qui fait mal au cœur⁵⁴¹ ». Cadoche a gardé la somme volée et y a même ajouté quelques louis accumulés grâce à ses aumônes : « Il n'en manque pas un ; au contraire, il y en a d'autres avec⁵⁴² ! ... ». Ainsi, c'est à l'aube de sa mort, alors qu'il est mortellement blessé à la suite d'un accident qu'il confesse sa situation. C'est d'ailleurs la première fois qu'il est mentionné comme un avare. Personne ne pouvait lui supposer tant de biens au regard de sa condition. Le passage qui suit présente des traits similaires à ceux que nous avons évoqués précédemment. Nous retrouvons la joie que procure à l'avare le fait de contempler son or :

Il le regarde une fois par semaine, quand il retourne à sa cabane où il serre l'argent qu'il a recueilli de ses aumônes. Il ne garde sur lui que ce qu'il veut dépenser en tabac et en brandevin. Il fait dire de temps en temps une messe pour s'acquitter envers le bon Dieu du service qu'il en a reçu, et avec beaucoup d'ordre et de sagesse il se tire d'affaire. Il n'est pas si fou que de sortir une seule pièce de son trésor. Ça ne donnerait plus de soupçons maintenant que

⁵³⁸ Nous avons vu précédemment qu'il avait reporté sur elle les caractéristiques du père envers un enfant.

⁵³⁹ Ces pratiques criminelles ont commencé après la Révolution. Des bandes organisées écumaient les campagnes et torturaient les fermiers en leur brûlant les pieds pour savoir où étaient leurs biens.

⁵⁴⁰ George Sand, *Le Meunier Angibault, op. cit.*, p. 74.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 298-299.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 413.

l'histoire est oubliée et les poursuites abandonnées, mais ça ferait penser qu'il est riche et on ne lui ferait plus la charité. [...]

Cadoche, épuisé par son babil, s'était renversé sur l'oreiller ; sa face pâle prenait des teintes verdâtres, sa barbe longue, raide, et encore assez noire pour assombrir son visage terreux, achevait de le rendre effrayant. [...] Sa figure accentuée, son grand nez mince et aquilin, ses lèvres rentrantes, tous ses traits, qui avaient pu être agréables dans sa jeunesse, n'annonçaient pas un naturel féroce, mais un mélange bizarre d'avarice, de ruse, de méfiance, de sensualité, et même de bonhomie⁵⁴³.

Sand mobilise et retourne plusieurs stéréotypes : au vieillard philosophe/ermite s'oppose la figure du (faux)mendiant, fréquente dans la littérature du XIX^e siècle. Nous avons plus loin une preuve de ce que nous avançons précédemment sur les intentions de Sand puisqu'elle fait dire à son héros : « Vous avez raison, c'est vilain, l'argent⁵⁴⁴ ! ». Pour finir sur cette figure de l'avare, nous constatons donc à quel point elle est prégnante parmi les œuvres. Le vieillard symbolise très souvent l'Avare. Comme nous l'avons évoqué, certains avarés chez Balzac se feront dévorer par leur amour de l'argent. Par exemple, dans *Le Curé de village*, un vieil avare est assassiné. Les avarés sont d'ailleurs monnaie courante dans cette œuvre. Le père de Véronique, la protagoniste du roman, est un Harpagon ; Pingret⁵⁴⁵, le vieillard qui sera tué, est « célèbre par son avarice⁵⁴⁶ » et d'autres personnages du roman sont très marqués par leur amour de l'argent. De même, maître Cornélius dans la nouvelle éponyme souffre d'une avarice dévorante qui causera sa perte :

Le torçonnier passa les premiers jours qui suivirent cette fatale matinée dans une occupation continuelle. Semblable aux animaux carnassiers enfermés dans une cage, il allait et venait, flairant l'or à tous les coins de sa maison, il en étudiait les crevasses, il en consultait les murs, redemandant son trésor aux arbres du jardin, aux fondations et aux toits des tourelles, à la terre et au ciel. Souvent il demeurait pendant des heures entières debout, jetant ses yeux sur tout à la fois, les plongeant dans le vide. Sollicitant les miracles de l'extase et la puissance des

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 417-418.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 438.

⁵⁴⁵ Le nom est plus que révélateur. Rappelons que Balzac dans la « Préface » d'*Une Fille d'Ève* mentionne le soin qu'il prend à adapter les noms aux personnages.

⁵⁴⁶ Honoré de Balzac, *Le Curé du village*, Paris, A. Houssiaux, 1874, p. 93.

sorciers, il tâchait de voir ses richesses à travers les espaces et les obstacles. Il était constamment perdu dans une pensée accablante, dévoré par un désir qui lui brûlait les entrailles, mais rongé plus grièvement encore par les angoisses renaissantes du duel qu'il avait avec lui-même, depuis que sa passion pour l'or s'était tournée contre elle-même ; espèce de suicide inachevé qui comprenait toutes les douleurs de la vie et celles de la mort. Jamais le vice ne s'était mieux étreint lui-même ; car l'avare, s'enfermant par imprudence dans le cachot souterrain où gît son or, a, comme Sardanapale, la jouissance de mourir au sein de sa fortune⁵⁴⁷.

Nous constatons à quel point la passion de l'avare confine à la folie. Cette obsession va d'ailleurs littéralement le tuer puisqu'il finira par se suicider :

Enfin, cet homme si puissant, ce cœur endurci par la vie politique et la vie commerciale, ce génie obscur dans l'histoire, dut succomber aux horreurs du supplice qu'il s'était créé. Tué par quelques pensées plus aiguës que toutes celles auxquelles il avait résisté jusqu'alors, il se coupa la gorge avec un rasoir⁵⁴⁸.

Ces deux passages montrent l'avarice à son paroxysme, qui conduit à la folie pure et au suicide. La succession des actions, le vocabulaire utilisé sont particulièrement parlants. Ce « type » se lit chez Balzac en relation avec sa théorie de l'énergie vitale particulièrement développée dans *La Peau de chagrin* mais visible dans l'intégralité de son œuvre. Madeleine Ambrière expose cette relation avec précision en ces termes :

Comme on peut s'y attendre, deux catégories de personnages viennent illustrer l'axiome de *La Peau de chagrin*, tel que le formule Emile, l'ami de Raphaël : « Tuer les sentiments pour vivre mieux ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt » (t. X, p. 1 18). Il y a les avares et les prodiges, ceux qui, par une savante économie du corps, du cœur et de l'esprit, savent faire durer leur capital de vie. De ces avares de l'énergie, Gobseck représente l'exemple typique et ce n'est assurément pas un hasard si l'on note dans cette scène de la vie

⁵⁴⁷ Honoré de Balzac, *Maître Cornélius*, Lausanne, Editions Rencontre, 1968, p. 124-125.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. p. 127.

privée une référence à Fontenelle : « A l'imitation de Fontenelle, il économisait le mouvement vital et concentrait tous les sentiments humains dans le moi », ne connaissant que « le seul sentiment vrai que la nature ait mis en nous : l'instinct de notre conservation » (t. II, p.965). Gobseck ne forçait jamais sa voix, parlait par monosyllabes et, « remonté par le sommeil », soumettait ses actions à la régularité d'une pendule. Dans cette existence toute mécanique, éliminant toute passion, toutes ces émotions fortes qui usent la vie, il faut déchiffrer le secret de sa longévité, secret qu'il partage avec d'autres personnages tels que l'antiquaire de *La Peau de chagrin* ou même le père Grandet⁵⁴⁹.

L'avarice conduit à prolonger l'existence, devenir vieux. Les avares économisent leur énergie tout comme leur argent. Il est ainsi logique que la plupart des avares soient des vieillards...

Pour conclure cette première partie nous pouvons avancer que le vieillard dans nos œuvres est un personnage difficile à saisir, dont l'appréhension repose très souvent sur un paradoxe. Sa description correspond à l'image réelle d'un homme âgé. Très souvent en marge, il peut illustrer certains types particulièrement révélateurs : le père ou l'avare. Ses caractéristiques en font un acteur de choix dans la représentation sociale. Celles-ci se donnent à lire dans le schéma actantiel ce qui nous amènent à nous questionner sur les fonctions diégétiques et dramatiques du vieillard au sein de nos œuvres.

⁵⁴⁹ Madeleine Ambrière, « Balzac et l'énergie », in *Romantisme*, 1984, n°46. L'énergie. pp. 43-48, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4790. Fichier pdf généré le 01/04/2021.

PARTIE II : FONCTIONS DIEGETIQUES ET DRAMATIQUES DU VIEILLARD

Chapitre I. Le vieillard, un actant abstrus

1. Le vieillard comme adjuvant

Dans les fictions narratives de notre corpus, le vieillard joue toujours un rôle prédominant qu'il soit protagoniste ou personnage secondaire. Il possède donc une fonction diégétique de première importance. Rappelons que la diégèse est ce qui fait partie de l'action ou est lié à l'action dans une œuvre. En cela, le vieillard participe activement à la narration. Il peut même être le narrateur comme dans *Mauprat* de George Sand. Il s'agit ici d'un niveau hypodiégétique. Nous allons user du schéma actantiel pour présenter les fonctions du personnage du vieillard au sein du récit. Un rappel de notions s'impose. Pour présenter la notion « d'actants » et le schéma qui en résulte, intéressons-nous à la définition qui en est donnée dans l'ouvrage *Les 100 mots du roman* :

À la notion de « personnage », jugée floue et chargée de scories psychologiques, les analystes de la seconde moitié du XX^e siècle ont préféré celle d'actant, introduite par le sémioticien Greimas à partir des recherches du grammairien Lucien Tesnière et du folkloriste russe Vladimir Propp, prolongeant les travaux plus anciens d'Eugène Souriau sur le théâtre. L'actant, selon Greimas, est « celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute détermination », le mot ne désignant plus un individu, mais une fonction, un rôle dans le déroulement du récit.

Pour le conte, Propp, à partir d'un corpus populaire, isole sept actants. [...]

La description de Greimas se veut plus large et plus harmonieuse. Le nombre d'actants est ramené à six, ils s'opposent deux à deux, et agissent conformément ce que l'on nomme le « modèle actantiel » (ou schéma actantiel). [...]

Ce schéma a le mérite de faire ressortir la fonction essentielle de la fiction (narrative ou dramatique), la *quête*, celle d'un *objet* menée par un *sujet*, facilitée ou retardée par des *adjuvants* et des *opposants*, distribuée entre *destinateur* et *destinataire*⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰ Yves Stalloni, *Les 100 mots du roman*, Entrée « Actant », Paris, PUF, 2017, p. 8.

Notons que la réflexion théorique est partie du conte et du théâtre. Or, nous avons déjà abordé succinctement ce que les écritures respectives des deux auteurs devaient au second. Quant au conte, il est incontestable qu'il a une large place dans l'univers romanesque de George Sand. Pascale Auraix-Jonchière dans l'entrée « Conte » du *Dictionnaire George Sand* rappelle cette porosité des genres chez la romancière :

En effet si le partage entre conte et nouvelle peut s'avérer délicat, le roman s'impose en principe comme l'étalon à partir duquel mesurer l'écart qui permet de définir les fictions brèves dans la complexité subtile de leur diversité. Pourtant, il n'est pas rare de rencontrer sous la plume de G. Sand le substantif « conte » pour désigner notamment des fictions romanesques plus amples mais dont la structure emboîtée met en relief la dimension orale⁵⁵¹.

Cette constatation paraît plus délicate pour Balzac, au premier abord. Pourtant, n'oublions pas qu'il est lui-même également auteur de contes : les *Contes bruns*, les *Contes drolatiques*. L'auteur de *La Comédie humaine* place évidemment son œuvre sous l'égide théâtrale mais il la voit également comme le récit d'une longue histoire, le déroulé d'une narration similaire aux *Mille et Une Nuits*⁵⁵². C'est ce qu'il évoque dans la « Préface » d'*Une Fille d'Ève* de l'édition Souverain :

Ainsi donc cette longue histoire, où le public est le sultan, où l'auteur ressemble à Schérazade [*sic*] redoutant chaque soir, non pas de se voir trancher la tête ; mais, ce qui est pis, de se voir remercié comme radoteur, aura malheureusement aux yeux de certaines gens logiques un vice capital⁵⁵³.

Ce vice, Balzac l'exprime à la suite, serait le manque de cohérence – en particulier chronologique – de la composition d'ensemble de *La Comédie humaine*. Il s'en justifie et explique le non-fondement de cette critique. La dénomination d'actants paraît donc

⁵⁵¹ Pascale Auraix-Jonchière, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Conte », op. cit., p.233.

⁵⁵² Dans une lettre célèbre à Mme Hanska de 1834, il identifie la future *Comédie humaine* comme les « *Mille et Une Nuits* de l'Occident ».

⁵⁵³ Honoré de Balzac, « Préface » in *Une Fille d'Ève*, op. cit., p. 14-15.

particulièrement appropriée à des univers où ceux-ci devraient apparaître clairement. Dans le conte et le théâtre, les personnages sont souvent stéréotypés et s'intègrent à un monde manichéen. La typisation des personnages pourrait conduire à une conclusion identique. Pourtant, tout comme le type dépasse chez Balzac et Sand sa seule valeur d'exemple, le schéma actantiel appliqué au vieillard montrera toute la complexité de sa représentation et permettra de révéler un des buts de leurs deux écritures respectives. Il s'agit donc de s'intéresser au rôle que tiennent les vieillards au sein du récit et de leur impact sur celui-ci. Il en résulte donc un partage en deux catégories : l'adjuvant et l'opposant. Comme nous le déterminerons, les frontières entre les deux s'avéreront poreuses et révélatrices de la peinture sociale du siècle.

Par sa sagesse, sa longévité qui lui a permis d'acquérir de l'expérience, le vieillard est un personnage sur lequel d'autres se reposent souvent. Il représente souvent la fermeté, la solidité et le bon sens. Il apparaît donc comme un appui de choix. C'est le cas pour Claude-Joseph Pillerault dans *César Birotteau*, ce vieillard sera déterminant par sa lucidité et l'aide qu'il apportera à César. D'ailleurs il est le premier auquel le protagoniste se raccroche quand il comprend sa situation périlleuse :

Résolu d'aller chez l'oncle de sa femme exposer sa situation avant de chercher secours ailleurs, Birotteau ne descendit pas la rue Saint-Honoré jusqu'à la rue des Bourdonnais sans éprouver des angoisses ignorées et qui l'agitèrent si violemment qu'il crut sa santé dérangée⁵⁵⁴.

Le dialogue qui suit indique à quel point Pillerault accompagne et conseille son neveu par alliance. Il est d'ailleurs extrêmement lucide sur la désastreuse situation de César. Dans tous les cas, il offre toute l'aide qu'il pourra apporter : « Il vous faudra peut-être du pain à tous, vous le trouverez chez moi⁵⁵⁵... ». C'est finalement cet oncle bienveillant et avisé qui permet à la famille de rembourser ses créanciers et retrouver son honneur : « Pillerault alla prier chaque créancier l'un après l'autre de signer une procuration pour son agréé⁵⁵⁶ ». Puis plus loin, nous trouvons ce passage :

⁵⁵⁴ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Paris, Flammarion, 1995, p. 228.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 330.

Tous trois se reconnaissant inhabiles, aucun d'eux, aucun d'eux ne voulant assumer sur lui la responsabilité du mouvement des fonds, ils avaient remis à Pillerault la direction suprême du placement de leurs économies. Redevenu négociant, l'oncle tirait parti des fonds dans les reports à la Bourse⁵⁵⁷.

Il soutiendra Birotteau jusqu'au bout, allant jusqu'à ménager la manière de lui apprendre la bonne nouvelle de l'acquittement de ses dettes, afin que ce dernier n'ait pas un choc trop violent, bien que positif. Le personnage est l'artisan de la fin « heureuse » du roman. Sans lui, César n'aurait jamais pu combler ses dettes et retrouver son honneur. Le sauveur providentiel est un vieillard qui maîtrise parfaitement les rouages du monde financier. Nous retrouvons ainsi, d'une autre manière, la nécessité sociale « d'être du côté de l'argent », d'en maîtriser la sphère. Celui-ci contamine d'ailleurs jusqu'à la structure narrative comme nous le percevons ici. Ce que souligne d'ailleurs Susi Pietri, déjà citée :

Lire l'« économique » balzacien, c'est alors penser le roman dans son ouverture sur tout ce qu'il pourrait produire et construire, justement, par l'innovation formelle et l'invention esthétique, questionnant moins la puissance mimétique de *La Comédie humaine* que sa capacité de croiser ou d'embrayer l'une dans l'autre l'investigation critique et la configuration narrative.[...]

« Balzac gagne la puissance que ses rudes écrits lui permettent par la représentation de ses créatures sous l'*ananke* de la modernité, de la nécessité d'argent. James, en laissant presque toujours en dehors de l'histoire la nécessité d'argent, sacrifie, ou plutôt ne réussit pas à puiser certaines intensités. [...] C'est ainsi qu'Ezra Pound, commentant (non sans ironie) le rapport ambivalent de James à Balzac, décrit la présence transversale des intérêts économiques dans *La Comédie humaine*. L'argent-*ananke* (dans la mythologie grecque, la personnification de la contrainte de la destinée) s'y identifie toujours avec la nécessité implacable du conflit : avec les antagonismes permanents – écrit William Butler Yeats – et la dynamique des oppositions irréductibles – écrit Hermann Hesse – qui structurent l'univers de *La Comédie humaine*⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁵⁸ Susi Pietri, « La Forme des formes : Lectures de la représentation de l'argent dans *La Comédie humaine* », in *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 73-74.

César Birotteau intègre la sphère des victimes, de ceux qui subissent la « grande maladie sociale⁵⁵⁹ ». Pillerault apparaît comme un bienfaiteur, un thérapeute. Cette fonction très positive dans le monde balzacien trouve peut-être sa source dans la vie personnelle de l'auteur. En effet, le personnage prend les traits d'un ami réel car selon les dires de Balzac lui-même, Pillerault serait Dablin. Maurice Serval nous donne certaines précisions, tirées de la correspondance de Balzac :

Après Birotteau, voici un autre personnage digne d'attention : c'est Pillerault, le vertueux quincaillier, oncle de Mme Birotteau ; ici, aucun doute ; Pillerault, c'est Dablin, car Balzac lui-même l'a déclaré dans une lettre à Mme Hanska, reproduite par la Revue des Deux Mondes 15 mars 1920. On sait que ce personnage, qui connaissait intimement la famille Balzac, fut toujours pour l'écrivain un ami et un protecteur : « Au premier ami le premier ouvrage », écrivait Balzac en lui dédiant son roman : *Les Chouans*. [...]

Les relations de Balzac avec Dablin, « le petit père », comme il l'appelait, sont trop connues pour que nous en parlions longuement. [...]

Outre les lettres qui ont été publiées, nous devons à l'extrême obligeance de M. Bouteron d'en avoir pu parcourir quelques autres, qui sont inédites. Les questions d'argent⁵⁶⁰ y sont surtout traitées⁵⁶¹.

Évoquons maintenant le choix que nous faisons de l'utilisation d'un vocabulaire médical. Dans son article intitulé « , « Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet » », Judith Lyon-Caen souligne cette correspondance :

Il faut souligner le constant usage des métaphores organiques et la représentation de la société comme monde ténébreux, corps malade affligé de plaies mystérieuses, que Balzac et Sue partagent avec Parent-Duchâtelet, Frégier ou Buret, et qui nourrit toute la littérature panoramique, quand la description bascule dans le décryptage et le dévoilement des « drames

⁵⁵⁹ Terme que nous empruntons à José-Luis Diaz.

⁵⁶⁰ Il semble que Dablin ait prêté de l'argent à Balzac. On trouve aussi une liste de menus services envers l'écrivain.

⁵⁶¹ Maurice Serval, « Autour de Balzac : César Birotteau » in *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 37, no. 2, 1930, pp. 196–226, [En ligne], URL : <http://www.jstor.org/stable/40519228> [consulté le 02/09/2023].

inconnus » (Soulié) qui courent sous la surface du social. C'est dans ces décryptages, ces dévoilements des envers et des mystères sociaux, dans cette injonction de l'élucidation, que s'esquisse une commune problématique du signe, de l'indice, une « sémiologie » et une « symptomatologie » du social⁵⁶².

José-Luis Diaz va plus loin dans son analyse en adaptant une grille de lecture du pathologique à l'ensemble de l'œuvre :

La thématique rectrice de la pathologie sociale a influé d'abord sur le personnel du roman, dont les rôles se répartissent selon les trois actants nécessairement complémentaires de la scène pathologique primordiale : les malades, les agents du mal et ses analystes. Si le malade est bien, on l'a vu, la société tout entière, certains personnages sont néanmoins préposés au rôle de patients exemplaires, voire de victimes expiatoires : tels Adeline Hulot, Pierrette, ou le cousin Pons sur qui « la société roule comme un tombereau sur un œuf »⁵⁶³.

De même dans *La Cousine Bette*, le Père Fisher sera très présent pour le baron Hulot, tout comme le maréchal Cottin le sera pour son frère, le général Hulot. Ainsi le premier se retrouve entraîné dans les malversations du baron et en payera les frais. Il est même prêt à tout pour Hulot comme l'indiquent ses propres paroles adressées au baron : « - Tout est à vous, même mon sang⁵⁶⁴ ». Ce dernier le mènera dans une sordide affaire qui conduira au décès du vieil homme. D'ailleurs même le titre du chapitre qui rapporte l'incident est révélateur puisqu'il est intitulé « un magnifique exemplaire de séide⁵⁶⁵ ». Le vieillard est ici réifié. Il n'existe plus en tant qu'individu. Or, nous avons vu à quel point la figure du vieillard s'inscrivait dans une forme de déshumanisation⁵⁶⁶. Quant au maréchal, il permettra d'éviter le déshonneur à Hulot

⁵⁶² Judith Lyon-Caen, « Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24 | 2002, p. 15-32, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/rh19/367>. Fichier pdf généré le 09/09/2023.

⁵⁶³ José-Luis Diaz, « Balzac romancier de la « grande maladie sociale » (1838-1847) », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 221-240, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-221.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024.

⁵⁶⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 225.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁶⁶ Positive comme négative. Nous renvoyons à notre étude sur les analogies animales, végétales et autres.

et aidera la famille à se relever. Voici l'échange qu'entretiennent celui-ci et le fils Hulot, Victorin :

– Mon ami, dit le vieux guerrier, j'ai juré, dans ce cabinet, à votre oncle, le maréchal, de prendre soin de votre mère. Cette sainte femme va recouvrer la santé, m'a-t-on dit, le moment est venu de panser vos plaies. J'ai là deux cent mille francs pour vous, je vais vous les remettre. "

L'avocat fit un geste digne de son oncle le maréchal.

– Rassurez-vous, dit le prince en souriant. C'est un fidéicommis. Mes jours sont comptés, je ne serai pas toujours là, prenez donc cette somme, et remplacez-moi dans le sein de votre famille. Vous pouvez vous servir de cet argent pour payer les hypothèques qui grèvent votre maison⁵⁶⁷.

Ces trois vieillards⁵⁶⁸ permettent donc au protagoniste d'avancer et de se soustraire à un mauvais pas. Il participe donc à la continuité du récit. Sortant d'une situation périlleuse, Hulot peut se permettre de tomber dans une autre. Les deux vieillards tentent de pallier un père défaillant qui est d'ailleurs lui-même vieux. Le premier n'aboutira à rien et y perdra la vie. Le second permettra à la famille de se relever à travers le successeur d'Hulot. Les deux maréchaux, Cotin et Hulot, évoquent la stabilité des modes de fonctionnement précédents. Le schéma actantiel souligne ici le père démissionnaire face aux personnages âgés qui représentent l'honneur ancien. Rappelons à quel point Balzac était attaché aux traditions, émule du système bonaldien⁵⁶⁹. Tous sont d'une autre époque au sein de laquelle prévalaient l'honneur et le courage. Aujourd'hui, ne leur reste que leur âme, intacte, mais la société ne

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 463.

⁵⁶⁸ C'est-à-dire le Père Fisher, le général Hulot et le maréchal Cotin. Le second n'intervient ici que de façon détournée puisqu'il est celui grâce auquel le dernier apporte son aide. Plus tard, ce sera lui qui donnera toutes ses économies pour rembourser la fraude de son frère, le baron Hulot.

⁵⁶⁹ Louis de Bonald est un essayiste et philosophe français qui a élaboré une doctrine politique et sociale dont la famille représente la base. Il rétablit puissamment la prévalence du père sur tout le système. Comme l'indique Gérard Gengembre dans « Pour lire Balzac : De la famille et de la propriété selon Bonald » : « Si le père est le ministre (ou moyen, de *ministerium*) de Dieu, dans la famille il est instance de pouvoir. Il énonce des lois, qui ne peuvent être que conforme à la loi universelle : il se place dans la seule perspective de la reproduction et de la conservation, lois fondamentales de toute société. » (Gérard Gengembre, « Pour lire Balzac : De la famille et de la propriété selon Bonald » in *Balzac, l'invention de la sociologie, op. cit.*, p. 39).

les reconnaît plus que comme « deux vieux débris des phalanges napoléoniennes⁵⁷⁰ » car elle est malade, c'est le message de Balzac. Pour l'auteur, il n'existe pas de place dans la société pour les belles âmes, elles finissent impitoyablement broyées⁵⁷¹. Ainsi, le bon Schmucke, l'acolyte de Pons dans *Le Cousin Pons* se révélera à la fois soutien et victime. Balzac dressait ce terrible constat dans *Le Médecin de campagne* :

Nous manquons essentiellement de la vertu civique avec laquelle les grands hommes des anciens jours rendaient service à la patrie, en se mettant au dernier rang quand ils ne commandaient pas. La maladie de notre temps est la supériorité. Il y a plus de saints que de niches. Voici pourquoi. Avec la monarchie nous avons perdu *l'honneur*, avec la religion de nos pères *la vertu chrétienne*, avec nos infructueux essais de gouvernement *le patriotisme*. Ces principes n'existent plus que partiellement, au lieu d'animer les masses, car les idées ne périssent jamais. Maintenant, pour étayer la société, nous n'avons d'autre soutien que *l'égoïsme*. Les individus croient en eux. L'avenir, c'est l'homme social ; nous ne voyons plus rien au delà. Le grand homme qui nous sauvera du naufrage vers lequel nous courons se servira sans doute de l'individualisme pour refaire la nation ; mais en attendant cette régénération, nous sommes dans le siècle des intérêts matériels et du positif⁵⁷².

Là encore le traitement du vieillard est consécutif à une mise en avant de l'époque délétère en contrepoint d'une période révolue durant laquelle les valeurs subsistaient. Sylvie Thorel dans « Le laid idéal » précise que « l'époque [la monarchie de Juillet] marque le règne du désordre, de l'entropie consécutive au réveil de la Terreur suscité par l'avènement au pouvoir de Louis-Philippe, le fils de Philippe-Égalité⁵⁷³. » Or, Schmucke caractérise l'exact inverse. Il s'agit d'un personnage fortement valorisé moralement, bien que faible et pauvre. Il représente toutefois la bonté sans la force. Ainsi, le pauvre musicien « à qui il arrive de

⁵⁷⁰ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 447.

⁵⁷¹ Il en est de même chez Sand comme le constate Isabelle Hoog Naginski : « Mais ces êtres parfaits [Jeanne et sa filiation] ne peuvent pas vivre dans le monde tel qu'il est constitué. Ici, exceptionnellement, la poétique de Balzac et celle de Sand se rejoignent : "Les belles âmes ne peuvent pas rester longtemps en ce monde", constate Rastignac à la fin du *Père Goriot*. Chez Sand, le message est un peu différent, car il s'agit d'êtres des campagnes, esprits bornés, endormis, mais innocents et vertueux dans *Jeanne* – leur manque d'intelligence est considéré comme un don sacré et les place facilement dans des situations de danger mortel (Isabelle Hoog Naginski, « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique », *Sociopoétiques*, art. cité).

⁵⁷² Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1891, p. 64.

⁵⁷³ Sylvie Thorel, « Le laid idéal », art. cité.

ressusciter Pons, qui entend par le cœur et dont la tendresse touche au sublime⁵⁷⁴ », comme l'indique Sylvie Thorel, ne peut sauver Pons que symboliquement. Il demeure malgré tout un référent dans ce monde rongé par le mal. Plus loin, elle évoque que « [d]ans ces conditions il importe que le travail de Schmucke au théâtre ait trait aux partitions, qui sont une garantie d'ordre et, par conséquent, de préservation du sens⁵⁷⁵ ». Le brave Allemand est auprès de Pons dès le début de ses déboires. Ainsi quand ce dernier est rejeté par ses cousins, il lui propose une alternative. Très attentif à son ami, il ne sait que faire pour le choyer, autant que le lui permettent ses maigres moyens. Pour preuve ce passage révélateur de ses soins continus :

Schmucke, en ramenant le soir, vers minuit, Pons au logis, le tenait sous le bras ; et comme un amant fait pour une maîtresse adorée, il indiquait à Pons les endroits où finissait, où recommençait le trottoir ; il l'avertissait quand un ruisseau se présentait ; il aurait voulu que les pavés fussent en coton, que le ciel fût bleu, que les anges fissent entendre à Pons la musique qu'ils lui jouaient. Il avait conquis la dernière province qui n'était pas à lui dans ce cœur !

Pendant trois mois environ, Pons dîna tous les jours avec Schmucke. [... Puis, malgré les soins et les lazzis allemands de Schmucke, le vieil artiste regretta les plats soignés, les petits verres de liqueur, le bon café, le babil, les politesses fausses, les convives et les médisances des maisons où il dînait⁵⁷⁶.

Quand Pons tombe gravement malade, celui-ci est aux petits soins avec lui et s'occupe de tout. Il l'accompagne alors jusqu'à ses derniers instants. D'ailleurs il garde farouchement son corps « tel un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître⁵⁷⁷. »

Schmucke tente tout pour sauver son ami sur son lit de mort avant de se faire un protecteur de sa dépouille. L'attitude de Schmucke est comparée à celle de la Vierge dans les bas-reliefs appelés Pieta. De plus l'effet du vin mêlé que propose le bon Allemand à son ami

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 310.

est quasi miraculeux, ce qui renvoie à nos propos précédents sur sa qualité de sauveur. Scott Prenger définit ainsi cette relation et le rôle de Schmucke :

En fait, le désir conjugal que Pons projette sur Schmucke n'est pas, comme Lucey le suggère, une rupture avec les formes traditionnelles de la sexualité, mais leur *continuation involontaire*. Faute d'une femme à épouser « chrétiennement », Pons découvre en Schmucke, ce « divin traducteur de choses divines » (p. 705), ce « parfait chrétien » (p. 532), une avenue pour exprimer son goût prémoderne pour un amour désintéressé, une relation spirituelle, un lien transcendant qu'il aurait dû trouver dans un mariage sacramentel. [...] Pons lui-même ne voit certainement pas Schmucke comme un objet de désir érotique ; il le voit comme un compagnon et un ami, mais surtout comme un support moral, une source d'affection spirituelle ou religieuse et même comme son salut dans un monde qui lui était entièrement hostile⁵⁷⁸.

Monde hostile car bien que les références à Hoffmann⁵⁷⁹ soient nombreuses le roman ne s'achève pas en conte de fées. Comme le précise Mireille Labouret : « Féerie et conte de fées inversés, *Le Cousin Pons* s'achève sur la victoire des monstres fascinés par l'or et l'effacement complet des belles âmes⁵⁸⁰. »

Balzac a pourtant ménagé précédemment des espaces où son système pouvait s'intégrer et générer une amélioration. Face aux maux, il existe des thérapeutes. Balzac l'a mentionné dans *Le Médecin de campagne*⁵⁸¹ et José-Luis Diaz les reprend dans son analyse :

Quant au rôle du thérapeute, on sait que, depuis *Le Médecin de campagne*, il est tenu principalement dans l'univers balzacien non seulement par le médecin, qui panse les plaies du

⁵⁷⁸ Scott Sprenger, « *Le Cousin Pons*, ou l'anthropologie balzacienne du goût », in *L'Année balzacienne*, 2009/1 (n° 10), p. 157-179, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2009-1-page-157.htm> [consulté le 02/06/2023].

⁵⁷⁹ En particulier ici son conte « Casse-Noisette et le Roi des souris ».

⁵⁸⁰ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », art. cité.

⁵⁸¹ « Ce n'est pas sans raison, mon cher monsieur, que l'on assemble proverbialement les trois robes noires, le prêtre, l'homme de loi, le médecin : l'un panse les plaies de l'âme, l'autre celle de la bourse, le dernier celles du corps ; la conscience, le domaine, la santé » (Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*, *op. cit.*, p.68-69).

corps, mais aussi par l'homme de loi, qui panse les plaies de la bourse, et le prêtre, qui panse les plaies de l'âme⁵⁸².

Or, *Le Cousin Pons* montre que même ceux-ci sont dévoyés dans cette société qui corrompt tout. Mentionnons, en effet, le rôle du docteur Poulain et de l'avocat Fraisier dans la triste fin de Pons. Pourtant, dans *Ursule Mirouët*, œuvre précédente, Balzac présentait une « famille idéale » qui reprenait les préceptes auxquels il adhérait. Il exposait en action dans un autre roman les théories professées auparavant :

Aujourd'hui tout est changé, prenons notre époque telle qu'elle est. Eh ! bien, je crois que le progrès de la civilisation et le bien-être des masses dépendent de ces trois hommes, ils sont les trois pouvoirs qui font immédiatement sentir au peuple l'action des Faits, des Intérêts et des Principes, les trois grands résultats produits chez une nation par les Événements, par les Propriétés et par les Idées⁵⁸³.

Et c'est exactement ce que représentent les trois vieillards qui veillent sur Ursule. Ces derniers vont faire d'elle une jeune fille accomplie et la soutenir dans les épreuves, tant qu'ils vivront. Ils représentent les trois types d'homme dont la société a tant besoin : le docteur, Mirouët ; l'homme de Dieu, l'abbé Chaperon⁵⁸⁴ et l'homme de loi, un juge de paix, Monsieur Bongrand. À ces trois hommes s'en ajoute un quatrième qui représente l'ancienne noblesse et ses valeurs : monsieur de Jordy. Ce quatuor forme une famille d'élection comme nous l'avons évoqué précédemment. Le docteur ira même jusqu'à aider la jeune Ursule au-delà de la mort. Effectivement, celle-ci aura un contact posthume avec ce dernier à travers des visions. Elle pourra ainsi récupérer son héritage et goûter au bonheur. Ainsi, toute l'existence d'Ursule est conduite par ce vieillard qui lui offrira tout : famille, argent, soutien de tous les instants.

La paternité choisie est une source privilégiée d'adjuvants parmi les vieillards du corpus. De fait, le marquis de Bois-Doré accompagne son neveu dans toutes les épreuves qu'il a à subir. D'abord protecteur puis père adoptif avant même de savoir que Mario est son neveu, il

⁵⁸² José-Luis Diaz, « Balzac romancier de la "grande maladie sociale" »,

⁵⁸³ Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*, op. cit., p. 69.

⁵⁸⁴ Notons une nouvelle fois un nom révélateur.

consacre toutes ses ressources et son existence à ce dernier. Les rapports sont assez identiques à ceux du docteur Minoret et d'Ursule. De même, Bois-Doré entoure son neveu d'affection et de soin, aplanit toutes les difficultés que le jeune homme pourrait rencontrer. Il l'éduque, lui fournit une famille, des moyens. Il favorise son mariage avec Lauriane. À toutes les étapes de la vie du jeune homme, le marquis est présent pour l'aider à surmonter les obstacles, tout comme le docteur Minoret l'était pour Ursule. Sans ces vénérables vieillards les protagonistes n'iraient pas loin. Par conséquent, le récit est construit autour de ces figures de soutien, essentielles au bon déroulement des événements. Il n'y a pas chez Sand de grille de lecture pathologique comparable à celle que nous pouvons trouver chez Balzac. En revanche, elle utilise la puissance évocatrice du vieillard, figure du passé. Cette dernière lui permet d'aménager un monde idéalisé, bien qu'elle ne se retienne pas d'ironiser sur celui-ci⁵⁸⁵. L'époque choisie et le personnage âgé sont une double manière d'évoquer un « ailleurs ». Car Sand, si elle insiste sur son désir d'idéal, éprouve également le besoin criant de partir de la réalité. Béatrice Didier dans son œuvre l'exprime en ces termes : « Pour George Sand la création littéraire, même idéalisée, n'aboutit pas à se couper de la réalité, mais au contraire à mieux la voir⁵⁸⁶. » De même, Rachel Sauvé dans « De Goethe à Madame Stowe, la poétique des autres : Sand préfacière allographe » écrit que « [c]hez Sand, le goût romantique est toujours subordonné à celui du « vrai », un vrai idéalisé et littéraire, mais vrai tout de même⁵⁸⁷ ». Le désir de communion familiale évoquée lors de notre première partie se trouve donc, dans l'image de ce vieillard 'une autre époque, un actant de choix.

Dans *Simon*, un vieillard joue également ce rôle d'adjuvant et de substitut paternel : Monsieur Parquet. Celui-ci s'avère un soutien indéfectible pour Simon. Dès le début, il représente une aide considérable pour la famille : « Heureusement dans cette détresse le ciel envoya un ami à Simon : ce fut son parrain, le voisin Parquet, un des meilleurs hommes que

⁵⁸⁵ En effet, la passion du marquis pour *L'Astrée* est majoritairement gentiment moquée au cours du roman. Emmanuelle Tabet écrit qu'au XIX^e siècle « [l]a mémoire de l'œuvre semble alors se prolonger en un rêve pastoral, rêve d'un mythique âge d'or où le roman pouvait n'être que fable, pure fiction. » (Emmanuelle Tabet, « Le rayonnement de *L'Astrée* de Rousseau à George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2008, n°60. pp. 189-206, [En ligne], URL : www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2008_num_60_1_2544. Fichier pdf généré le 04/08/2024). La romancière veut créer une utopie mais elle n'en est pas dupe.

⁵⁸⁶ Béatrice Didier, *George Sand écrivain* : « *Un grand fleuve d'Amérique*, op. cit., p. 29.

⁵⁸⁷ Rachel Sauvé, « De Goethe à Madame Stowe, la poétique des autres : Sand préfacière allographe », in *George Sand : L'écriture du roman*, op. cit., p. 377.

cette province ait possédés⁵⁸⁸. » Le vieillard est plus que déterminant pour la destinée de Simon et de Fiamma, lesquelles sont d'ailleurs liées puisqu'ils s'aiment. M. Parquet place Simon dans la voie du droit. Il lui prête tous les livres dont il a besoin. Il le conduit sur le chemin du succès professionnel. Quant à Fiamma, elle-même le présente comme son « cher sigisbée⁵⁸⁹ ». L'ancien procureur laisse tout à son filleul, il en fait son héritier, son successeur, ainsi le prouve ce passage révélateur :

Il fut aidé à se faire connaître par l'abandon que lui fit M. Parquet de sa toque d'avocat. Se réservant les tracas lucratifs de l'étude, il lui fit plaider toutes les causes qu'il eût plaidées lui-même. Depuis longtemps il avait caressé cette espérance de se retirer du barreau en y laissant un successeur digne de lui et créé par lui⁵⁹⁰.

Nous ne sommes pas chez Balzac, pourtant l'avocat se donne également à voir sous un jour positif. Nous pouvons peut-être songer pour Sand à des résurgences autobiographiques⁵⁹¹ mais également à l'importance qu'elle accorde à la maîtrise de la langue orale. Le vieillard est doté d'un savoir qui fait de lui une figure valorisée et structurante dans le corps social, ce qui est une représentation conforme au siècle. Cette représentation méliorative peut trouver sa source dans l'importance de la gérontocratie au XIX^e, nous y reviendrons. Finalement, c'est par son intermédiaire que le mariage entre Simon et Fiamma se fera puisqu'il sort victorieux de sa joute verbale avec le comte, père de la jeune fille. Il préside donc à tous les moments importants de la vie du jeune homme et de sa future épouse.

En dehors des figures « familiales », le vieillard a un rôle déterminant dans la destinée des personnages, souvent des protagonistes. Ainsi, le compagnon Pierre Huguenin trouve un appui certain en la personne de Vaudois-la-Sagesse. Ce digne vieillard lui offrira un moment de repos salvateur au cours du roman. Voici d'ailleurs comment il accueille le compagnon :

⁵⁸⁸ George Sand, *Simon, op. cit.*, p. 216.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 329.

⁵⁹¹ Sa relation amoureuse avec Michel de Bourges, son avocat dans son procès l'opposant à son mari Casimir Dudevant.

– J’entends une voix amie, et pourtant je ne sais où je suis. – Chez ton compagnon fidèle, chez ton frère de *liberté*, répondit l’hôte en s’approchant de lui les bras ouverts : chez *Vaudois-la-Sagesse*⁵⁹² !

Il prodigue des conseils à de nombreux compagnons ainsi que des leçons. Il reproche à Pierre sa mélancolie et l’amène à réfléchir plus avant sur ses impressions et ses sentiments. Ils vont avoir une discussion très constructive ensemble. Le moment où Pierre se repose chez son ami est une sorte de pause bienvenue qui lui permet de rassembler ses idées, d’envisager la suite. C’est d’ailleurs un lieu de repos que trouve le protagoniste auprès de son hôte. Très vite, le jeune homme découvre qu’il est chez un « frère ». Le vieillard est lui-même la représentation de la communauté et de l’entraide chez les compagnons. Son nom de Vaudois est une composition de plusieurs noms de compagnon que cite *Le Livre du compagnonnage* d’Agricol Perdiguier. Le vieillard s’inscrit donc pleinement dans l’optique de l’auteur, qui entend nous présenter cette fraternité. Sand veut porter cette parole. Le livre de Perdiguier étant la seule source et étant encore en phase d’écriture⁵⁹³, elle s’adresse même à ce dernier directement pour parfaire ses connaissances. Sand veut donner la parole au peuple et ce roman doit révéler la nécessaire entraide. A ce sujet, Martine Watrelot nous indique en citant :

« Critique impartial (lecteur bienveillant, comme nous disions jadis), sois indulgent pour le traducteur impuissant qui te transmet la parole de l’ouvrier ». Adoptant la manière d’entrer en relation avec le lecteur des poètes du compagnonnage – façon assez inusitée par les romanciers – la supplique du narrateur aux lecteurs du *Compagnon du Tour de France* résume les audaces et les enjeux de cette œuvre charnière dans la carrière et l’esthétique romanesque de celle qui s’affirme – ce qui est nouveau pour elle – tributaire et promoteur de la parole du peuple⁵⁹⁴.

⁵⁹² George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 131.

⁵⁹³ Au moment de l’écriture, seul le tome I était déjà édité.

⁵⁹⁴ Martine Watrelot, « Le Compagnon du Tour de France entre tradition et *invention* » in *George Sand : Pratiques et imaginaires de l’écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/puc/9802> [consulté le 03/12/2023].

Vaudois est la représentation de cette sagesse populaire, de ce bon sens et de cette fraternité que Sand veut mettre en avant dans ce roman. Il n'a pas été oublié malgré son handicap⁵⁹⁵. Les autres compagnons viennent lui rendre visite le dimanche et le vieillard comme il l'indique lui-même « leur prêche la sagesse, l'union, le travail, l'étude du dessin⁵⁹⁶ ». En quelque sorte il se fait chansonnier. Les autres l'écoutent avec déférence. Sand s'appuie ici sur une réalité des compagnons pour lesquels les chansons sont un socle de leur état. À ce moment-là Vaudois transmet la culture populaire, une sorte de mythologie recréée pour ces hommes. Une place identique échoie à Audebert dans *La Ville noire*. Cette dernière s'inscrit dans la vision qu'a Sand du rôle de l'artiste dans la société. Effectivement, la romancière considère que ce dernier a une mission. Il doit participer à l'amélioration de la société. De plus, elle accorde une grande importance à l'oralité. Sylvie Charron-Witkin dans son article intitulé « Eugénie *Grandet* et *Pauline* : optiques romanesques chez Balzac et Sand » le rappelle en ces termes :

Ainsi le choix que [Sand] fait d'utiliser abondamment la forme dialoguée pour tenter de faire partager ses convictions est à la fois l'indication d'un *credo* dans le rôle moral de l'artiste, et le moule dans lequel elle coule le plus naturellement avec le génie de la conteuse, cette exigence à laquelle elle fut fidèle toute sa vie⁵⁹⁷.

Il est également essentiel de rappeler que Sand en 1868 se perçoit comme un vieil homme⁵⁹⁸. L'artiste vieillard n'est donc pas un hasard et peut être lu en conséquence dans les œuvres de l'écrivaine. Pour en revenir à Vaudois-la-Sagesse, un passage marquant du *Compagnon du Tour de France*, intéressant pour sa dimension ethnocritique et les représentations qu'il convoque, présente, avec humour, ce personnage. L'ancien compagnon, ouvrier émérite, n'a pas usurpé son surnom. Alors que Pierre plaint le vieillard au sujet de son infirmité, ce dernier lui rétorque que « la sagesse n'est pas boiteuse, et [que] la [sienne]

⁵⁹⁵ Vaudois est tombé d'un toit et a dû laisser l'état de charpentier car il a perdu une jambe à la suite de cet accident regrettable.

⁵⁹⁶ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 132.

⁵⁹⁷ Sylvie Charron-Witkin, « Eugénie *Grandet* et *Pauline* : optiques romanesques chez Balzac et Sand », in *George Sand : L'écriture du roman*, op. cit., p. 141.

⁵⁹⁸ Elle tient ces propos dans les *Nouvelles Lettres d'un voyageur*, dans un essai intitulé « À propos de botanique ». Nous reviendrons sur ce parallèle quand nous traiterons de l'ermite sandien.

marche toujours sur ses deux jambes⁵⁹⁹. » Son utilité n'est plus à prouver, son rôle de chansonnier, déterminant. Il est un référent et un puissant adjuvant dans le récit bien qu'il ne soit pas un personnage récurrent de l'œuvre. C'est d'ailleurs chez lui que se déroulent les retrouvailles décisives pour le récit d'Amaury et de Pierre. Ils échangent alors leurs points de vue respectifs. Les réflexions qui naissent sont le cœur du message de Sand qui veut montrer le cœur, les aspirations et l'élévation du peuple. Quant à Audebert, il est une autre représentation de l'artiste, tout comme le vieux Boccaferri dans *Le Château des Désertes*. Comme adjuvant, Audebert fournit une réflexion précieuse à Sept-Épées et Boccaferri crée un espace idéal pour la pratique théâtrale.

Mentionnons enfin un personnage de comédien : Lavallée. Ce noble vieillard apparaît dans *Pauline*⁶⁰⁰, court roman dans lequel il joue un rôle décisif. En effet, il met en place un stratagème⁶⁰¹ afin de détromper Pauline. De ce fait, il apporte toute son aide à Laurence pour révéler la vérité à son amie concernant les véritables sentiments de Montgenays :

– Il faudra que je t'aide, répondit Lavallée ; car je vois bien que, seule, tu ne viendras jamais à bout de faire tomber son masque. Repose-toi sur moi du soin de le forcer dans ses derniers retranchements sans te compromettre sérieusement⁶⁰².

Trompant Montgenays sur les sentiments de Laurence, il lui tend un piège pour qu'il se dévoile au grand jour. On n'est pas éloigné ici du rôle souvent octroyé au valet dans la comédie⁶⁰³. Plus loin, il prend la défense de la jeune femme avec fermeté et résolution :

– Eh bien ! s'écria Lavallée, prenez garde de me pousser à bout ; car je pourrais bien me mettre au-dessus de tout remords comme de toute honte en vous faisant un outrage public, si vous

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁰⁰ Pauline et Laurence son deux amies dont l'amitié ne va pas résister à la jalousie de la première. Pauline aime Montgenays qui, lui, désire Pauline. Par dépit de n'être choisi par la jeune femme, il monte son amie contre elle et finit par l'épouser, ce qui conduira à un mariage malheureux.

⁶⁰¹ Lavallée pour ouvrir les yeux de Pauline lui fait assister à une déclaration de Montgenays à son amie. Le résultat ne sera pas celui attendu car la jeune femme ne veut rien voir et se laisse berner par cet homme qui, ayant compris, souhaitera se venger de l'indifférence de Laurence à son égard et médiera contre elle.

⁶⁰² George Sand, *Pauline*, Barcelone, Editions Gallimard, 2011, p. 106.

⁶⁰³ Le valet roué au service de son maître, inventaire de subterfuges et de stratagèmes est un *topos* de la comédie. Citons Scapin, La Flèche, Figaro, Dubois, Figaro, entre autres...

vous permettiez la moindre méchanceté contre une personne dont l'honneur m'est beaucoup plus cher que le mien⁶⁰⁴.

Le récit progresse donc grâce à l'intervention du vieux comédien. Toutefois il demeurera impuissant face à l'aveuglement de Pauline.

Le vieillard est souvent l'acteur principal du dénouement heureux de l'œuvre romanesque. M. de Boisguilbault dans *Le Péché de Monsieur Antoine* en est un bon exemple. Tout d'abord, il permet à Émile Cardonnet de réfléchir plus avant sur les idées qu'ils partagent tous deux, de tenter de les mettre en pratique mais aussi d'obtenir la femme qu'il aime et souhaite épouser. Le marquis est l'instigateur de l'affirmation plus marquée d'Émile vis à vis de son père et de sa prise de distance finale. Il est également la solution à tous les problèmes majeurs des jeunes gens⁶⁰⁵. La pensée de Boisguilbault, son environnement correspondent à une vision utopique, un idéal communautaire. Dans « Le paysage comme structure du roman », Marielle Caors le confirme :

Mais l'opposition fondamentale se trouve plutôt entre les forteresses ruinées d'un pouvoir condamné et les « communes », ces lieux fictifs dont George Sand crée l'image ou envisage l'existence future dans plusieurs romans. [...] dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, l'énigmatique marquis de Boisguilbault, aux idées étonnamment libérales pour son origine sociale, lègue son domaine, lui aussi fictif dans un roman localisé dans le réel, à Émile Cardonnet et Gilberte de Chateaubrun, dont l'amour a dépassé les clivages sociaux anciens et modernes, en alliant une aristocratie ruinée à un jeune bourgeois riche, pour qu'ils y organisent, eux aussi, une « commune » rurale d'autant plus utopique qu'elle reste future, même au temps du récit, et qu'elle n'est pas sans évoquer un autre domaine agricole idéalisé, le Clarens de La Nouvelle Héloïse⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁰⁵ Le mariage entre Émile Cardonnet et Gisèle de Chateaubrun ne sera possible que grâce à l'héritage du marquis.

⁶⁰⁶ Marielle Caors, « Le donjon en ruines et la maison déserte : le paysage comme structure du roman », in *George Sand : L'écriture du roman*, op. cit., p. 359.

Le marquis, dès le début du roman, fournit un prétexte au jeune homme pour passer près de la demeure des Chateaubrun. Mais il n'est pas le seul vieillard à agir positivement et à apporter une aide décisive au protagoniste. En effet, Jean Jappeloup est un puissant auxiliaire pour les deux jeunes gens. Tout d'abord, c'est lui qui l'introduit auprès de la famille qui aura tant d'impact, par la suite, sur son existence. Il l'aidera également, d'une certaine manière, au rapprochement entre le marquis et Gilberte, qui, sans lui, n'aurait pas eu lieu car la présence d'un tiers était nécessaire à la résolution de la situation. Les étapes cruciales dans le déroulé du récit sont donc marquées par la présence de l'un ou l'autre de ces deux vieillards.

Le vieillard est ici représenté sous son jour positif, de pilier, de soutien, d'aide. Les jeunes gens viennent trouver auprès de lui, sagesse, conseils. De ce fait, comme nous pouvons le constater, la figure du vieillard se trouve très souvent un adjuvant de choix. Riche de son expérience il possède les critères requis pour prétendre à l'option la plus avantageuse. Cette faculté est mise en avant chez Sand dans le roman *Isidora*. Cette dernière, bien que femme, illustre le plus clairement la capacité des vieilles personnes à faire des choix et à vivre enfin sereinement. La vieillesse est riche d'enseignement pour les jeunes. À la fin de l'œuvre l'ancienne prostituée, riche de l'expérience de toute une vie, développe une métaphore naturelle pour dire sa sérénité et sa clairvoyance apaisée :

Mais la vieillesse! je me la figure comme un vaste et beau jardin bien planté, bien uni, bien noble à l'ancienne mode... un peu froid d'aspect, quoique situé à l'abri des coups de vent.

[...] et l'on s'y promène ou l'on s'y repose, consolé et purifié, jouissant des tièdes bienfaits d'un soleil d'automne. Si, du haut de la terrasse abritée, le regard plonge dans la région terrible et magnifique où s'agite la jeunesse, on se souvient d'y avoir été, et on comprend ce qui se passe là d'admirable et d'insensé; mais malheur à qui veut y redescendre et y courir: car les railleries ou les malédictions l'y attendent! Il n'est permis aux hôtes du jardin que d'étendre les mains vers ceux qui dansent sur les abîmes, pour tâcher de les avertir; et encore, cela ne sert-il pas à grand'chose, car on ne s'entend pas de si loin⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ George Sand, *Isidora*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1894, p. 168.

Terminons par des dévouements exemplaires : ceux des domestiques envers leurs maîtres. Le domestique comme nous le verrons dans la partie qui lui sera consacrée est essentiellement un vieillard quand il est de sexe masculin. Dans *La Peau de chagrin*, M. Porriquet et Jonathas, le précepteur et le serviteur de Raphaël, entourent ce dernier de soins affectueux, voire même d'une attention de tous les instants pour le second. Tous deux n'ont de cesse de l'aider et de lui rendre l'existence la plus douce possible. Les deux se considèrent d'ailleurs comme les pères nourriciers du marquis. Il est indiqué que Jonathas « était comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël » et que M. Porriquet « a façonné sa cervelle, cultivé son entendement, développé son génie⁶⁰⁸ ». Jonathas précise que Raphaël « n'a rien à souhaiter⁶⁰⁹ ». Il rajoute : « [e]nfin, finalement, monsieur Porriquet, il m'a dit : Jonathas, tu auras soin de moi comme d'un enfant au maillot. Au maillot, oui, monsieur, au maillot qu'il a dit. Tu penseras à mes besoins, pour moi⁶¹⁰. Ainsi nous ne pouvons douter du rôle primordial de Jonathas envers son maître. Il doit le garder en vie car le lecteur sait que tout désir réduit sa vie comme « peau de chagrin ». C'est grâce à lui que Raphaël peut poursuivre encore un peu son existence car il le préserve de « tout ».

Les serviteurs sont toujours d'excellents auxiliaires de leurs maîtres et leur apportent toute leur aide afin de mener à bien leurs projets. Nous trouvons un exemple notable de cette catégorie aussi bien chez Sand que chez Balzac. Le vieux Lemulquinier chez Balzac et Sanche de Cordoue chez Sand correspondent parfaitement à cette description. Le premier est le valet de Balthazar Claës et le second est celui d'Alvimar dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Tous deux sont d'une dévotion exemplaire et sont prêts à tout pour aider leur maître. Lemulquinier prend une part active aux expériences de Claës et sera le seul à l'accompagner du début à la fin, gardant une foi inébranlable dans la grande découverte de celui-ci. Quant à Sanche, c'est l'âme damnée d'Alvimar, le crime même ne lui fait pas peur s'il permet de favoriser son maître. Nous pouvons citer à l'appui, pour Lemulquinier : « En aidant Balthazar dans ses manipulations, il en avait épousé la folie. [...] Sa qualité de préparateur initié aux secrets de son maître sur les travaux duquel il gardait le silence l'investissait d'un charme⁶¹¹. » Et pour Sanche de Cordoue : « Pourtant cet homme [Sanche] lui était aussi dévoué qu'Adamus

⁶⁰⁸ Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, op. cit., p. 273.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁶¹¹ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Flammarion, 1993, p. 115,116.

l'était à Bois-Doré ; mais il y avait autant de différences dans leurs relations que dans leur caractère et dans leur respective situation⁶¹². »

Ce passage nous permet d'ajouter d'ailleurs la figure d'Adamas qui remplit un rôle identique aux deux autres auprès du marquis. En ce qui concerne Sanche, nous apprendrons plus tard qu'il a autrefois tué le père de Mario pour le compte de son maître. C'est également lui qui fomentera la destruction de Bois-Doré et de sa maison par vengeance pour la mort d'Alvimar. Il est à noter que ces personnages peuvent représenter des opposants pour d'autres dans le roman. Par exemple Sanche sera un opposant pour le marquis et son neveu. Mais en soi, le personnage du serviteur est toujours un adjuvant, du moins chez Sand. C'est ce que souligne Gheorghe Derbac, citant la pensée d'Anna Szabò dans son ouvrage *Le Personnage sandien : constantes et variations* : « Anna Szabò mentionne leur statut d'adjuvant dans l'analyse du schéma actanciel de ce qu'elle appelle le « système de personnages » sandiens⁶¹³. » La figure du vieillard est marquée par les paradoxes. Au niveau actanciel, nulle exception n'est fournie à cette constatation. Il représente donc tout aussi bien le contraire de l'adjuvant : l'opposant.

2. Le vieillard comme opposant

Les vieillards qui font figure d'opposants sont aussi nombreux que les premiers. Il y a donc binarité de la représentation. Ils cherchent à nuire ou mettent des obstacles sur la route du protagoniste. Chez Balzac, César Birotteau s'il possède un allié que nous avons évoqué précédemment doit faire face à plusieurs opposants qui seront la cause de toutes ses afflictions. Le premier, et non le moindre est Jean-Baptiste Molineux. Ce vieillard est un être malfaisant qui se complaît à nuire aux autres :

Comme tous les Parisiens, Molineux éprouvait un besoin de domination, il souhaitait cette part de souveraineté plus ou moins considérable exercée par chacun et même par un portier, sur

⁶¹² George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 96.

⁶¹³Gheorghe Derbac, « George Sand et le personnage du "domestique" comme type *reparaissant* : construction et évolutions », in *Les Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », n° 40, 2018, p. 143-163.

plus ou moins de victimes, femmes, enfant, locataire, commis, cheval, chien ou singe, auxquels on rend par ricochet les mortifications reçues dans la sphère supérieure où l'on aspire⁶¹⁴.

Le vieillard, lui-même affaibli, se venge de sa condition, ou plutôt la dépasse et l'efface par le pouvoir qu'il peut obtenir sur quiconque, la liste est d'ailleurs révélatrice⁶¹⁵. La représentation du pouvoir, en cette période, est lié à la vieillesse car, comme nous l'avons indiqué précédemment, le XIX^e est le siècle durant lequel les hautes-fonctions sont occupées par des hommes âgés, par exemple dans l'Église comme le rappelle Jean-Pierre Bois dans son ouvrage, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*. Balzac traduit également le désir de réussite qui taraude tout un chacun. La Révolution a permis à une nouvelle classe d'émerger. Auparavant, l'avenir était inscrit dans la naissance. Vieux, Molineux ne peut que constater ses échecs. Il reporte donc sur autrui sa frustration. Dans *Penser la famille au XIX^e siècle*, Claudie Bernard résume bien ces modifications :

Au dix-neuvième siècle en effet, dans les veines du nouveau-né bourgeois, qui est aussi, ne l'oublions pas, un nouveau-né idéologique, coule, non le sang bleu que recueillent, lesté d'un passé et d'un prestige tout symboliques, les derniers rejetons nobles, mais un sang rouge, un sang vivace, qui irrigue l'avenir. Ennemie du Trône et de l'Autel, la Révolution a éradiqué et le principe d'hérédité dynastique, et le dogme du péché originel, héréditaire lui aussi : l'être de chacun repose désormais sur ses seules ressources, détaché des grandeurs et des malheurs ancestraux⁶¹⁶.

Plus loin, il nous est indiqué - ce à quoi va être confronté César - qu'il « n'accordait ni terme, ni délai, son cœur avait un calus à l'endroit du loyer⁶¹⁷. » Molineux se déclare intraitable vis-à-vis de Birotteau, rien ne sera effectué pour aménager sa dette. Le supplier ne servira à rien :

⁶¹⁴ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 120.

⁶¹⁵ Effectivement, constatons qu'il n'existe personne d'épargné, personnes comme animaux sont traités de même.

⁶¹⁶ Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

Il se souvint de la mesquine âpreté de Molineux, et frémit d'avoir à l'implorer. [...]

– Si vous ne payez pas le quinze, le seize un petit commandement à midi. Bah ! le bonhomme Mitral, votre huissier, est le mien ; il vous enverra son commandement sous enveloppe avec tous les égards dus à votre haute position.

L'égoïsme du personnage est flagrant. Les vieillards peuvent naturellement avoir tendance à s'auto-centrer. Molineux permet ainsi à Balzac de révéler une autre pathologie de la société : l'individualisme. À ce propos José-Luis Diaz écrit :

Il y aurait aussi à faire une analyse comparative des maux sociaux relevés avec le plus d'insistance par la nosographie sociale de Balzac (l'argent, l'individualisme, la décadence de la famille, la perte du principe associatif, la montée en puissance du principe électif, la démocratisation rampante, la morbidité destructrice des basses classes, mais aussi l'adultère, ver social omniprésent, et, dans un autre registre, la révolution, le progrès, la presse, les chemins de fer, etc.) et des maux du même ordre relevés par les autres observateurs sociaux et/ou par les romanciers contemporains. Il serait aussi à noter combien sa thèse centrale, concernant les méfaits pathologiques de l'individualisme et de la perte de tout lien associatif, rejoint tant les analyses de Bonald que celle des saint-simoniens avec lesquels il partage également la conception physio-sociologique et donc aussi personnifiante de la société comme « corps social », qui se doit d'être organisé de manière forte (Bonald) ou organiquement unie (les saint-simoniens) sauf à dépérir⁶¹⁸.

Quelques lignes plus haut, César est « consterné par la nette férocité du petit vieillard⁶¹⁹ ». Ce vieillard ne fait preuve d'aucune empathie, pire, il se réjouit du malheur d'autrui. Le terme « férocité » le ramène à la bête et l'absence de cœur le conduit à s'éloigner de l'humain. Le motif de l'argent que nous avons déjà évoqué est évidemment une autre grille de lecture. Molineux en montre la toute-puissance. Le malheureux César doit également lutter contre le notaire Roguin. Ce dernier sera le principal responsable de la faillite du protagoniste

⁶¹⁸ José-Luis Diaz, "Balzac romancier de la "grande maladie sociale" », art. cité.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

à cause de l'entretien de ses passions et de sa malhonnêteté. Il fait preuve de la plus basse scélératesse :

Du Tillet l'a échappé belle, lui ! Roguin l'a tourmenté pendant un mois pour le fourrer dans cette affaire des terrains, et heureusement il avait tous ses fonds dans une spéculation avec la maison Nucingen. Roguin a écrit à sa femme une lettre épouvantable ! je viens de la lire. Il tripotait les fonds de ses clients depuis cinq ans [...]. Le successeur de Roguin ne savait pas que le notaire emportait plus que la fortune de César. L'idée du suicide immédiat passa par la tête de ce commerçant si profondément religieux⁶²⁰.

Roguin est évidemment un cas représentatif de l'évolution des gens de loi dans *La Comédie humaine*. Ceux qui devaient assumer le rôle de thérapeutes se voient agents pathogènes, ceux que José-Luis Diaz définit comme « des préposés individualisés au rôle actantiel d'agents morbifiques⁶²¹ ». Car le mal progresse dans la société ainsi que le présente le chercheur :

C'est ainsi toute la « comédie humaine » qui, à mesure que le temps passe, est victime d'un mal qui répand la terreur » à tous les étages de la société. Manière de donner une confirmation bien plus concrète à la métaphore filée structurante sur laquelle l'œuvre s'est fondée⁶²².

Il y a alors renversement dans la fonction actantielle des « trois robes noires ». Diaz l'analyse avec précision :

Mais il y aurait aussi à suivre le destin du personnel remplissant ces trois métiers dans les derniers grands romans de la « grande maladie sociale ». Car, à mesure que le temps passe, ces thérapeutes sociaux tendent à perdre leur statut de figures bénéfiques pour rejoindre, eux

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 216, 217.

⁶²¹ José-Luis Diaz, « Balzac romancier de la "grande maladie sociale" », art. cité.

⁶²² *Ibid.*

aussi, franchissant dangereusement la ligne de séparation, le camp des pervers agents du mal⁶²³.

Le notaire en est un exemple très représentatif. Ainsi dans le paragraphe cité, les termes sont très parlants, Roguin a insisté lourdement, a « tourmenté » du Tillet pour le « fourrer dans cette affaire de terrains ». Le terme « tripoter » indique les malversations dont il s'est rendu coupable. Birotteau est donc confronté à ces deux vieillards qui ne font aucune concession. Puisqu'il y a des victimes, il y a nécessairement des bourreaux. Ceux qui détiennent l'argent en font très souvent partie et trouvent leur parangon dans le type de l'usurier.

Adversaire, rival heureux, Élie Magus s'oppose au cousin Pons dans le roman éponyme. Le vieillard tentera ainsi de lui prendre tous ses trésors accumulés. Aucune bassesse n'est épargnée. D'ailleurs, Élie et Pons se sont souvent confrontés l'un à l'autre⁶²⁴ :

Pons et Magus avaient mesuré souvent leurs griffes. En effet, ces deux amateurs féroces s'enviaient l'un l'autre. [...] Pons et Magus avaient au cœur la même jalousie. [...] La Cibot perdit le ton autocratique avec lequel elle se conduisait dans sa loge avec les locataires et ses deux messieurs, elle accepta les conditions de Magus et promit de l'introduire dans le Musée-Pons, le jour même. C'était amener l'ennemi dans le cœur de la place, plonger un poignard au cœur de Pons qui, depuis dix ans, interdisait à la Cibot de laisser pénétrer qui que ce fût chez lui, qui prenait toujours sur lui ses clefs, et à qui la Cibot avait obéi, tant qu'elle avait partagé les opinions de Schmucke en fait de bric-à-brac⁶²⁵.

Ce passage est déterminant car les termes choisis par Balzac montrent que cet acte inflige une nouvelle mort à Pons déjà affaibli. L'usurier est « l'ennemi ». Il s'agit d'un meurtre symbolique, ce que révèle la formule « plonger un poignard au cœur de Pons ». Élie Magus se

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Ils sont rivaux sur la question des antiquités et objets de collection. Élie Magus va profiter de la maladie de Pons pour tenter de récupérer ses trésors.

⁶²⁵ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons op. cit.*, p. 153.

présente donc comme l'un des meurtriers de Pons. Max Andréoli analyse le rôle du marchand juif en ces termes :

La Cibot, gagnée par l'appât de l'or, encouragée par le comportement équivoque du docteur Poulain, terrifiée par Fraisier qui, pour mieux l'assujettir, a évoqué le spectre de la guillotine, hypnotisée par Élie Magus (p. 599), assiste et participe à l'inventaire, supervisé par ce fameux marchand juif aux compétences récurrentes à travers toute l'œuvre, en compagnie des individus patibulaires que sont Rémonencq, dont les yeux « allumés par les tabatières » précieuses « reluisaient comme des escarboucles » /, Fraisier au visage satanique et aux yeux brillants, « calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue », qui « allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès⁶²⁶.

Élie Magus est un des artisans essentiels de la machination qui entoure le pauvre Pons, la Cibot n'est que son instrument. La portière éprouve d'ailleurs une profonde crainte devant le vieil avare quand elle le rencontre pour la première fois. Elle est effectivement comme fascinée devant un serpent bien que Balzac, lui, préfère à cette image celle du chat. Le romancier écrit : « Le grand respect que témoignait Rémonencq à ce bizarre personnage et le prestige qu'exerce tout pouvoir réel, même mystérieux, rendirent la portière obéissante et souple⁶²⁷. » Élie Magus est un prédateur. Nous renvoyons à ce sujet à notre première partie. Ici, différentes hypothèses supplémentaires peuvent être formulées quant à l'analogie féline. Comme nous l'avons dit, *Le Cousin Pons* ne manque pas d'allusions à Hoffmann. Or, Balzac peut songer au roman emblématique du *Chat Murr*. Le protagoniste est en effet un chat et son maître un vieillard. Il est possible que Balzac mêle les différents éléments, surtout que certains traits de la description du marchand juif pourraient également référer à l'auteur allemand qui a écrit un *Don Juan* et dont les œuvres sont ancrées dans l'idéalisme. Or, nous trouvons sous la plume de Balzac ce portrait d'Élie Magus : « Ce Don Juan des toiles, cet adorateur de l'idéal, trouvait dans cette admiration des jouissances supérieures à celles que donne à l'avare la

⁶²⁶ Max Andréoli, « Le mal social. Petite bourgeoisie, grandes infamies » in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 241-276, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-241.htm>. Fichier pdf généré le 07/07/2024.

⁶²⁷ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 153.

contemplation de l'or⁶²⁸. » Il paraît presque auréolé d'une puissance surnaturelle, analyse corroborée par certain adjectif utilisé pour le définir⁶²⁹.

La figure paternelle peut s'avérer être également un opposant de choix. Claudie Bernard le souligne dans *Le jeu des familles au XIX^e siècle* :

Narratologiquement, le jeu familial lui [au roman] fournit un faisceau de « cartes » correspondant à des positions et à des relations obligées, avec des atouts et des jokers. Au XIX^e siècle, son protagoniste est le plus souvent un individu ordinaire, propulsé en sujet d'histoire, et éventuellement d'Histoire, sérieuse ; à preuve, dans les intitulés, tant de noms propres quelconques, camouflant leurs connotations symboliques sous l'immotivation réaliste. Tributaire d'un chronotope spécifique, mû par le désir, de plaisir, d'argent, de pouvoir, d'affection, cet individu s'active pour se faire une place dans le monde ; dans cette quête, la famille intervient en grand détail, en tant qu'atavisme (privilège ou plus souvent handicap), interférence (adjuvant ou plus souvent obstacle), destin (idéal ou plate fin)⁶³⁰.

Certains mêlent les deux cas : mauvais père et avare. M. Grandet et M. Séchard sont de ceux-ci. Les deux apparaissent comme de véritables plaies pour leur famille, des agents destructeurs. Ce sont leurs enfants, protagonistes de l'histoire, qui font les frais de leur avarice. Nous avons déjà quelque peu traité ce point par le biais du développement précédent⁶³¹ mais revenons sur un ou deux éléments significatifs de leur opposition à leur enfant. Ainsi M. Grandet est une des causes de l'éloignement du cousin tant chéri d'Eugénie. Sa fille vit, par sa faute, dans un état de dénuement presque total. La responsabilité de la mort de la mère d'Eugénie lui incombera, faute de soins. Il exerce un contrôle total sur sa demeure. Voici un exemple de la vie de sa fille :

La mère et la fille entretenaient tout le linge de la maison, et employait si consciencieusement leurs journées à ce véritable labeur d'ouvrière que, si Eugénie voulait broder une collerette à

⁶²⁸ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 147.

⁶²⁹ Rappelons qu'Hoffmann est considéré comme un des maîtres du fantastique au XIX^e siècle.

⁶³⁰ Claudie Bernard, *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

⁶³¹ Cf. le type de l'avare.

sa mère, elle était forcée de prendre sur ses heures de sommeil en trompant son père pour avoir de la lumière⁶³².

Le père soumet donc son enfant aux plus grandes privations. Grandet, dès l'arrivée de son neveu, s'oppose aux petits soins que sa fille voudrait lui prodiguer. M. Grandet ne sait que profiter d'autrui, selon ses intérêts, il utilise d'ailleurs sa fille comme promesse de mariage. Nous sommes encore éclairés par cette citation : « la figure de Grandet exploitant le faux attachement des deux familles, en tirant d'énormes profits, dominait ce drame et l'éclairait⁶³³. » . Grandet se trouve d'ailleurs très mécontent des actions de sa femme et sa fille envers Charles. Il est un obstacle à toute attention de leur part pour le jeune homme. Ainsi ils les insultent pour avoir osé essayer d'améliorer un peu son quotidien en disant : « les garces démoliraient le plancher de ma maison pour cuire des œufs à ce garçon-là⁶³⁴ ! » Il est à l'origine du départ de Charles pour les Indes. La colère de Grandet quand il découvrira qu'Eugénie a donné son argent à son cousin aboutira à de funestes conséquences. En effet, il la laissera enfermée dans sa chambre avec du pain et de l'eau, ce qui contribuera à faire mourir sa mère. Ainsi le prouve le passage suivant :

– [...] Le froid est bien vif, vous pouvez être cause de quelque grave maladie.

– Je ne la verrai ni ne lui parlerai. Elle restera dans sa chambre, au pain et à l'eau, jusqu'à ce qu'elle ait satisfait son père. Que diable ! un chef de famille doit savoir où va l'or de sa maison⁶³⁵.

Cette réclusion dure un certain temps. Il fléchira seulement au moment où Eugénie pourrait réclamer réclamait l'héritage de sa mère et qua la rancœur de la jeune femme serait un obstacle à ses intérêts financiers. S'ensuit une scène violente quand le vieillard veut mettre la main sur le dépôt laissé par son cousin. Eugénie prononce alors ces paroles qui viennent du cœur : « - Mon père, ne la détruisez pas, ou vous me déshonorez. Mon père, entendez-

⁶³² Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 22.

⁶³³ *Ibid.*, p. 35.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 147.

vous⁶³⁶ ? » Ce qu'il représente, l'adversaire qu'il symbolise est profondément indiqué dans ce passage :

– Mon père, si votre couteau entame seulement une parcelle de cet or, je me perce de celui-ci. Vous avez déjà rendu ma mère mortellement malade, vous tuerez encore votre fille. Allez maintenant blessure pour blessure⁶³⁷ ?

Il est donc proprement question de meurtre, et même s'il n'a pas lieu en ce qui concerne Eugénie, ce ne fut pas le cas de sa mère, bien qu'il soit indirect. Nous sommes dans un cas différent d'Élie Magus, car le meurtre de Pons n'était que figuré, symbolique ; ici, il s'avère réel. M. Séchard agit de manière identique envers son fils. On peut même noter que chez lui il y a volonté de nuire. Le père de David ne cessera pas d'interférer de manière négative dans les affaires de son fils. Tout commence par un vol. Il vend à ce dernier l'imprimerie familiale, bien au-delà de sa valeur. Il a également conservé pour lui l'héritage de la mère de David que celui ne recevra d'ailleurs jamais. Alors qu'il possède une fortune considérable, au lieu d'aider son fils, il le mettra encore plus dans l'embarras pour son propre profit. Cela est confirmé par les propos de Petit-Claud :

– Je vais traduire en bon français vos sentiments, dit l'avoué d'un air moqueur. Tenez, papa Séchard, vous êtes jaloux de votre fils. Ecoutez la vérité ? vous avez mis David dans la position où il est, en lui vendant votre imprimerie trois fois ce qu'elle valait, et en le ruinant pour vous faire payer ce prix usuraire. Oui, ne branlez pas la tête, le journal vendu aux Cointet, et dont le prix a été empoché par vous en entier, était toute la valeur de votre imprimerie... Vous haïssez votre fils non seulement parce que vous l'avez dépouillé, mais encore parce que vous en avez fait un homme au-dessus de vous⁶³⁸.

M. Grandet est donc jaloux de son fils et il désire lui nuire au-delà de l'intérêt qu'il en tire. Il présente donc une image parlante d'opposant, mettant sur la route du jeune homme

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁶³⁸ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 515.

quantité d'obstacles. Nous pouvons également interpréter ses actions par la rancœur d'un vieillard face à la jeunesse. Pierre Barbéris souligne cette volonté négative du père et son importance quand il écrit à ce sujet ce qui suit :

D'où les variations possibles et qui prouvent bien que Balzac, en mettant en scène ses familles, ne fait pas que se raconter : il aime son père, mais il a écrit *l'Enfant maudit* et conté l'histoire de David Séchard exploité par son père. Le duc d'Hérouville, le vieux Séchard existent, préexistent au héros. Ils servent à le faire être avant même que ne commence sa propre histoire⁶³⁹.

L'opposant participe bien entendu à la trame du récit mais interfère aussi à la formation du protagoniste. Le fils trouve en son père le plus farouche des adversaires, victime de sa thésaurisation. Cette attitude est analysée à l'aune du socio-économique par Alexandre Péraud dans « Quand plaie d'argent est mortelle : des rapports du mal et de l'argent au dix-neuvième siècle » :

Dès lors que la monnaie est incluse dans une vaste théorie circulatoire socio-économique, il ne s'agit plus seulement de considérer, dans une perspective morale, la puissance corruptrice de l'argent, ses potentiels ravages sur le sujet, mais d'appréhender sa capacité à fabriquer du lien social, à organiser des relations de dépendance entre les individus. L'avare qui en interrompt la circulation est ainsi doublement condamnable. Du point de vue de l'économie générale, il contrevient au mouvement des échanges et à la prospérité, mais, de manière plus fondamentale, il remet en cause l'ordre « biologique » qui régit le social.

Si la stérilité ou la thésaurisation constituent deux expressions d'une même monstruosité, la spéculation qui opère elle aussi une confiscation absolue de la valeur et de la richesse devient au dix-neuvième siècle un nouvel avatar de ce mal moderne⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, op. cit., p. 77.

⁶⁴⁰ Alexandre Péraud, « Quand plaie d'argent est mortelle : des rapports du mal et de l'argent au dix-neuvième siècle », in Pierre Glaudes, Dominique Rabaté (éd.), *Puissances du mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.pub.7412> [consulté le 09/08/ 2024].

Dans *Ursule Mirouët*, la jeune héroïne éponyme connaît également un farouche opposant en la personne d'un vieillard : Minoret-Levrault. Ce dernier est cause de tous ces malheurs et des épreuves qu'elle a à subir dans le roman. Sans le vieillard, il n'y aurait pas de récit car pas d'histoire. En effet, à la mort de son tuteur, le docteur Minoret, Ursule est empêchée de récupérer son héritage par la faute d'une action noire et délictueuse du maître de poste. Minoret-Levrault s'empare du testament du docteur et le détruit :

Sans hésiter, le maître de poste, qui pour être bien seul s'était enfermé dans la chambre de sa femme, y chercha le briquet phosphorique et reçut deux avis du ciel par l'extinction de deux allumettes qui successivement ne voulurent pas s'allumer. La troisième prit feu. Il brûla dans la cheminée et la lettre et le testament⁶⁴¹.

Il est donc encore une fois question d'argent et d'héritage. Le récit se joue dans le cercle familial. Minoret n'aura de cesse de détruire la jeune fille, comme il est précisé plus avant dans l'œuvre : « Minoret songeait à briser la vie d'Ursule⁶⁴² ». Savinien va d'ailleurs lui demander des comptes :

Je viens savoir, monsieur et madame Minoret, les raisons que vous avez eues pour tourmenter d'une manière infâme une jeune fille qui est, au su de toute la ville de Nemours, ma future épouse ? pourquoi vous avez essayé de flétrir son honneur ? pourquoi vous vouliez sa mort, et pourquoi vous l'avez livrée aux insultes d'un Goupil ? ... Répondez⁶⁴³.

Encore une fois, il est question de mort. L'opposant est ici un personnage dangereux et vindicatif que rien n'arrête. L'argent en est la cause, comme précédemment. Alexandre Péraud souligne analyse ce phénomène :

⁶⁴¹ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 230.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 260.

Car au moment où s'invente le capitalisme financier, au moment où l'on tend à n'être que ce que l'on a, posséder l'argent de l'autre, c'est très exactement le tenir sous son emprise et disposer de lui. On ne peut plus, comme Shylock exiger une livre de chair comme compensation d'une dette non acquittée, mais on peut toujours le faire enfermer, le briser par la prison ou la culpabilité. *La Comédie humaine* compte un grand nombre de victimes de l'argent qui, à l'instar de César Birotteau ou Victurnien d'Esgrignon, meurent, réellement ou symboliquement, à cause de l'argent. L'argent devient ainsi une arme moderne qui se substitue au poison, au fer ou à l'arme à feu⁶⁴⁴.

Minoret n'arrivera pas à ses fins mais il faudra une intervention surnaturelle pour que cessent les tourments d'Ursule.

Chez Sand, les opposants sont souvent plus vite contrés et souvent moins noirs que chez Balzac. Il y a toutefois quelques exceptions à cette « règle », principalement dans ses romans d'inspiration gothique. Sanche de Cordoue, le domestique fanatique de son maître Alvimar dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* est une âme noire et corrompue. S'il représente un adjutant pour son maître, il est un fervent opposant aux Bois-Doré. Tout ce que nous avons pu détailler comme aide pour d'Alvimar représente l'inverse vis à vis du marquis et Mario. Il est un véritable adversaire puisqu'il ira jusqu'à tenter de détruire la demeure du marquis ainsi que de les assassiner, lui et son neveu. Il n'a aucune pitié comme le prouve le passage où il est question d'un « pauvre bon vieux qui seul essaya de se retourner contre l'ennemi, et fut assommé par Sanche à coups de crosse⁶⁴⁵. » Il attend dans l'ombre pour tuer Mario, le neveu de Bois-Doré :

Sanche avait une seule idée, une idée implacable. [...]

Sanche était là en arrêt, le canon de son arme appuyé sur un créneau de moucharabi, le corps bien caché, l'œil fixé sur le coin du mur d'où sa proie devait sortir tôt ou tard. Le sombre Espagnol avait pour lui le formidable avantage qu'aucune préoccupation pour sa propre vie ne le détournait de son but. Il n'avait en tête aucun souci du lendemain, ni même de l'heure qui

⁶⁴⁴ Alexandre Peraud, « Quand plaie d'argent est mortelle : des rapports du mal et de l'argent au dix-neuvième siècle », in Pierre Glaudes, Dominique Rabaté (éd.), *Puissances du mal*, art. cité.

⁶⁴⁵ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 386.

s'écoulait, grosse de périls. Il ne demandait au ciel qu'une minute pour savourer et accomplir sa vengeance⁶⁴⁶.

La période historique – celle du règne de Louis XIII – n'est pas fortuite. Sand peut ainsi présenter une période de chaos provoquée par les guerres de religion. Elle lui permet de développer une réflexion sur le fanatisme dont Sanche est un représentant. Les exactions de certaines bandes armées que l'on pouvait trouver à cette époque permet à la romancière de promouvoir son côté romanesque mais également d'insuffler un questionnement sur sa propre époque. Deux mondes s'opposent : l'ancien et le nouveau.

Les codes du roman noir opèrent également dans *Mauprat*. La confrontation au père et au château, symbole de la puissance de ce dernier en est un *topos* comme le rappelle Marilyn Mallia dans *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand* : « Le château devient donc le site d'un affrontement entre l'héroïne progressiste et le père méchant, qui représente l'ordre féodal et répressif⁶⁴⁷. » Dans l'œuvre de la romancière, le protagoniste est dédoublé. Deux héros sont confrontés à cet espace régressif : Edmée et Bernard. Tristan de Mauprat, l'impitoyable grand-père, élève son petit-fils tel un brigand avec des mœurs d'un autre âge. Tout le récit est porté par l'évolution du jeune Mauprat qui, pour avancer, doit se détacher de son funeste passé. Le vieillard et ce qu'il représente symbolisent, dans le parcours de Bernard, l'obstacle à surmonter. Il devra désapprendre tout ce que ce triste vieillard lui a inculqué. L'héritage des Mauprat est en lien avec la féodalité. L'ombre du grand-père est aussi celui du nom, de la lignée. Cette situation est analysée en profondeur par Marilyn Mallia qui la résume ainsi et en montre toute la portée :

Le petit Bernard est introduit dans le monde gothique de la Roche-Mauprat par son terrifiant enlèvement nocturne par son grand-père Tristan, dans une séquence qui évoque à la fois la tonalité du roman de Lewis, *The Monk*, ainsi qu'un épisode des *Visions du Château des Pyrénées*. La chevauchée fantastique et l'arrivée de Bernard à minuit à la demeure infernale de ses ancêtres, scène onirique et sinistre mémorable, rappelle en effet l'enlèvement de la

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 452.

⁶⁴⁷ Marilyn Mallia, « *Itinéraires gothiques sandiens* » in *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 143.

nonne sanglante à minuit dans *The Monk*. Parallèlement, le sort du petit Bernard se rapproche explicitement de celui du jeune Roland, dont on assassine la mère, et qu'on kidnappe à l'âge de deux ans pour l'amener à une grotte jouxtant le sinistre château éponyme. Dès ce point de départ gothique, Bernard est introduit de force aux pires oppressions patriarcales et à l'emprisonnement du vice « derrière de bonnes murailles » (M, p. 46130). Il sera donc soumis à diverses épreuves, où il devra se détacher du monde féodal et gothique de la Roche-Mauprat. Il lui faudra négocier ce monde exclusivement masculin où règne la loi du plus fort – une sorte d'Udolpho représentant la société patriarcale sous son aspect le plus noir⁶⁴⁸.

La dénomination des actants est encore plus pertinente ici car le roman *Mauprat* prend également des allures de conte⁶⁴⁹. Or, Propp met en place les systèmes des actants et de la division adjuvants/opposants en étudiant ce genre littéraire. Cette analyse est d'ailleurs soulignée par Christine Planté qui la précise en ces termes dans son article :

L'étude de Michèle Hecquet est une introduction interdisciplinaire à la lecture de *Mauprat*, un des romans aujourd'hui les plus lus, édités et commentés de George Sand. Son analyse, en l'espace d'un bref volume, multiplie donc les approches pour montrer la richesse de ce roman d'amour, de cape et d'épée, et s'appuie sur les travaux sandiens récents (études de Y. Chastagnaret, P. Lacassagne, C. Sicard, N. Mozet). Reprenant les catégories définies par Walter Benjamin dans "La tâche du traducteur", elle commence par situer le récit de *Mauprat* comme intermédiaire entre le conte, auquel l'apparente le dispositif de narration, et le roman, en ce qu'il met en scène "une vie sans commune mesure"⁶⁵⁰.

La Roche-Mauprat, la branche fatidique des Mauprat servent le parcours initiatique de Bernard. L'évolution doit passer par la mort de l'ennemi, qu'elle soit réelle ou symbolique. La relation avec la période où se situe le roman est essentielle. Marilyn Maria en tire une analyse révélatrice et riche en enseignements :

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 167-168.

⁶⁴⁹ Cette idée est soutenue par Michèle Hecquet dans *Mauprat de George Sand : étude critique*.

⁶⁵⁰ Christine Planté, Michèle Hecquet, « *Mauprat* de George Sand. Etude critique », in *Romantisme*, 1994, n°85. Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? pp. 113-114, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_85_6245. Fichier pdf généré le 02/04/2021.

La lecture du château gothique dans l'œuvre de Sand, notamment dans *Mauprat*, s'est souvent orientée autour de son symbolisme féodal. Ainsi le château de la Roche-Mauprat, ce « lieu fatal » hérité du roman noir, est opposé par Béatrice Didier au château de Sainte-Sévère, pour illustrer « ce thème très sandien et quelque peu manichéen des deux châteaux antithétiques ». L'un incarne donc la tyrannie de l'Ancien Régime tandis que l'autre est progressiste et reflète les préceptes de Rousseau. Jean-Pierre Lacassagne assimile le décor gothique à « l'obsédante présence du mal », et conçoit ce mal historiquement. Le château est donc interprété comme vestige noir et régressif, dans un siècle d'avènement des Lumières⁶⁵¹.

Dans la même veine le baron Olaüs, « l'homme de neige », dans le roman éponyme, fait figure de scélérat digne des plus horribles figures du roman noir. Ce dernier est un ennemi héréditaire pour le protagoniste. En effet, il s'agit de son oncle, qui a fait assassiner son propre frère. Par la suite, il fait enfermer sa belle-sœur et la conduit à écrire un faux indiquant qu'elle aurait simulé sa grossesse. Il poursuit de sa haine ce neveu, héritier de son nom. Ainsi dans le récit, il est désigné à plusieurs reprises sous le terme d'ennemi et il souhaite même la mort de Christian :

Moi, je dis que cette affaire-ci peut vous mener à l'échafaud, parce que vous avouerez loyalement le fait de provocation à vos ennemis, tandis que les drôles nieront tout effrontément ! [...]

Cette pièce est très mystérieuse pour moi, dit le major en finissant ; elle prouve un complot bien médité contre Christian, mais...

- Mais vous ne pouvez comprendre, dit M. Goefle, qui, pendant la lecture de cette pièce, avait rapidement parcouru l'autre, tant de haine contre un inconnu sans nom, sans famille et sans fortune, de la part du haut et puissant seigneur le baron de Waldemora⁶⁵² ?

La mort seule du baron permet de desserrer l'étau qu'il avait placé autour des personnes gravitant autour de lui. La vérité sur le passé n'éclate qu'après son décès. Un poids semble

⁶⁵¹ Marilyn Mallia, « Itinéraires gothiques sandiens », in *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, op. cit., p. 145.

⁶⁵² George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 582.

enlevé quand il n'est plus là comme l'indique cette remarque de la tante de Marguerite : « Ah oui ! la mort du châtelain ! dit la comtesse d'un ton léger. C'est fini, n'est-ce-pas ? et on peut respirer maintenant⁶⁵³ ? »

Cet homme ignoble est l'opposant du roman mais comme le prochain qui va suivre, si son ombre plane sur tout le récit, il n'apparaît jamais comme une réelle menace comme c'est le cas chez Balzac. Finalement, les faits cruels les plus déterminants sont antérieurs au début du récit. Le protagoniste n'est jamais véritablement en danger, sauf lors de la fin mais cela participe plus à une scène romanesque d'action, naturelle dans ce genre d'œuvre⁶⁵⁴. Sans doute que sur ce point, le réalisme de Balzac et l'idéalisme dont peut faire preuve Sand joue et que l'adversaire paraît malgré tout moins bien armé et moins périlleux pour le héros.

Le cardinal-prince Ieronimo de Palmarosa dans *Le Piccinino* participe de la même image que le baron Olaüs⁶⁵⁵. Ce dernier est l'opposant juré de la famille Lavorati, il est toutefois finalement assez absent du roman et représente un rôle assez discret. Pourtant, c'est sur sa présence absente que repose toute l'intrigue. En effet, le père Pier-Angelo a tout fait pour soustraire les siens à la vindicte de cet individu. C'est pourquoi, la famille a quitté sa patrie. La première apparition du cardinal est placée sous le signe de la crainte et de la méfiance. Michel sent instinctivement qu'il doit éviter ce personnage. Michel s'interroge pour savoir s'il s'agit bien de « l'ennemi de [sa] famille⁶⁵⁶ ». Pier-Angelo voudra s'assurer de l'état du cardinal pour être certain de n'avoir rien à en craindre. Nous apprenons par la suite la vérité sur Michel qui n'est pas le fils de Pier-Angelo mais celui de la princesse Agathe. La mort du cardinal sera ainsi libératrice :

« Mais écoute, Michel !... les cloches sonnent... toutes les cloches de la ville sonnent le glas d'une agonie, et c'est pour un grand personnage !... C'est ton parent, c'est ton ennemi, c'est

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 608.

⁶⁵⁴ L'œuvre emprunte au roman picaresque. .

⁶⁵⁵ C'est à dire un ennemi héréditaire dont la présence menaçante plane sur le héros sans qu'il y ait de réels agissements à son encontre de sa part.

⁶⁵⁶ George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 7.

le cardinal de Palmarosa qui va rendre à Dieu ses comptes terribles. Il fait jour, séparons-nous !
Va prier pour que Dieu lui soit miséricordieux. Moi, je vais recevoir son dernier soupir⁶⁵⁷ ! »

Le dénouement se fait donc par la mort de l'opposant dans la plus pure veine du roman noir. Cette dernière permet ainsi à la vérité d'éclater et, par un retournement de situation, l'ennemi devient la cause involontaire de la félicité.

La famille comme l'a indiqué Claudie Bernard se révèle bien une prodigieuse source d'opposants. Présentons trois autres « pères » fautifs : M. Piermont, l'oncle de Pierre dans *Monsieur Sylvestre* ; M. Cardonnet, le père d'Émile dans *Le Péché de Monsieur Antoine* et M. le comte de Fougères, le père de Fiamma dans *Simon*. . M. Piermont nuit d'abord à son neveu en rapportant tout à l'argent, même le choix d'une épouse. Par son refus d'obtempérer au choix de celui qui lui fait office de figure paternelle, Pierre se voit déshérité. Le roman commence ainsi par une lettre qui signale les rapports plus que conflictuels des deux hommes :

Oui, mon Philippe, c'est vrai : je suis ruiné. Mon oncle, l'homme aux trente mille livres de rente, me donne sa malédiction en des termes qui ne me permettent plus d'accepter la pension qu'il daignait me faire et l'avenir qu'il se promettait de m'assurer. [...] Toute solidité de caractère, toute fermeté d'âme, toute dignité sont broyées sous l'attentat perpétuel de la force irréfléchie et têtue. Ne voulant pas plier, j'ai été brisé, reconnu bon à rien et jeté dehors avec les rebuts⁶⁵⁸.

M. Piermont est donc responsable de la situation liminaire de Pierre. Il faisait peser sur son neveu une véritable oppression. Pierre indique qu'il « ne veut plus retomber en sa possession⁶⁵⁹ ». Le terme utilisé est révélateur. Le mariage est un motif particulier de querelles entre les deux hommes :

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁵⁸ George Sand, *Simon, op. cit.*, p. 7.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

Je rappelai à mon oncle qu'il ne m'avait pas trop blâmé jadis d'avoir refusé pour beau-père un homme qui avait fait la traite des noirs, que, par conséquent, il devait m'excuser de ne pas vouloir pour belle-mère d'une femme qui avait fait un si beau commerce avec les blancs. En réponse à cette judicieuse observation, mon oncle voulut me tuer. Ayez donc de l'esprit⁶⁶⁰ !

On notera le choix du mot « tuer », bien qu'il soit sans aucun doute exagéré. On assisterait presque à un retournement œdipien : le père voulant supprimer le fils pour ne pas se voir remplacer. Nous savons à quel point l'imaginaire sandien est tributaire des mythes⁶⁶¹, or l'Antiquité regorge d'histoires de pères qui cherchent à éliminer leurs fils. Même l'ami de Pierre, Philippe, avoue qu'il s'est inquiété de la mauvaise influence que pouvait avoir son oncle sur lui alors qu'il est clairement un homme accommodant. À la fin du roman, il tente encore d'interférer avec les projets nuptiaux de Pierre et enverra une lettre à M. Sylvestre afin qu'il intervienne. En effet, il possède un secret lié à un legs familial, dont il désire remettre à plus tard l'annonce à Pierre, par crainte de le voir faire une bêtise⁶⁶². Voici la teneur de la missive qu'il envoie à Monsieur Sylvestre à ce sujet :

J'aurais pu annoncer à Pierre, qui est venu me voir, le mois dernier, les ressources qu'il possède et qui lui permettront de s'établir à sa guise ; mais j'ai craint quelque folie : on m'avait dit qu'il était fort épris d'une demoiselle Vallier que j'ai voulu autrefois lui faire épouser, mais qui, étant aujourd'hui ruinée, ne lui convient plus⁶⁶³.

Il est intéressant de noter l'emploi du conditionnel au début de la lettre et du présent à la fin, « ne lui convient pas » qui marque un absolu. Ses choix et ses manières de voir sont donc toujours aussi éloignées de celles de Pierre, et M. Piermont constitue donc un obstacle à son bonheur.

Un cas similaire, influencé également par l'argent, se présente à travers M. Cardonnet. Il n'a de cesse de nuire à son fils par sa volonté de faire passer ses intérêts financiers avant sa

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁶¹ L'ouvrage d'Isabelle Hoog Naginski, *George Sand mythographe* constitue une référence sur le sujet.

⁶⁶² Dans ce cas-là épouser une jeune femme ruinée sachant que lui aurait suffisamment d'argent pour deux.

⁶⁶³ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 269.

famille. Il critique vertement Emile d'éprouver de l'empathie pour les autres. Son père représente une entrave à son accomplissement en tant que personne. Ainsi nous apprenons ceci, dès le début de l'œuvre :

Emile adorait sa mère. [...] Il ne l'avait pas vue depuis l'époque des vacances, qu'ils avaient passé ensemble à Paris, loin de la contrainte assidue et sèchement réprimandeuse de leur commun maître, M. Cardonnet. Tous deux souffraient du joug qui pesaient sur eux, et s'entendaient sur ce point sans jamais se l'être avoué⁶⁶⁴.

M. Cardonnet prouve leurs divergences durant la scène qui suit l'arrestation ratée de Jean Jappeloup. Il est clair qu'il n'accepte nulle idée contraire de la part de son fils : « - Émile, vous me faites pitié. [...] Avez-vous fait vœu de chevalerie, ou avez-vous l'intention de contrarier mes desseins et de me braver⁶⁶⁵ ? ». Il considère que toute remarque non conforme à ses propres pensées constitue une révolte ouverte de la part de son fils. Par la suite, M. Cardonnet verra d'un très mauvais œil les relations d'Émile avec les Chateaubrun ainsi qu'avec le marquis de Boisguilbault. Émile sent à quel point son père est une entrave à ses propres réflexions. Le père revendique son avis comme la vérité absolue et n'accepte nulle pensée contraire. Nous le constatons dans la conversation qu'ils ont tous deux au cours du roman au sujet des études du jeune homme. Ainsi, le père fait en sorte de détourner les choses afin de ramener son rejeton à ce qu'il pense être la raison : « M. Cardonnet se sentit frémir de colère, mais il se contint. Ce n'était pas sans dessein qu'il avait provoqué si maladroitement l'indignation et la résistance de son fils⁶⁶⁶. » Cardonnet va alors jouer avec les sentiments d'Émile et s'insinuer dans ses relations avec Gilberte. Il encouragera un autre homme à lui faire la cour puis il placera son fils dans une situation impossible, que ce dernier résume très bien :

– J'entends, mon père, dit Emile profondément blessé et navré : vous voulez qu'elle me haïsse si je l'abandonne, ou me méprise si je l'obtiens au prix de mon abaissement et de mon

⁶⁶⁴ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 46.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

apostasie. Je vous remercie de l'alternative où vous me placez, et j'admire le génie inventif de votre amour paternel⁶⁶⁷.

Comme nous l'avons déjà vu précédemment, seuls les millions du marquis le feront changer d'avis. Il se trouvera donc en conflit avec Émile jusqu'au bout. Il représente le principal obstacle qu'Émile doit affronter au cours du roman, voire le seul car tous les problèmes viennent de lui, de son attitude. C'est aussi par son opposition que le récit se construit. Ses fonctions diégétiques et dramatiques sont donc prégnantes. Encore une fois chez Sand la famille d'élection est privilégiée, celle du sang s'avère décevante, voire contraire au bonheur de l'individu. Le marquis de Boisguilbault représente une figure paternelle bien plus dans les goûts du jeune protagoniste.

M. le comte de Fougères, de même, n'a de cesse de se poser en obstacle à sa fille, Fiamma. Le roman regorge de passages qui nous indiquent leurs différends. M. Parquet s'interroge d'ailleurs au sujet de l'attitude de Fiamma envers son père, de ce qu'elle dissimule. Le comte ne cesse de vouloir se débarrasser de cette inopportune progéniture. D'ailleurs, Sand écrit à ce sujet : « le plus grand désir du comte de Fougères, depuis qu'il avait sa fille auprès de lui, c'était de s'en débarrasser⁶⁶⁸. » Nous découvrons à la fin l'odieux marché que le comte a passé autrefois puisqu'il a vendu sa femme contre l'espérance de racheter son fief. On n'apprend, en outre, qu'il n'a sorti sa prétendue fille de sa retraite que pour s'en servir. Anna Szabò évoque cette figure très originale dans le traitement de la marginalité chez l'écrivaine. À son sujet, elle écrit dans « À la recherche de sa voie dans un monde décentré . *Simon* de George Sand » :

Sans opinion politique (p. 64), sans dignité (p.58), sans goût (p. 55), sans noblesse aucune (au sens moral du terme, seul en vigueur chez Sand), sans intégrité morale, sans autorité dans sa propre maison, le comte de Fougères n'est, après tout, qu'un misérable et un infâme puisqu'il a vendu sa femme à un seigneur autrichien. [...]

C'est à ce personnage (appartenant au pôle pour ainsi dire négatif de l'univers romanesque), représentant de la noblesse de la Restauration, prête à tout compromis, que s'oppose tout un

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

⁶⁶⁸ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 301.

noyau de marginaux lesquels, malgré leur hétérogénéité apparente, constituent un ensemble cohérent, grâce essentiellement aux valeurs morales qu'ils partagent⁶⁶⁹.

Une dernière altercation aura lieu entre le vieil homme et sa fille qui sera seulement suspendue par l'intervention de Simon : « Alors le comte se leva et fit deux pas sur ses traces, vivement tenté de la saisir par surprise et d'employer la violence pour arracher sa sentence d'infamie⁶⁷⁰. » Voici ce qu'écrit Denise Gellini à ce sujet dans l'article que nous avons déjà cité :

Le comte de Fougères a une fille, Fiamma, qui ne lui ressemble en rien : quand il parle argent, elle répond honneur ; excellente cavalière, chasseresse intrépide, forte au moral comme au physique, elle maîtrise désirs et sentiments ; indépendante, elle refuse obstinément le mariage. On pressent un mystère à travers cette dissemblance et les relations singulières qui s'établissent entre eux : Fougères demande l'assentiment de sa fille à ses moindres propos, par contre, il est inquiet dès que quelqu'un lui parle, non de ce qu'on peut lui dire, mais de ce qu'elle peut répondre. Il prétexte donc son ignorance du français, voire de l'italien, la reléguant à la seule connaissance du dialecte de Venise et de Trieste. C'est à propos de cette fière amazone dont il ne peut dominer le caractère altier qu'apparaît l'infamie du personnage⁶⁷¹.

Si les pères se trouvent être souvent des ennemis, la figure du mari, quand il est imposé, n'est pas plus positive, surtout quand celui-ci s'apparente à la figure paternelle. Le colonel Delmare en constitue un remarquable exemple. Mari autoritaire et mal assorti avec son épouse, le roman dresse le constat de l'oppression qu'il fait subir à celle-ci, Indiana. Indiana est étouffée par cette présence maritale austère. Dès le début du roman, le tableau proposé par les trois personnages principaux est parlant. Delmare apparaît tel un bourreau, malgré des circonstances atténuantes. Les premières paroles échangées présentent un conflit. Ainsi il est question du chien d'Indiana que le colonel a tué par mégarde à la chasse. D'une jalousie

⁶⁶⁹ Anna Szabò , « À la recherche de sa voie dans un monde décentré . *Simon* de George Sand » in *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 173.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁷¹ Gellini Denise, « Le Comte de Fougère (*Simon*, George Sand, 1836) » in *La nouvelle revue : Le Jardin d'Essai*, art. cité.

maladive, il ne sait réfréner ses accès de violence. Certaines scènes ne sont d'ailleurs pas dénuées de brutalité. Citons un passage révélateur de celle-ci :

- Orgueil imbécile, morgue de vermisseau ! vous abusez de la pitié qu'on a de vous ! Mais vous verrez bien qu'on peut dompter ce grand caractère sans se donner beaucoup de peine.
- Je ne vous conseille pas de le tenter, votre repos en souffrirait, votre dignité n'y gagnerait rien.
- Vous croyez ? dit-il en lui meurtrissant la main entre son index et son pouce⁶⁷².

L'œuvre est une série d'altercations, plus ou moins importantes entre ces deux individus qui ne peuvent s'entendre. Indiana se sent comme esclave de son mari. Plus loin, George Sand indique que le « personnage de ce mari devint odieux aux yeux de sa femme⁶⁷³. » Indiana, finalement, décide de fuir « son tyran⁶⁷⁴ ». Encore une fois le vieillard est le seul et unique opposant du roman. Toutefois ce dernier est perçu à la fois comme un bourreau et une victime. Cette ambivalence peut aussi se lire selon la grille du roman gothique dont Sand détournerait les *topoi*⁶⁷⁵. D'ailleurs, la situation du couple se joue exactement selon les codes de ce dernier. Marilyn Mallia se livre à une analyse qui corrobore cette constatation :

L'épreuve dominante dans l'itinéraire d'*Indiana* est sans doute la plus typique de l'itinéraire de l'héroïne radcliffienne, à savoir l'enfermement imposé par des structures patriarcales. Indiana avance presque inexorablement d'un emprisonnement à l'autre, sous la tutelle d'une mauvaise figure paternelle. Son enfance malheureuse et son isolement sur l'île Bourbon, vécus sous le joug d'« un père bizarre et violent » (I, p. 88), affichent des dimensions claustrales et tyranniques, qui établissent le ton des diverses étapes gothiques qui suivront. [...] Son mariage lui accorde seulement une autre forme d'enfermement involontaire : « En épousant Delmare, elle ne fit que changer de maître; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de

⁶⁷² George Sand, *Indiana*, op. cit., p. 232.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁷⁵ Dans le roman gothique il n'est pas rare que la victime éprouve des sentiments pour son bourreau. Dans le cas qui nous occupe, Indiana n'a que peu de pitié pour son mari, c'est le narrateur du roman qui compatit quelque peu à la situation du vieillard. Empathie ou ironie de la part de la romancière ? nous sommes en droit de nous poser la question.

solitude » (I, p. 88). Le tableau initial du roman cristallise effectivement la vulnérabilité de la femme mariée dans son foyer comme étant analogue à celle de l'héroïne gothique emprisonnée dans son château. [...] Le portrait du colonel Delmare, maître incontestable de son petit château, tout en étant plus nuancé que celui des méchants gothiques, évoque la version de la Restauration du despote domestique. À cet «excellent maître devant qui tout tremblait, femme, serviteurs, chevaux et chiens» (I, p. 49), la loi permet même de « battre sa femme » (I, p. 132). Béatrice Didier aussi remarque à propos de cette première scène, que : « Sous des apparences d'idylle surannée, Indiana pourrait apparaître à un lecteur moderne comme un roman noir, un roman de la terreur ». En même temps, cette configuration domestique claustrale et gothique, avec ses divers moments de crise, sert surtout de mise à l'épreuve pour l'héroïne qui fait ressortir ses forces internes. Face à son oppresseur, Indiana se comporte avec une dignité froide qui lui donne une supériorité morale et qui désespère Delmare⁶⁷⁶.

Dans la première version [1833] de *Lélia*, la mort de l'héroïne, assassinée par Magnus, présente une autre forme de la violence faite aux femmes : « Elle [Lélia] tomba. On la trouva morte aux pieds de Sténio. Le rosaire de Magnus était si étroitement serré autour de son cou qu'il fallut en couper le cordon de soie pour le retirer⁶⁷⁷. » Or, le moine l'a précédemment sauvée. Dans la seconde version [1839], il est toujours l'instigateur de sa fin mais plus indirectement. Lélia est condamnée et exilée suite à sa dénonciation mais elle meurt victime de la perte de sa foi idéaliste en un monde renouvelé. De manière fort pertinente, Marilyn Mallia analyse ce dénouement significatif :

L'étranglement de Lélia par le moine Magnus avec son chapelet figure une suppression symbolique et politique de sa voix par les forces patriarcales de l'Église. L'étranglement n'est pas loin de la décapitation révolutionnaire, où la femme finit sans tête et sans voix. Cette scène est lourde de résonances du roman *The Monk* de Lewis, réunissant l'épisode de l'assassinat d'Antonia, objet de la convoitise sexuelle d'Ambrosio, et celui de l'étranglement d'Elvira. Cette filiation explicite avec le modèle gothique indique que la défaite "inévitabile" de la voix féminine transgressive et intellectuelle découle d'un vestige encombrant de l'héritage

⁶⁷⁶ Marilyn Mallia, « Itinéraires gothiques sandiens », in *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, op. cit., p. 161-162.

⁶⁷⁷ George Sand, *Lélia*, Paris, Henri Dupuy, Imprimeur-Éditeur, 1833, p. 380.

gothique que Sand, qui veut y garder une critique politique, ne parvient pas encore à surmonter⁶⁷⁸.

Ce passage présente toute l'ambivalence que peuvent porter certains actants et la richesse des significations qui peut l'accompagner. Le vieillard serait donc, à la lumière de ce schéma, toujours aussi complexe à identifier.

3. Le vieillard comme figure ambivalente

Jean-Claude Maes reprend la définition d'un actant et précise chaque axe du schéma actantiel. Chacun d'entre eux s'organise autour d'un verbe⁶⁷⁹ substantivé qui lui est associé. L'axe du vouloir est celui qui « oppose l'adjuvant et l'opposant⁶⁸⁰ ».

L'axe du vouloir, quant à lui, oppose l'adjuvant et l'opposant : le premier veut que la quête aboutisse, le second ne le veut pas. Ce vouloir, parce que c'est un verbe substantivé et que les actants ne sont décidément pas forcés d'être des personnes, ne s'identifie ni au désir ni à la volonté. Si je dis, par exemple, que je ne pourrai pas voir bien-aimée parce que la voiture ne veut pas démarrer, je ne soupçonne pas ma voiture de sabotage. Là aussi, il y va du sens de la vie, car un élément a priori négatif peut se transformer en opportunité et un élément a priori positif peut devenir un opposant s'il est mal interprété⁶⁸¹.

Cette définition éclaire la facilité avec laquelle le vieillard peut passer d'un statut à l'autre ainsi que sa complexité à être analysé selon des critères simplifiés. Les intentions ne permettent pas forcément de classer les individus comme favorables ou non. En effet, des desseins louables peuvent s'avérer néfastes ou inversement. De plus, l'origine du point de

⁶⁷⁸ Marilyn Mallia, « Leçons sandiennes. Fin, buts et dénouements », in *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, op. cit., p. 223.

⁶⁷⁹ Dans son article « Sujet de quête et quête identitaire », Jean-Claude Maes définit l'actant de la même manière que Greimas. Il se rapporte à la version originariaire du schéma actantiel pour considérer que les six actants « sont opposés deux par deux sur trois axes : le pouvoir, le savoir et le vouloir ».

⁶⁸⁰ Jean-Claude Maes, « Sujet de quête et quête identitaire », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2015/1 (n° 64), p. 141-153, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2015-1-page-141.htm> [consulté le 02/12/2023].

⁶⁸¹ *Ibid.*

vue est déterminante : personnage interne au récit, lecteur... La détermination peut donc être emprunte de subjectivité. Le genre influe également comme nous l'avons étudié en ce qui concerne le roman noir qui inverse volontairement, lors de la fin de l'œuvre, le schéma actantiel du début, le scélérat étant la cause involontaire de la félicité finale. Le personnage peut également lui-même fluctuer au cours du récit.

Une nouvelle fois, la paternité est un vivier en ce qui concerne cette figure plus indéterminée, qui peut osciller entre l'adjuvant ou l'opposant. Une éducation lacunaire ou une formation qui ne correspond pas au besoin de l'époque peuvent être reprochées aux vieillards qui s'insèrent dans cette catégorie d'actants. Déconnectés de la réalité de leur époque, hérauts d'une idéologie passéiste, certains pères âgés sont responsables des déconvenues, erreurs et défauts de caractère de leur progéniture. L'éducation qu'ils vont fournir sera la cause des mauvaises décisions et comportements inadaptés de leur fils ou fille. Intéressons-nous à trois vieillards qui illustrent cette attitude : le baron du Guénic et de M. de Faucombe dans *Béatrix* et le marquis d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques*. Le premier est sans doute le moins coupable mais il vit dans un passé révolu. Il manquera à Calyste un référent plus actif. Quant à M. de Faucombe, il tient une grande responsabilité quant à la marginalité de Camille Maupin. Il est indiqué qu'elle « s'éleva toute seule⁶⁸² ». Le vieux Faucombe la laisse s'adonner à ses travaux intellectuels sans aucune retenue :

De si grands travaux, en désaccord avec les développements de la jeune fille, eurent leur effet : Félicité⁶⁸³ tomba malade, son sang s'était échauffé, la poitrine paraissait menacée d'inflammation⁶⁸⁴.

Si le baron est coupable de ne pas savoir s'adapter aux changements politiques, de demeurer dans des références d'Ancien Régime, M. de Faucombe pêche par inertie. Après le rappel de l'éducation et du passé de Camille, Balzac écrit cette phrase qui pointe du doigt la responsabilité du vieillard : « Il est nécessaire de donner ces détails pour justifier les anomalies

⁶⁸² Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸³ Félicité des Touches prendra par la suite le nom de Camille Maupin. Il s'agit donc de la même personne.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

qui distinguent Camille Maupin⁶⁸⁵. » Il est donc clair que les défauts et le comportement malvenu de la jeune femme sont les conséquences directes de l'absence de soins de la part de M. de Faucombe. Quant au marquis d'Esgrignon, les torts sont identiques mais encore plus nettement formulés. C'est d'abord le bon notaire Chesnel qui voit le danger :

Le bon et vénérable notaire gémissait en remarquant les ravages irréparables que ces croyances faisaient dans l'esprit, dans les mœurs et les idées à venir du comte Victurnien d'Esgrignon⁶⁸⁶.

Puis, il est précisé que les ennemis de l'ancienne aristocratie vont se servir de cette éducation pour détruire leurs opposants de toujours :

Du Croisier avait aperçu la possibilité d'une horrible vengeance dans les contre-sens de l'éducation donnée à ce jeune noble. Il espérait, suivant une belle expression de l'auteur qui vient d'être citée, noyer l'agneau dans le lait de sa mère. Cette espérance lui avait inspiré sa résignation taciturne et mis sur les lèvres son sourire de sauvage.

Le dogme de sa suprématie fut inculqué au comte Victurnien dès qu'une idée put lui entrer dans la cervelle. Hors le Roi, tous les seigneurs du royaume étaient ses égaux. Au-dessous de la noblesse, il n'y avait pour lui que des inférieurs, des gens avec lesquels il n'avait rien de commun, envers lesquels il n'était tenu à rien, des ennemis vaincus, conquis desquels il ne fallait faire aucun compte, dont les opinions devaient être indifférentes à un gentilhomme, et qui tous lui devaient du respect. Ces opinions, Victurnien les poussa malheureusement à l'extrême, excité par la logique rigoureuse qui conduit les enfants et les jeunes gens aux dernières conséquences du bien comme du mal⁶⁸⁷.

Nous sommes ici en présence de lutte de classes. L'une est dans le déclin, l'autre en plein essor. Toutefois, aucune n'échappe à un siècle malade, comme nous l'avons développé

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁸⁶ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 227.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 228.

antérieurement. Claudie Bernard dans *Le Jeu des familles au XIX^e siècle* le résume fort justement en prenant comme référent principal la famille Portenduère d'*Ursule Mirouët*⁶⁸⁸ :

Comme les d'Esgrignon du *Cabinet des antiques*, les du Guénic de *Béatrix*, les gentilhommes normands du *Chevalier des Touches* et des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, les ci-devant nemouriens ne répliquent à la circulation physique, économique et génétique de la classe moyenne que par l'immobilité, la lésine, la stérilité. Là où la classe moyenne a tout subordonné aux valeurs tangibles du capital, les Portenduère, qui affichent pour elles un hautain mépris, n'ont plus affaire qu'à des valeurs symboliques : le nom, l'honneur. Ces valeurs, qui colorent d'un vernis poétique toute leur évocation, sont bien dépréciées dans le monde révolutionné. « Le nom de Portenduère, que [la vicomtesse] disait tout-puissant, n'était rien à Paris » ; « aujourd'hui on ne vous demande pas si vous êtes un Portenduère [...] tout le monde vous dit : "Combien payez-vous de contributions ?" ». Alors que la classe moyenne épouse l'évolution historique, les Portenduère se figent dans le culte narcissique de leur sang, et dans la contemplation des portraits de leurs ancêtres. Si le patriarche bourgeois est une énorme présence vide, le patriarche titré, glorieux capitaine de vaisseau dont la carrière fut stoppée par l'émigration, est une énorme absence pleine : ses reliques occupent toujours sa chambre, l'uniforme, l'épée, les cheveux, le crachoir, « son esprit est là », fantomatique. Et M^{me} de Portenduère, sous son air dérisoirement « royal », avec ses habits démodés et ses traits usés, ressemble à un tableau de M^{me} Vigée-Lebrun⁶⁸⁹.

Ces pères qui sont l'expression de la crise de la représentation paternelle ne se trouvent pas que chez Balzac. Chez Sand, les actions de M. de Beuvre n'ont pas toujours des retombées positives sur sa fille, loin de là ! D'abord, il ne comprend pas l'indulgence de Laurianne vis-à-vis du marquis de Bois-Doré et ses prétentions de mariage. Il dresse des projets pour elle, contraire à sa volonté et ses goûts puisqu'il pense à lui faire épouser d'Alvimar. Son projet est alimenté par un désir égoïste de se concilier un fervent catholique. Rappelons encore une fois que le cadre du roman se situe peu après les guerres de religion. Les protestants fraîchement

⁶⁸⁸ Ici, celle qui représente la famille noble est une vieille femme. Elle est la mère du vicomte Savinien de Portenduère, issu d'une ancienne famille bretonne. Elle refuse que son enfant se mésallie avec la jeune Ursule dont il est amoureux. Balzac écrit ainsi à son sujet : « [Savinien] connaissait la rigidité des principes de sa mère, son culte de l'honneur, sa loyauté, sa foi dans la noblesse, et il prévint une scène. » (Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.* p. 175).

⁶⁸⁹ Claudie Bernard, *Le Jeu des familles au XIX^e siècle*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

convertis sont donc perçus d'un œil suspicieux par les catholiques. Ainsi raisonne le père de Laurianne : « Il se disait encore que, dans l'état des choses, un gendre espagnol catholique relèverait la fortune de sa maison, et réparerait le tort qu'il avait fait à sa fille en se jetant dans la Réforme⁶⁹⁰. » Son intérêt est donc personnel mais n'occulte pas son affection. Il se préoccupe également de sa fille. Toutefois, cette décision ne trouve aucun écho favorable chez la jeune femme Laurianne qui s'y oppose même fermement. Au cours de l'avancée du récit, M. de Beuvre deviendra de plus en plus contraire aux idées de sa fille. Après un changement de position, de Beuvre sera très réticent à accepter l'alliance qu'il avait envisagée à une autre époque⁶⁹¹. Laurianne lui reprochera son engagement en dépit d'elle :

– Je n'ai pas pris cet engagement vis-à-vis de moi-même, répondit Laurianne, qui était fort triste ; mais je crains que vous n'ayez, à votre insu, pris l'engagement pour moi vis-à-vis du marquis⁶⁹².

La noble Laurianne n'accepte pas ce manque de loyauté et d'honneur chez son père. Les décisions du père pèseront assez lourdement sur sa fille. Le vieillard oscillera constamment entre son amour pour sa progéniture et l'intérêt. Le passage suivant éclaire cette indécision :

De Beuvre, devenu plus âpre aussitôt qu'il était devenu plus riche (cette transformation s'opère tout à coup dans l'âge mûr), avait grande envie de la prendre au mot et de dire : *Je veux*. Mais il n'était pas méchant homme, et sa fille était à peu près sa seule affection.

Il se contenta de l'ennuyer et de l'attrister beaucoup en lui parlant sans cesse de ces intérêts matériels dont elle l'avait cru si bien détaché lorsqu'il avait entrepris sa dernière croisade huguenote⁶⁹³.

⁶⁹⁰ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁹¹ Sans autre alternative plus valable, il avait engagé sa fille auprès du marquis. Quand d'Alvimar lui paraît plus profitable, il désire s'en dédire.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 508.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 509.

L'argent est une fois de plus un facteur déterminant. L'appât du gain sera finalement le plus fort. M. de Beuvre ira jusqu'à mentir à sa fille au sujet de Mario pour empêcher ce mariage qu'il ne désire pas. Ainsi nous apprenons que « Laurianne aurait dû se méfier d'un père que la soif de l'or avait mordu jusqu'au fond des entrailles, et qui, pressé de s'éloigner, voulait à tout prix la décider à un prompt mariage⁶⁹⁴ ». Comme nous le constatons, M. de Beuvre a un statut indéterminé, oscillant entre adjuvant et opposant. L'ambivalence est une notion que nous retrouvons très fortement associée aux vieillards et ceux qui sont dans cette position sont nombreux dans notre corpus, reflétant ainsi toute la complexité de la nature humaine. Le sang ne prévaut pas toujours. Même un père peut être victime de la jalousie. Ainsi, le père de Pierre dans *Le Compagnon du Tour de France* est un frein aussi bien qu'un soutien pour son fils. Bien qu'il soit un père sur lequel nous ne pouvons formuler de gros reproches car il aime son fils, il conteste l'esprit de Pierre, un peu trop épris de nouveautés. Il n'accepte d'ailleurs pas sa place au sein des compagnons, à cause d'une ancienne histoire qu'il a connue avec ces derniers. Le conflit des générations est sans doute l'élément majeur de la dissension entre le fils et le père. En outre, le fils « éduqué » s'oppose au père qui a appris par la pratique seule. Sand met en avant des principes qui lui sont chers : ceux de l'éducation. Pierre possède un esprit trop élevé pour se contenter de ce que lui a inculqué son père. Les deux hommes se confrontent plusieurs fois l'un à l'autre au cours du roman. George Sand indique à son sujet qu'il avait le travers des vieillards de tous les temps, il ne croyait pas à un meilleur avenir⁶⁹⁵. » Il est intéressant de noter la généralisation qui montre que ce trait est commun à toutes les vieilles personnes. Sans, elle, est profondément persuadée que la société évoluera sous un jour meilleur. Or, la jeunesse est porteuse de cet espoir, héritière des idées des Lumières. Consécutivement à cette image, nous pouvons constater que le vieillard ne sait pas se renouveler, s'adapter. Il reste figé dans une époque révolue. Sand avait déjà traité d'une semblable opposition entre père et fils dans *Les Maîtres Mosaïstes*. La figure paternelle n'acceptait pas que ses deux fils fussent devenus mosaïstes. Ce dernier, Sébastien Zuccato, se plaignait d'ailleurs de la dépravation des mœurs : « – Croyez-moi, messer Jacopo, je suis un père bien malheureux. Je ne me consolerais jamais de cette honte. Nous vivons dans un siècle de décadence, c'est moi qui vous le dis ; les races dégénèrent, l'esprit de conduite se perd

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 530.

⁶⁹⁵ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 63.

dans les familles⁶⁹⁶. » Ces propos sont évidemment une constatation qui vient de la romancière qui use encore une fois d'une autre époque⁶⁹⁷ pour établir des parallèles avec la sienne et transmettre ses idées. Comme le souligne Isabelle Hoog Naginski :

Sand utilise plutôt des procédés que l'on peut qualifier de « sociopoétiques » dans la mesure où elle exploite la poésie, prise dans son sens large, pour faire passer la réflexion sociale, raconter une histoire pour mieux transmettre sa critique sociale⁶⁹⁸.

Le passage qui suit est révélateur de l'opinion du Père Huguenin sur les compagnons :

Le Père Huguenin avait aussi la plus mauvaise opinion des initiations mystérieuses du compagnonnage. Il prétendait que toutes ces sociétés secrètes d'ouvriers réunis sous différents noms en *Devoirs* n'étaient que des associations de bandits ou de charlatans qui, sous prétexte d'en apprendre plus long que les autres, allaient consumer les plus belles années de la jeunesse à battre le pavé des villes, à remplir les cabarets de leurs cris fanatiques, et à couvrir de leur sang versé pour de sottes questions de préséance la poussière des chemins⁶⁹⁹.

Ainsi le Père Huguenin ne facilitera la tâche de son fils :

Quoi qu'il en soit, la vocation du jeune Pierre était plus forte que la pensée de tous les périls et de toutes les souffrances prédites par son père. Sa résolution l'emporta, et maître Cassius Huguenin fut forcé de lui donner un beau matin la clef des champs. S'il n'eût écouté que son cœur, il l'eût muni d'une bonne somme pour lui rendre l'entreprise agréable et facile ; mais se flattant que la misère le ramènerait au bercail plus vite que toutes les exhortations, il ne lui

⁶⁹⁶ George Sand, *Les Maîtres Mosaïstes*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1861, p. 1.

⁶⁹⁷ Le roman se situe pendant la Renaissance italienne et met en scène l'art des mosaïstes. Il est l'occasion pour Sand de proposer une réflexion sur le statut d'artiste et celui d'artisan. Sand pense, en effet, que l'artisan peut être un artiste. Quant à l'artiste, il est pour elle, un artisan. Béatrice Didier le souligne dans son œuvre, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »* quand elle parle au sujet de la romancière d'« une conception (que personnellement je trouve très saine) de l'écriture comme artisanat ». (Béatrice Didier, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, op. cit., p. 21.)

⁶⁹⁸ Isabelle Hoog Naginski, « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique », art. cité.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 64.

donna que trente francs, et lui défendit de lui écrire pour en demander davantage. Il se promettait bien dans son âme de faire droit à sa première requête ; mais il croyait l'effrayer par cette apparence de rigueur⁷⁰⁰.

Cassius Huguenin dresse des obstacles sur la route du jeune Pierre que celui-ci surmontera d'ailleurs. Pourtant il pense avoir raison en lui causant des difficultés car il est certain du bien-fondé de ses opinions. Il se reproche même sa dureté à son égard :

Le père Huguenin en était à la fois inquiet et mortifié ; il avait bien envie de le lui exprimer avec cet élan de tendresse qui eût désarmé l'orgueil du jeune homme ; mais le dépit l'emportait toujours lorsqu'il tenait la plume, et il ne pouvait s'empêcher de lui écrire d'un ton de remontrance sévère qu'il se reprochait aussitôt que la lettre était partie⁷⁰¹.

Il se mélange chez le vieillard admiration et amour pour son fils et une certaine jalousie/rivalité. Ainsi quand ce dernier rentre de ses études, nous apprenons ceci :

Il voyait bien que Pierre était sage dans sa conduite, sensé dans ses paroles, assidu au travail. Mais avait-il acquis cette supériorité de talent dont il avait nourri le désir ambitieux avant son départ ? Le père Huguenin souhaitait ardemment qu'il en fût ainsi ; et pourtant, par suite d'une contradiction qui est naturelle à l'homme et surtout à l'artiste, il craignait de trouver son fils plus savant que lui⁷⁰².

La suite du roman ira dans ce sens. La distance ne se comblera jamais, tout comme dans le cas du comte de Villepreux et sa fille. Nous renvoyons à notre partie sur le type du « père » qui nous a livré des éléments à ce sujet. L'obstacle principal arrive quand Yseult désire épouser Pierre. Alors qu'elle ne s'y attendait pas le vieux comte refuser obstinément de consentir à cette union. Il a d'ailleurs, à la fin du roman, une attaque d'apoplexie, suite à une discussion à ce sujet. Celle-ci se finit en ces termes qui ne sont pas imagés dans la situation présente au regard de la conclusion de l'épisode : « Malheureuse fille ! dit le vieillard avec effort, vous tuez

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 67.

vosre père ! Et il perdit connaissance⁷⁰³. » Il s'agit pour le comte de Villepreux d'une question de classe sociale. Il n'accepte pas la condition modeste de Pierre comme le prouve le passage suivant :

Il parla du monde, de l'opinion, des préjugés ; du malheur, de l'abandon, et du mépris qui seraient le partage de sa fille, si elle écoutait la voix de son cœur sans consulter ce monde absurde et injuste auquel il fallait, cependant, prêter foi et hommage, sous peine de n'avoir plus une pierre où reposer sa tête⁷⁰⁴.

Il s'oppose donc aux idées nouvelles. Le roman doit bien entendu beaucoup aux influences de Leroux mais cette pensée « socialiste » existait déjà chez Sand au préalable. Dans la « Préface » de l'édition du Livre de Poche, Jean-Louis Cabanès écrit à ce propos :

L'antagoniste est donc un obstacle dans le récit mais il est surtout un opposant aux idées socialistes de l'auteur, elle-même. Cette union de classes dont elle rêve est rendue impossible par l'entêtement du vieillard qui pourtant adore sa fille.

[Les credo nouveaux⁷⁰⁵] prennent la forme, dans *Le Compagnon*, d'un messianisme social : le peuple est appelé à régénérer la société, il est dans sa destinée de favoriser un renouveau des arts⁷⁰⁶.

Le rôle de père choisi, bien que globalement perçu sous un jour mélioratif chez Sand, ne l'empêche pas de construire certains de ces personnages sous la double dénomination actantielle. Le vieux professeur Porpora en est une illustration notable. À la foi instructeur, remplaçant de la figure paternelle absente, appui de choix, il s'avère parfois négatif pour la jeune Consuelo. C'est lui qui lui inculque toutes ses connaissances de base relatives à la musique et initie donc la jeune fille à l'art. Il est également un soutien indéfectible et l'aide à de nombreuses reprises à faire les bons choix. Il lui permet, par exemple, de s'éloigner

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 567.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 574-575.

⁷⁰⁵ L'auteur fait ici référence à Leroux mais aussi à Michel de Bourges et Lamennais.

⁷⁰⁶ Jean-Louis Cabanès, « Préface » in *Le Compagnon du Tour de France*, *op. cit.*, p. 11.

d'Anzoleto et du comte. C'est donc par son biais que Consuelo rencontre Albert et se retrouve au château de Rudolstadt où naît le principal de l'intrigue. Consuelo lui doit ainsi sa place auprès des Rudolstadt et, de ce fait, tout ce qui s'ensuivra. En effet, le vieillard écrit pour sa protégée une lettre de référence dans laquelle il demande au vieux comte de procurer un appui et une place à la jeune fille . Il y est question d'être placée, de manière provisoire, comme dame de compagnie de la baronne Amélie , il précise même dans la missive qu'elle trouvera dans la jeune femme une « *compagne* et une *amie*⁷⁰⁷ ». Plus tard, quand elle le rejoint à Vienne, il la présente à des personnes bien positionnées au sein de la société. Ainsi voilà comment Consuelo elle-même décrit le Porpora : il est « [son] meilleur ami, [son] bienfaiteur, [son] appui et [son] père⁷⁰⁸ ! ». L'ombre du vieux musicien plane sur toute l'œuvre et Consuelo reconnaît ce qu'elle doit à son protecteur et ami. Il est présent à chaque étape décisive de la vie de l'héroïne. Porpora, selon Marie-Paule Rambeau, est « une figure centrale de Consuelo impliquée à la fois dans le schéma romanesque et dans l'unité d'une réflexion sur l'art musical⁷⁰⁹ » si cher à la romancière. Tout comme Balzac, Sand appréciait Hoffmann est ce personnage doit sans conteste à celui du maître de chapelle Kreisler. Porpora, malgré sa bonne volonté envers Consuelo demeure un personnage du passé, marqué par un « système de valeurs anachroniques au milieu du XVIII^e siècle⁷¹⁰ », perceptibles dans son langage⁷¹¹. L'action globale du vieux musicien est résumée avec justesse par Marie-Paule Rambeau :

S'il assume la direction artistique de Consuelo, Porpora est investi d'un rôle plus complexe. Présenté comme une figure du père, ce que signale la filiation du pseudonyme « la Porporina » , il est à la fois modèle par sa rigueur morale et la conscience de son engagement artistique et instance du surmoi, tyrannique et cruelle. Cet aspect de son rôle auprès de Consuelo est habilement exploité comme ressort actantiel. Il est un personnage central du roman parce que c'est lui qui décide en despote de l'itinéraire de Consuelo : il l'éloigne de Venise, la place en Bohême, la retient à Vienne⁷¹².

⁷⁰⁷ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, op. cit., p. 172.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, (suite) p. 466.

⁷⁰⁹ Marie-Paule Rambeau, « Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque... », in *Les Amis de George Sand*, Revue nouvelle série n°31, 2009, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/revue-nouvelle-serie-n31-2009/>. Fichier pdf généré le 19/03/2021.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Rappelons que l'action du roman prend place à cette époque.

⁷¹² *Ibid.*

Porpora, tour à tour, obstacle et mentor représente particulièrement l'actant abstrus. Il est pour Béatrice Didier, à la fois celui qui noue avec Consuelo une « filiation spirituelle et artistique⁷¹³ » et l'image d'un Rousseau ressuscité, « vieilli, misanthrope et persécuté⁷¹⁴ ». Marie-Paule Rambeau lie cette double postulation actantielle au fait que le vieux musicien obéisse « à une logique mécaniste déterminée par son incomplétude⁷¹⁵ ». Pour elle, « la tyrannie de l'art tel qu'il le conçoit l'a rendu inapte à la charité, sourd aux affections humaines, féroce égoïste ». Elle explique d'ailleurs ainsi l'analogie au coquillage⁷¹⁶. Porpora est marqué par le « champ lexical du rigide et du pétrifié⁷¹⁷ ».

Bien moins emblématique, mais révélateur dans son incapacité à apporter son aide à la protagoniste et l'entraînant à de bien mauvais choix, évoquons l'abbé Sponde dans *La Vieille Fille*. Il s'agit d'un excellent homme, plein de bons sentiments mais il lui est impossible concrètement d'apporter du soutien à sa nièce. Ainsi Balzac nous indique qu'il « était incapable d'aider sa nièce en quoi que ce soit dans ses manœuvres matrimoniales⁷¹⁸. » Il ne se préoccupe plus guère de tout ce qui concerne la vie terrestre. Le digne vieillard aime sa nièce mais ne lui est d'aucun secours. Sa double « nature » d'homme et de prêtre est sans doute une des raisons majeures de son indétermination actantielle. En, effet, sa vocation est de soigner les maux de l'âme. Or, ici la vieille fille souffre plutôt de ceux du corps. Il existe un traitement spécifique de cette figure chez Balzac qui la relie à une conservation de l'énergie vitale. Mademoiselle Cormon ressent le besoin physique et impérieux de se trouver un mari. Pour cette dernière, c'est également une question d'intégration sociale. Le désintérêt du prêtre est donc naturel, celui de l'oncle un peu plus critiquable. Le narrateur précise à ce sujet :

Tout en offrant au monde un visage calme et riant, il avait fini par se détacher entièrement des intérêts mondains : il songeait exclusivement aux malheureux, aux besoins de l'Église et à son propre salut. Il avait laissé l'administration de ses biens à sa nièce, qui lui en remettait les

⁷¹³ Béatrice Didier, George Sand écrivain : « *Un grand fleuve d'Amérique* », *op. cit.*, p. 281.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁷¹⁵ Marie-Paule Rambeau, « Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque... », in *Les Amis de George Sand*, art. cité.

⁷¹⁶ Nous renvoyons à notre étude sur la question (Partie I, chapitre I-3).

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, Paris, Flammarion, 1987, p. 109.

revenus, et à laquelle il payait une modique pension, afin de pouvoir dépenser le surplus en aumônes secrètes et en dons à l'Église. Toutes les affections de l'abbé s'étaient concentrées sur sa nièce qui le regardait comme un père ; mais c' était un père distrait, ne concevant point les agitations de la Chair, et remerciant Dieu de ce qu'il maintenait sa chère fille dans le célibat ; car il avait, depuis sa jeunesse, adopté le système de saint Jean-Chrysostome, qui a écrit *que l'état de virginité était autant au-dessus de l'état de mariage que l'Ange était au-dessus de l'Homme*. Habitée à respecter son oncle, M^{lle} Cormon n'osait pas l'initier aux désirs que lui inspirait un changement d'état. Le bonhomme, accoutumé de son côté au train de la maison, eût d'ailleurs peu goûté l'introduction d'un maître au logis⁷¹⁹.

Finalement, il est inattentif et, bien qu'aimant, il ne s'intéresse pas aux désirs de sa nièce. Sa vision est soumise à la religion. Il vit spirituellement et fait preuve d'un certain manque de discernement, doublé d'un peu d'égoïsme puisque la situation lui convient parfaitement. Plus loin Mlle Cormon indique que son oncle ne pense à rien. L'élément le plus défavorable est qu'il omet d'indiquer à sa nièce les motifs du voyage de M. de Troisville⁷²⁰, ce qui conduira celle-ci à être la risée de la ville. Elle le soulignera d'ailleurs en ces termes : « - Quoi, mon oncle, vous saviez⁷²¹... ». Cette situation la contraint à précipiter son choix de prétendant. Et sa décision sera loin d'être la meilleure. D'ailleurs l'abbé regrettera ce dernier puisqu'il pense qu'il aurait été bien plus tranquille avec l'autre homme en lice, « folie pour folie, il eût préféré le chevalier de Valois à *M. du Bousquier*⁷²². »

Un cas très particulier nous est offert travers le personnage de Symphonien de Germandre dans *La famille de Germandre* de Sand. En effet, ce vieillard est décédé. Pourtant toute l'œuvre est construite sur ce personnage et son énigme puisqu'il s'agit d'obtenir son héritage en la résolvant. En effet, le vieillard a imaginé une épreuve afin de savoir qui est digne

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 109-110.

⁷²⁰ Mlle Cormon perçoit M. de Troisville comme un prétendant totalement à son goût. Elle se met alors à envisager une union avec le beau vicomte. Elle voit dans ses propos des allusions cachées. Puis, elle découvre avec stupeur que M. de Troisville est là pour trouver une maison afin de loger... sa famille. La désillusion est immense pour la vieille fille qui cherchera alors à se marier au plus vite. Or, l'abbé avait connaissance du motif de la venue de M. de Troisville et connaissait sa situation maritale. D'ailleurs, par étourderie ou par refus d'envisager la plus petite idée de mariage pour sa nièce, il avait laissé entendre précédemment que le vicomte n'était pas marié.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 159.

⁷²² *Ibid.*, p. 179.

d'accéder à sa succession. Il s'agit pour les prétendants à l'héritage d'ouvrir un coffret fermé par un mécanisme mystérieux et complexe qui prend la forme d'une énigme à résoudre. La figure du marquis repose sur une ambivalence car il est la source de la future aisance des éventuels héritiers mais il est aussi celui qui leur impose une épreuve très difficile. La situation est résumée de cette manière :

Il n'était plus le vieux sphinx, mais il avait emporté avec lui la plus terrible de ses énigmes, celle de sa succession ; et c'est pour en avoir enfin le mot que tous les héritiers, jeunes et vieux, petits et grands, se trouvaient réunis, le 1^{er} juillet, au manoir de Germandre⁷²³.

L'analogie au sphinx est parlante. Cette figure mythologique est caractérisée par sa fameuse énigme mais également par sa nature équivoque. En effet, il s'agit d'un être hybride, à la tête de femme, au corps de lion, à la queue de serpent et aux ailes d'aigle. La ou le sphinx⁷²⁴ est une étape essentielle du parcours d'Œdipe. Le monstre apparaît dans le récit antique partagé entre les rôles d'adjuvant et d'opposant⁷²⁵. Jean Cocteau ne s'y est d'ailleurs pas trompé en réécrivant ce passage dans *La Machine infernale*. La Sphinx, amoureuse d'Œdipe, lui révèle elle-même la solution de l'énigme. Sa mort est en rapport avec sa vie. Sand précise ensuite le caractère du marquis, pour le moins égoïste, autre aspect qu'il partage avec le sphinx :

Il n'avait jamais été avare ; mais il avait toujours passé pour égoïste, ne se refusant rien, ne faisant pour les autres que le strict nécessaire, et professant pour règle de conduite que chacun doit se trouver content quand ses ressources sont en rapport avec sa capacité⁷²⁶.

⁷²³ George Sand, *La famille de Germandre*, op. cit., p. 11-12.

⁷²⁴ Les deux sont utilisés, nouvelle indétermination.

⁷²⁵ Cela est vrai à plusieurs niveaux car le sphinx bloque le chemin du héros mais lui permet d'obtenir la ville (à travers la main de la reine, Jocaste, qui est aussi sa mère, ce qu'il ignore). Pourtant, c'est aussi en gagnant contre le sphinx qu'il poursuit son funeste destin, c'est-à-dire épouser sa mère (destinée prédite par un oracle) et qu'il finit misérablement après s'être crevé les yeux. L'histoire est le sujet de la pièce de Sophocle, *Œdipe-roi*.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 10.

Sa conduite lorsqu'il était en vie correspond au rôle qu'il joue après sa mort au sein du récit. On retrouve cette ambiguïté qui le caractérise :

Jamais brutal ni pédantesque dans les courtes épîtres qu'il dictait, il faisait toujours sentir la griffe d'un homme moqueur et méfiant sous la froideur polie d'un cœur insensible, ou désabusé⁷²⁷.

Par son test, il s'affiche comme un obstacle de poids. L'héritage est soumis à la réussite de l'ouverture de la boîte. D'ailleurs, certains héritiers potentiels ne dissimulent pas leur crainte. Ils pensent qu'il est possible que la boîte soit piégée. Ce doute est dû à son caractère qui oscille entre deux pôles antagonistes. Même son neveu ne sait comment définir son attitude : « Était-ce encouragement ou menace ?⁷²⁸ », le doute est permis. Le portrait qu'en dresse son domestique est construit sur une constatation identique : « un homme très difficile à servir » auquel s'ajoute : « Ce n'est pas qu'il fût méchant ; mais il avait fort peu de patience et *possédait* une manière de se moquer *des personnes* qui faisait souffrir leur fierté⁷²⁹. » Quand l'abbé et la baronne⁷³⁰ tentent d'en apprendre davantage et essayent de subtiliser des informations au bon domestique, ce dernier admet la possibilité d'un danger. Il raconte à ce sujet une anecdote qui fait pâlir l'abbé et terrorise la baronne :

L'abbé avait pâli aussi. En posant cette question à Labrèche, il s'attendait à être pleinement rassuré, et sa feinte inquiétude, manifestée déjà devant les autres héritiers pour diminuer la concurrence, venait de se changer en une terreur réelle. La baronne, dans sa cachette, ne fût pas moins épouvantée, et elle eut grand-peine à retenir une exclamation de surprise et de frayeur⁷³¹.

A l'inverse le vieillard se trouve être la bonne fée du chevalier. Grâce à lui et à son héritage ce dernier peut épouser sa cousine. Lui aussi a été soumis à l'épreuve mais sa réussite le

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷³⁰ L'abbé et la baronne sont deux prétendants à l'héritage du marquis.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 112.

conduit au bonheur et à la reconnaissance. Au-delà de la mort le vieillard dispense ses sages conseils en laissant un dernier message :

Sois libre, si tu étais esclave du travail.

Sois généreux, si tu étais avare.

Sois mon obligé, si tu étais mon ennemi⁷³².

Ainsi le marquis de Germandre évoque parfaitement l'ambivalence que le vieillard peut représenter et sa complexité à entrer dans un cadre fixe et défini. Il ne se plaît que dans la marge.

Les domestiques ou assimilés représentent une catégorie souvent difficile à classer selon le schéma actantiel. En effet, ils sont souvent adjuvants de leur maître/ maîtresse et opposant de tout ce qui n'est pas lui/elle. Parfois aussi, ils peuvent tromper sur leur nature. Le lecteur peut s'imaginer qu'ils appartiennent à la classification des opposants alors qu'ils se révéleront adjuvants. C'est le cas de Stenson dans *L'Homme de neige* et du majordome Barbagallo dans *Le Piccinino*. Ils représentent une variation dans l'indétermination adjuvant/opposant. Dès le début du roman, Stenson est assimilé à la partie ancienne du château, le « Stollborg ». L'entrée en scène du vieillard se fait dans une atmosphère qui est conforme aux codes du roman noir. Son caractère « mélancolique », son neveu qui croit aux esprits, tout concorde pour donner une dimension hoffmannienne à ce passage. Le château, à l'image de celui qui lui sert de gardien ou de portier⁷³³, est ambivalent. Comme l'écrit Pascale Auraix-Jonchière :

Liaison et déliaison, rupture et harmonie définissent ainsi la relation problématique du château sandien à l'espace, plus spécialement par le biais d'une rêverie elle aussi duelle et contrastée sur les éléments ici conçus comme antinomiques que sont la pierre et la neige, ou la glace. On l'a vu, le narrateur accède une première fois au château des Désertes en franchissant – non

⁷³² *Ibid.*, p. 209.

⁷³³ Le vieillard est donc un être du seuil, ce qui est explicite. Individu situé dans une position frontrière, difficile à saisir... comme la forteresse à laquelle il est lié, par son devoir, par une certaine culpabilité aussi de n'avoir pas pu davantage aider la mère de Cristiano. Il est intéressant de noter également qu'il est sourd. À ce moment-là du récit, il est celui qui n'ouvre pas la porte.

sans péril il est vrai – le fossé gelé qui protège originellement la construction. Dans *L'Homme de neige*, le schéma est porté à son paroxysme. Ainsi que le découvre Christian Waldo, le protagoniste, le Stollborg repose sur « d'énormes blocs de granit » : « Ces blocs étaient arrondis en forme de galets, et une superposition capricieuse semblait attester que, poussés par des courants impétueux, ils s'étaient trouvés arrêtés par la masse micaschisteuse du Stollborg, à laquelle ils servaient désormais d'appui et de contrefort ». Or, même s'il arrive que les amoncellements de neige aient valeur d'obstacle, ils font le plus souvent fonction de lien⁷³⁴.

Elle présente ensuite la dimension terrifiante du vieux château :

Le Stollborg on l'a vu, austère, sombre et minéral, protégé par la crainte qu'il suscite tout autant que par son isolement dans l'espace, s'avère édifice langagier, entretissé de légendes qui font corps avec la pierre énigmatique qui en constitue l'ossature. D'emblée marqué du sceau du destin, avec ses toiles d'araignées qui « forment aux angles des murs des festons superposés avec une sorte de régularité, comme si, sous la forme d'araignée, quelque parque austère et diligente eût entrepris de tapisser ces lambris déserts », le château vieux passe pour être « hanté par le diable », les « trolls du lac », les « *stroemkarls* » et surtout la dame grise, « fantôme lamentable » qui serait, selon le gardien des lieux, « l'âme de la défunte baronne, morte [ici même] il y a plus de vingt ans »⁷³⁵.

Pourtant – nous le développerons ultérieurement – Stenson s'avérera un adjuvant de poids. Il en est de même pour le majordome Barbagallo dans *Le Piccinino*, bien que son importance soit moindre. Au départ, celui-ci se montre ouvertement réticent envers Michel, le protagoniste. Nous trouvons une altercation entre les deux au début :

« Moi, Monsieur, dit-il, je fais mon service ; allez faire le vôtre. Je suis fâché de vous contrarier ; mais il faut que chacun tienne sa place. Oh ! ne faites pas l'insolent ! Où est votre carte d'entrée ? Vous n'avez pas de cartes d'entrée, je le sais. » [...]

⁷³⁴ Pascale Auraix-Jonchière, « Le château sandien ou la double postulation romantique » in *Châteaux romantiques*, art.cité.

⁷³⁵ *Ibid.*

Barbagallo menaçait déjà, à demi-voix, d'appeler mainforte pour vaincre sa résistance. Les personnes qui les serraient de près regardaient d'un air de surprise ce jeune homme inconnu aux prises avec le majordome du palais⁷³⁶.

Plus tard, il présentera son savoir à Michel en ce qui concerne l'héraldique :

– Je me retire pour ne pas importuner vos Seigneuries, dit maître Barbagallo après les avoir accompagnés jusqu'à la galerie pour y déposer son capitaine sicilien ; je reviendrai une autre fois pour mettre mon tableau en place ; à moins pourtant que M. le marquis ne souhaite que je fasse à maître Michel-Ange Lavoratori, dont je suis le très humble serviteur, aujourd'hui et toujours, l'histoire des originaux des portraits qui sont ici⁷³⁷.

Le majordome reconnaît la place de Michel et se conduit donc en conséquence. Son changement de ton provient uniquement de la révélation de la véritable identité de Michel, fils de la princesse de Palmarosa.

Le schéma actantiel révèle la puissance narrative du vieillard, son intertextualité. Se servant des représentations associées à la vieillesse, Balzac et Sand trouvent dans cet actant complexe à identifier une figure idéale pour transmettre leurs pensées, valoriser leurs idéaux face à une époque en perte de repères. Par ses multiples facettes, ses oppositions essentielles⁷³⁸, le vieillard permet – plus qu'aucune autre figure – de représenter la totalité de la société, ou du moins une très large part. Précisons maintenant son rôle et interrogeons-nous plus avant sur les différentes formes qu'il prend dans la trame narrative. Trois nous paraissent particulièrement révélatrice de sa représentation romanesque chez les deux auteurs : le serviteur, le révélateur et le guide.

⁷³⁶ George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 35-36.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁷³⁸ Ce terme est ici employé dans le sens de « relatif à l'essence ».

Chapitre II. Un serviteur, un révélateur, un guide

1. Au service du maître

Le vieillard qui entre dans la sphère de la domesticité est récurrent dans les œuvres romanesques du XIX^e. Ce rôle est crucial pour la narration. En cela, et comme nous l'avons précédemment indiqué, il rejoint le principe d'adjuvant aussi bien que d'opposant car le serviteur est totalement dévoué à son maître et il accomplit donc sa volonté, qu'elle soit positive ou néfaste. Il apparaît même parfois comme une sorte de prolongement de ce dernier. Ce personnage est majoritairement un vieillard. Rares sont les serviteurs jeunes. George Sand développe un paragraphe conséquent sur cette fonction dans *Histoire de ma vie*. Elle précise l'importance que ces derniers ont pu avoir dans sa vie propre et combien elle a regretté de ne pas s'être toujours comportée comme elle aurait voulu. Les domestiques ont ainsi un rôle crucial, même dans la vie de l'auteur comme le prouve ce passage où elle évoque sa jeunesse : « j'ai été beaucoup trop livrée et très souvent sacrifiée à l'influence exagérée des domestiques⁷³⁹ ». Elle indique également comment, selon elle, il est nécessaire de se comporter avec ces derniers. Dans son article « George Sand et le personnage du « domestiques comme type reparaissant : construction et évolution » Gheorghe Derbac écrit :

Sa philosophie, voire son « idéal », comme elle dit, des rapports avec le personnel domestique occupent plusieurs pages dans son autobiographie. Sand y prône des relations d'un nouveau type, qui seraient « tout le contraire de celles du passé », désormais basées sur l'égalité et le respect mutuel. Elle présente ses thèses sur la question comme le fruit de sa propre expérience et de ses propres erreurs. Elle est consciente que l'époque constitue un moment de « transition » entre les traditions d'Ancien Régime et le nouveau contexte socio-historique de la France postrévolutionnaire⁷⁴⁰.

⁷³⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 782.

⁷⁴⁰ Gheorghe Derbac, « George Sand et le personnage du "domestique" comme type *reparaissant* : construction et évolutions », in *Les Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », n° 40, 2018, p. 144.

Le questionnement sur le domestique prend donc une teinte sociale très importante chez Sand. Bien que l'intention ne soit pas identique, les domestiques ou serviteurs apparaissent tout autant chez Balzac que chez Sand. Ils agissent souvent bien plus que leurs maîtres et à leur place. Ils sont d'une dévotion sans bornes. Ils sont là, plus comme des possessions, que comme des individus. Ils sont inscrits dans la famille mais n'en font pas réellement partie non plus. Ils font partie de la maison, au sens ancien de *domus*, d'où leur dénomination. Il existe ainsi une forme d'inclusion/exclusion qui se dessine autour de cette figure et qui s'inscrit parfaitement avec tout ce que nous avons constaté sur le vieillard. Il faut donc nous intéresser à cette classe malheureusement oubliée des historiens. En effet, et contrairement aux ouvriers, peu ont réellement cherché à faire l'étude de personnes dont la condition les destinait à être peu considérées, voire complètement occultées. De plus, alors que la matière est déjà peu documentée, elle l'est moins encore sur les hommes car la domesticité au XIX^e siècle est principalement féminine. Il est intéressant de prendre connaissance de ce passage du *Manuel complet des domestiques, ou l'art de former de bons serviteurs* par Mme Celnart (Bayle-Mouillard) :

Les domestiques sont regardés communément comme une fâcheuse nécessité. Pour quelques maîtres satisfaits, un grand nombre change continuellement de serviteurs ; un plus grand nombre tout en grondant s'abstient de changer de crainte d'en rencontrer de pires⁷⁴¹.

Le peu de documentation est soulignée, citons pour le prouver Pierre Guiral et Guy Thuillier, auteurs de l'article « Les sources de l'histoire régionale des domestiques au XIX^e siècle » :

Nous ne savons plus grand-chose de la vie des domestiques autrefois en province : notre ignorance singulière tient moins aux lacunes des sources d'archives qu'à l'indifférence - ou au

⁷⁴¹ Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard, *Manuel complet des domestiques, ou l'art de former de bons serviteurs*, « Préface », Paris, Roret Editeur, 1836, p. V.

dédain – des historiens (universitaires ou non) à l'égard de ce groupe social aux contours mal définis⁷⁴².

Le XIX^e siècle marque l'âge d'or de la domesticité en France comme l'indique Robert Marquant : « Le XIX^e siècle marque l'âge d'or des domestiques ; leur déclin commença au début du XX^e siècle et s'accrut considérablement après la guerre de 1939-1945⁷⁴³. » Malgré le peu de détails que nous possédons, nous pouvons préciser certains éléments. Le domestique est indispensable au XIX^e siècle à certaines professions, par exemple les juges, cela fait partie du *décorum*. Le domestique est « l'ombre portée du maître⁷⁴⁴ », il est notifié sur le passeport de ce dernier. Le domestique appartient corps et âme à son maître. « Le domestique doit être tout dévouement, don de lui-même, sans hésitation ni arrière-pensée⁷⁴⁵. » Ainsi nous voyons que même réinventé, aménagé, le serviteur des romans prend bien sa source dans la réalité. C'est d'ailleurs ce que souligne également Gheorghe Derbac dans son article déjà mentionné plus haut :

On remarque que l'économie du récit sandien se passe difficilement de ces personnages, qu'ils soient simplement mentionnés ou qu'ils bénéficient de développements plus amples. Les romans seraient déséquilibrés si cet élément manquait dans la fiction narrative et l'« effet de réel » périliterait⁷⁴⁶.

Outre leur rôle de domestiques, les vieillards sont également souvent des gardiens, de traditions, du respect des habitudes de la famille, voire des geôliers dans *L'Homme de neige*. Les deux fonctions sont d'ailleurs souvent corolaires. Parfois, les serviteurs perdent leur

⁷⁴² Pierre Guiral, Guy Thuillier, « Les Sources de l'histoire régionale des domestiques au XIX^e Siècle » in *Revue Historique*, vol. 259, no. 2 (526), 1978, pp. 441–51, [En ligne], URL : <http://www.jstor.org/stable/40952692> [consulté le 07/12/2023].

⁷⁴³ Robert Marquant, Pierre Guiral, Guy Thuillier, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1978. In-8°, 288 pages. (La vie quotidienne.), in Bibliothèque de l'école des chartes. 1979, tome 137, livraison 1. pp. 145-146, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1979_num_137_1_450158_t1_0145_0000_2. Fichier pdf généré le 16/04/2018.

⁷⁴⁴ Pierre Guiral, Guy Thuillier, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1978, p. 22.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 27.

⁷⁴⁶ Gheorghe Derbac, « George Sand et le personnage du “domestique” comme type *reparaissant* : construction et évolutions », *op. cit.*, p. 152.

identité, ils ne sont plus que des sortes de mécanique humaine. Nous retrouvons essentiellement cette caractéristique chez Sand. Ces dénominations créent ainsi une ambiance particulière et sont les vecteurs d'une critique sociale sous-jacente, qui est d'ailleurs corroborée par les propos de Sand elle-même que nous avons mentionnés précédemment. Ainsi dans *Consuelo*, Sand utilise le terme « d'automates⁷⁴⁷ » pour qualifier les serviteurs des Rudolstadt. Le serviteur est dénué de personnalité, les paroles de son maître représentent tout pour lui. Citons ce passage de l'œuvre précédemment mentionnée :

[...] le vieux Hanz, le doyen des serviteurs de la maison, entra peu après, tenant une grande lettre qu'il présenta au comte Christian, sans dire une seule parole. Puis il sortit pour attendre dans la salle voisine les ordres de son maître [...].

Hanz resta immobile comme une statue. Ses yeux seuls exprimaient le regret de ne pouvoir obéir aux désirs de sa jeune maîtresse ; mais un boulet de canon n'eût pas dérangé d'une ligne l'attitude impassible dans laquelle il attendait les ordres souverains de son vieux maître⁷⁴⁸.

Le vocabulaire montre à quel point les liens entre serviteur et maître sont profonds et combien celui-ci est réifié. Il ne possède rien en propre. Tout dépend des *desiderata* du vieux comte. Le serviteur est au service de la maison, il lui appartient, il en fait partie intégrante. La vieillesse des serviteurs est aussi un fait réel. En effet, le serviteur âgé continue de servir, bien que diminué, en particulier dans les maisons bourgeoises, c'est d'ailleurs un élément qu'indiquent les auteurs précédemment cités. Ils soulignent également que le mariage constitue un risque et que le célibat est préféré. « Les manuels d'économie ménagère ne sont guère favorable au mariage des domestiques⁷⁴⁹ », lit-on. La mention des automates rejoint le côté non humain que nous avons évoqué au début de notre étude. Chez Sand, ceci indique une déshumanisation. Pour elle, il n'est pas naturel qu'un être humain s'avilisse en se montrant servile.

⁷⁴⁷ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt I*, op. cit., p. 179.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 171, 174.

⁷⁴⁹ Pierre Guiral et Guy Thuillier, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 146.

Nous retrouvons des éléments similaires chez Martin, le serviteur du marquis de Boisguilbault. La première apparition de ce digne vieillard se fait par le biais d'une synecdoque. Il est presque aveugle et souffre de surdité :

[...] Émile aperçut enfin, à un soupirail de cuisine souterraine, une vieille tête blanche, bien poudr e, avec des yeux clairs et sans regard ; et, en s'approchant, il essaya de se faire entendre. Mais l'oreille du vieux majordome était aussi affaiblie que sa vue⁷⁵⁰ [...].

L'entrée en scène du vieillard est particulièrement frappante. On ressent une curieuse impression comme d'un personnage décomposé. Sa description est plutôt empreinte de négativité ou du moins de dégénérescence physique comme l'indiquent le « sans regard » et le qualificatif « d'affaiblie » pour l'ou ie et la vue. Pourtant, il répond à tous les soins qui sont nécessaires au marquis. Les deux paraissent se comprendre sans se parler et ils sont devenus comme deux éléments d'un même tout ou du moins deux êtres similaires et presque interchangeable :

Il n'y avait pas jusqu'aux figures ternes et raides du vieux marquis et de son vieux majordome qui ne donnassent l'idée de personnages en bois peint, adaptés là pour compléter la ressemblance⁷⁵¹.

La mention des « personnages en bois peint » fait penser à des figures d'un autre temps, tout droit sorties d'une boiserie ou aux personnages d'un conte. Encore une fois, on ne peut que songer à l'influence d'Hoffmann, auteur que Sand affectionnait. Plus loin, Martin est comparé à une « statue » mais capable de « recevoir le contre-coup [des] pensées de son ma tre⁷⁵² ». Le caractère inanimé des deux images utilisées pour qualifier le serviteur lui octroie une assimilation au décor dont il est issu. Il fait partie des meubles. Même s'ils n'atteignent pas toujours ce degré, les liens entre maître et vieux serviteurs sont toujours extrêmement poussés. Le serviteur est le témoin de toutes les actions de son maître, quand il

⁷⁵⁰ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 36.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 69.

n'est pas lui-même actif. Ainsi le vieil Antoine dans *Béatrix* s'occupe du feu alors que Calyste est en compagnie de Béatrix. Il est l'intermédiaire entre le monde et elle. D'ailleurs, cela la conduira à sa « perte » comme l'indique Balzac. L'intelligence du vieil homme, inconscient des tenants et des aboutissants de la situation, empêchera la venue du comte, par prudence envers sa maîtresse. Le serviteur joue ici un rôle déterminant. D'ailleurs, M^{me} de Rochefide, dans sa lettre à La Palférine, mentionne l'action de son domestique. Antoine est toujours là, personne n'entre en contact avec la marquise sans avoir été préalablement agréé par ses soins. Les soupirants de Béatrix passent toujours d'abord par son intermédiaire. Il obéit évidemment à sa fonction mais cela n'en reste pas moins un fait et une réalité. Finalement, Antoine sera le rempart entre Calyste et la marquise, lui refusant la porte comme l'indique ce passage : « Pendant huit jours, Calyste alla chez Béatrix dont la porte lui fut refusée par Antoine qui prenait une figure de circonstance pour dire : « M^{me} la marquise est dangereusement malade⁷⁵³ ». Antoine ment et joue parfaitement son rôle. Sans son approbation nul ne peut pénétrer dans la maison, et donc auprès de Béatrix. Il apparaît donc également comme le cerbère de la maison de sa maîtresse. Il est le gardien qui la préserve du contact direct avec le monde extérieur qui ne peut parvenir jusqu'à elle sans son approbation.

En outre, le valet peut être transmis, exactement comme on se « prêterait » un objet. Nous avons déjà notifié la réification de certains serviteurs. Citons ce passage qui en montre un autre aspect :

Marri de ne donner à son fils qu'un domestique pour l'accompagner, le marquis lui offrit son vieux valet Joséphin, un homme de confiance qui aurait soin de lui, qui veillerait fidèlement à ses affaires, et de qui le pauvre père se défaisait, espérant le remplacer auprès de lui par un jeune domestique⁷⁵⁴.

Nous constatons, une fois de plus, toute l'ambivalence attachée à cette figure. D'un côté, le marquis semble désolé de perdre un fidèle serviteur qu'il loue pour son exemplarité ; de l'autre, on sent le désir de remplacement de ce dernier pour un plus jeune. Le serviteur se transmet comme une chose mais il semblerait qu'il ait de la valeur car puisqu'il ne faut en

⁷⁵³ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 459.

⁷⁵⁴ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *op. cit.*, p. 246.

donner qu'un, donnons celui-là. Une grande ambiguïté demeure ainsi. La fidélité exemplaire et le service impeccable rendu sont mis en avant pour donner du vieux serviteur une image idyllique. Le vocabulaire est puissamment mélioratif : « un homme de confiance », « qui aurait soin de lui » et « qui veillerait fidèlement » sur le jeune homme et ses biens. Nous retrouvons d'ailleurs deux images déjà évoquées, quelque chose de presque maternel et une manière de présenter le vieillard comme un chien fidèle.

Pour autant au sein de ces domestiques âgés nous pouvons déterminer deux catégories : « les âmes damnées » et les protecteurs. Les premiers sont des individus plutôt négatifs qui sont prêts à commettre des exactions pour le compte de leur maître. Citons-en deux : Sanche de Cordoue et, dans une moindre mesure, Justin⁷⁵⁵. Le premier, déjà évoqué, ira jusqu'au crime pour son maître. À noter que Sanche de Cordoue sert davantage d'écuyer à d'Alvimar que de valet car ce dernier ne laisse le soin de sa personne qu'à lui-même. Ils entretiennent des rapports complexes. Sanche est d'une dévotion sans bornes envers d'Alvimar, pourtant il est dit qu'il ne se perçoit pas comme son inférieur. Leurs liens sont cependant ambivalents, nous apprenons par exemple qu'ils « se parlaient peu, soit qu'ils y eussent de la répugnance, soit qu'ils s'entendissent à demi-mot sur toutes choses⁷⁵⁶ ». Nous percevons ici encore la force des contradictions inhérentes aux personnages de vieillards quels qu'ils soient – ces dernières apparaissant de manière différente mais étant toujours présentes – et la difficulté à l'appréhender qui en découle fatalement. D'Alvimar et son serviteur sont liés par le crime. Tous deux ont attaqué le frère de Bois-Doré et ont dérobé ses biens. Nous retrouvons la fonction d'auxiliaire à qui on donne les basses besognes à travers les propos d'Alvimar : « Dites-vous que, le voyant sous les habits d'un vilain, j'ai pu croire que je le pouvais faire tuer comme un vilain par mon domestique⁷⁵⁷. » Cette phrase montre tout le mépris et l'arrogance dont peut faire preuve l'Espagnol. Sand cherche à attirer l'antipathie du lecteur. Elle réprouve totalement ce genre de comportement mais présente ainsi les mentalités qui avaient cours avant le triomphe des Lumières. Les actions du Sanche au cours du roman ne profiteront qu'à son maître. Ces dernières ne présentent aucun autre but que d'accomplir les volontés de ce dernier ou de l'assister. Ainsi le marquis de Bois-Doré a tendance à excuser Sanche de Cordoue par rapport à d'Alvimar, rappelant qu'il n'en est que l'instrument et que le serviteur ne profite

⁷⁵⁵ Justin est le valet du commandeur dans *Ferragus*.

⁷⁵⁶ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 96.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 224.

pas des avantages de son action. Nous pouvons établir un parallèle avec la vision marxiste de l'exploitation capitaliste. Marx n'explique-t-il pas en effet que l'ouvrier ne bénéficie pas de sa force de travail d'où une nécessaire aliénation ? Comme l'indique Jean-Jacques Cadet dans « Travail aliéné chez Karl Marx : un sujet " désobjectivé " dans des processus d'objectivation » : « Le travail comme processus d'objectivation anéantit le sujet travailleur⁷⁵⁸. » Le parallèle peut d'autant plus s'effectuer qu'en mars 1844, Arnold Ruge, ami de Karl Marx aurait écrit une lettre à Sand pour envisager une rencontre. Qu'elle ait eu lieu ou non, ils gravitaient dans des cercles de pensées communes. Le Marquis précise ainsi sa pensée à son valet, Adamas, en ces termes :

Le valet croit quelquefois de son devoir d'obéir à un méchant commandement, et celui-ci n'avait point agi pour son compte ni profité de la dépouille de mon frère, puisqu'il était resté valet comme auparavant⁷⁵⁹.

Une fois son maître mort, Sanche essaiera de détruire les responsables. Poussé par la vengeance, son attaque contre la demeure du marquis produira un passage d'une grande intensité dramatique. Il tente de tuer le marquis avant de lui préférer Mario pour faire souffrir Bois-Doré. Cette hésitation le perdra. Finalement, Mario achève ce vindicatif individu avant qu'il ne puisse arriver à ses fins. Un autre serviteur zélé aide son maître, au détriment d'une conduite honorable. Il s'agit de Justin⁷⁶⁰ dans *Ferragus* dont le passage suivant éclaire clairement la personnalité :

Le commandeur avait un vieux Figaro retiré, le plus malin singe qui jamais eût pris figure humaine, jadis spirituel comme un diable, faisant tout de son corps comme un forçat, alerte

⁷⁵⁸ Jean-Jacques Cadet, « Travail aliéné chez Karl Marx : un sujet " désobjectivé " dans des processus d'objectivation », in *Journée des doctorants de l'ED 31, 2014 : "Au travail !"*, Doctorants de l'ED 31, Jun 2014, Saint-Denis, [En ligne], URL : <https://hal.science/hal-01528561/document#:~:text=Selon%20Karl%20Marx%2C%20il%20y,l'ali%C3%A9nation%20dans%20le%20travail>. Fichier pdf généré le 11/08/2024.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁶⁰ Précisons le contexte, M. de Malincourt tombe amoureux d'une femme qu'il juge vertueuse avant de se voir détromper par des apparences contraires. Il la suit et la harcèle car il désire savoir le fin mot de l'histoire et dévoiler son adultère. En vérité, Mme Jules rejoint son père, Ferragus, chef des Dévorants, une société secrète. M. de Malincourt réclame de l'aide au commandeur pour percer tous les secrets de cette femme. Le vieux vidame le confie aux bons soins de son valet, Justin, véritable stéréotype des valets de comédie des siècles précédents.

comme un voleur, fin comme une femme, mais tombé dans la décadence du génie, faute d'occasions, depuis la nouvelle constitution de la société parisienne, qui a mis en réforme les valets de comédie. Ce Scapin émérite était attaché à son maître comme à un être supérieur ; mais le rusé vidame ajoutait chaque année aux gages de son ancien prévôt de galanterie une assez forte somme, attention qui en corroborait l'amitié naturelle par les liens de l'intérêt, et valait au vieillard des soins que la maîtresse la plus aimante n'eût pas inventés pour son ami malade. Ce fut cette perle des vieux valets de théâtre, débris du dernier siècle, ministre incorruptible, faute de passions à satisfaire, auquel se fièrent le commandeur et M. de Malincour⁷⁶¹.

Le portrait s'avère révélateur. Nous retrouvons le lien incorruptible entre le serviteur et son maître. Il est aussi question des valets de comédie. Or ceux-ci portent toujours l'action dramatique. Ils représentent le moteur de l'action. Ils sont avisés, ils conseillent, ils agissent. Les fonctions diégétiques et dramatiques de cette figure sont donc ici fortement représentées. Le valet de comédie est un sujet en soi et sans en développer tous les aspects qui n'entreraient pas dans le questionnement présent, revenons sur quelques points essentiels de cette figure si représentative et si documentée du XVII^e au XVIII^e siècle. Toutefois il existe une différence notable : ces derniers ne sont pas en opposition avec le maître lorsqu'il est âgé⁷⁶². Ils sont pleinement à son service et jouent un rôle identique à celui des valets des jeunes gens dans les comédies du siècle précédent. Dans son compte-rendu sur l'œuvre de Jean Emelina, Guy Boquet écrit :

Ces êtres de convention n'en reflètent pas moins un « rêve sur l'expérience commune » : Jean Emelina a voulu tester la fidélité du miroir, en dépit des de l'étude d'un groupe parasite et mouvant, recruté de la noblesse à la populace mais souvent absent des rôles d'imposition ou des inventaires après décès, en palliant les lacunes des archives par l'examen des chroniques, des gravures de mœurs, voire des romans, malgré les risques inhérents à une vision des serviteurs par des maîtres. L'abondante domesticité théâtrale (30 % des personnages de comédie) est grossie par rapport à un état qui ne représente que le dixième de la population,

⁷⁶¹ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, op. cit., p. 99-100.

⁷⁶² Souvent le maître de maison, qui fait figure d'obstacle pour les jeunes gens et dont on se moque dans les comédies du XVII^e siècle.

en raison d'une réduction excluant vieillards et enfants de la scène, mais celle-ci ne connaît, comme M¹¹* de Sévigné, que les serviteurs privilégiés par leurs fonctions pour approcher leurs maîtres⁷⁶³.

Indirectement, cela nous renseigne sur le fait que les vieillards étaient présents en tant que domestiques et que leur utilisation entre dans une vision sociétale. Nous retrouvons également l'ambivalence de ce personnage dont la description repose sur plusieurs traits qui pourraient s'avérer difficiles à réunir en une seule personne. D'ailleurs cette difficulté à l'appréhender se poursuit par la suite. Quand Henri interroge Ida, celle-ci mentionne Justin en ces termes équivoques : « M. Justin, que vous connaissez peut-être, un petit vieux qui a des breloques⁷⁶⁴ et qui porte un corset⁷⁶⁵ ». Justin découvre ce qui devrait rester dissimulé. Il le paiera de sa vie. Le domestique reçoit ainsi le châtement du maître, en quelque sorte. Ainsi toutes les caractéristiques du valet de comédie sont bien évoquées car nous y trouvons une illustration des propos de Jean Emelina cité précédemment :

Le serviteur de comédie apparaît ainsi comme un double de son maître à l'intérieur d'un couple dont Jean Emelina amorce la psychocritique : le valet est d'abord le bouc émissaire toujours prêt à subir coups et injures pour purger son maître de ses hontes cachées et le conforter sur la licéité de l'ordre social par son affection et son dévouement réel ou imaginé ; il assure par ses ruses salvatrices et les procurations de ses déguisements le triomphe des rêves de puissance et de bonheur sur l'autoritarisme des pères, les caprices des puissants et les problèmes d'argent, dans l'esprit de Carnaval d'un monde inversé dont la fête éphémère ne remet pas en cause l'ordre établi⁷⁶⁶ [...].

⁷⁶³ Guy Boquet, Jean Emelina, « Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700 ». In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 24 N°3, Juillet-septembre 1977. pp. 485-487; https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1977_num_24_3_991_t1_0485_0000_1. Fichier pdf généré le 09/04/2018.

⁷⁶⁴ On peut penser que cette mention rejoint sa capacité à se déguiser qui est une des caractéristiques des valets de comédie. On peut même s'interroger sur sa nature car ces éléments suggèrent quelque chose de féminin.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁶⁶ Guy Boquet, Jean Emelina, « Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700 », art. cité.

Double du maître comme nous l'avons déjà perçu chez Martin, le serviteur est celui qui reçoit le châtement du maître. On retrouve ici une idée qui prend sa source dans l'antiquité gréco-romaine⁷⁶⁷. Le renversement sociologique sert d'exutoire.

Si d'autres serviteurs ont un impact beaucoup plus positif, ils gardent des caractéristiques similaires à celles que nous venons d'évoquer. Trois autres figures nous paraissent très intéressantes à évoquer : Jonathas dans *La Peau de chagrin*, Lemulquinier dans *La Recherche de l'Absolu* et Adamas dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Tous trois se fondent tellement avec leur maître qu'ils ne semblent plus former qu'une seule entité. Le premier cas a déjà été évoqué en tant qu'adjuvant et nous avons perçu son rôle essentiel. L'intendant est la personne à travers laquelle Raphaël vit. Il décide de tout, organise les moindres détails de ses journées. Il est l'intermédiaire élu par Raphaël entre lui et l'existence ou plutôt, en ce qui le concerne, l'énoncé du moindre désir. Jonathas doit tout prévoir et le préserver de sa propre personne. Il est essentiel que Raphaël ne puisse émettre le moindre souhait. Ainsi, lisons-nous sous la plume de Balzac :

Le vieux Jonathas devint une puissance intermédiaire placée entre Raphaël et le monde entier. Ordonnateur suprême de la fortune de son maître, exécuteur aveugle d'une pensée inconnue, il était comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël⁷⁶⁸.

Jonathas est un filtre par lequel tout doit passer avant de parvenir au marquis. En outre sa dévotion atteint un certain fanatisme ce qui lui fait dire la phrase suivante : « d'ailleurs, je l'aime tant, qu'il me donnerait un soufflet sur la joue droite, je lui tendrais la gauche⁷⁶⁹ ! ». Le motif biblique ici évoqué renforce l'analogie du serviteur tel un croyant devant son Dieu. D'un autre côté, nous constatons que le maître serait bien dépourvu sans son valet. Il s'agit d'un cas typique de symbiose dans son acception biologique. Ces exemples révèlent l'incapacité

⁷⁶⁷ Notre civilisation occidentale trouve sa source dans le monde gréco-romain. Or, rappelons que dans l'antiquité, les domestiques sont des esclaves. La fidélité doit être le premier attribut de l'esclave-serviteur. Dans le monde latin, le nombre de serviteurs qui se sacrifient pour leurs maîtres sont légion. Pour ne citer qu'un exemple, Valère Maxime dans *Faits et dits mémorables* (VI,8), évoque le cas d'un esclave qui demande à être torturé au cours d'un procès afin de faire acquitter son maître. Cette image évoque donc une longue tradition. D'ailleurs les valets de comédie trouvent leurs sources chez Aristophane, auteur de comédies grecques du V^e siècle av J-C.

⁷⁶⁸ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 273.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 274.

flagrante de ceux qui ne savent pas évoluer. Pour Raphaël, il s'agit de son inaptitude à tirer des leçons de ses expériences passées. Faute en revient également à sa faiblesse que l'Antiquaire, pourvoyeur de la peau, avait perçue dès le départ. De même Adamas apparaît comme un être indispensable au marquis de Bois-Doré. Déjà, ce digne serviteur a été rebaptisé. En effet, ce nom « Adamas » provient de *L'Astrée*, la lecture fétiche du marquis. En vérité, son prénom est Mathias⁷⁷⁰. C'est lui qui s'occupe de la toilette de Bois-Doré et le grime, pensant que « ce déguisement » lui permet de paraître jeune. Le digne serviteur est intimement persuadé que son maître ne peut être vieux. Cette mascarade participe à cette volonté ainsi lit-on que :

C'était lui qui lui persuadait qu'il était encore jeune, et qu'il ne pouvait devenir vieux, et que sortant de ses mains, luisant et coloré comme un missel, il devait supplanter tous les freluquets et faire illusion à toutes les belles⁷⁷¹.

Il y a comme une inversion des rôles car le serviteur « façonne » le marquis. Il ne peut admettre que « son dieu » puisse être atteint par l'âge. Dans ce cas-là nous pourrions avancer plusieurs interprétations à ce passage. Soit le percevoir comme une satire. Sand pourrait critiquer ici le rapport maître/valet et l'effacement de la personnalité de ce dernier. Adamas serait tellement imbibé des idées du marquis qu'il serait instigateur du ridicule maquillage de son maître. Comme l'indique Claudine Grossir dans « Les vertus de la satire sociale » :

Dans un contexte romanesque, la satire, même quand elle les dépasse, vise principalement des personnages, souvent élevés au rang de types. Le choix est guidé bien sûr par les convictions de Sand : la satire sociale est indissociable des valeurs – d'égalité, de solidarité – et du système – républicain – que prône la romancière. Aussi au premier rang des cibles figurent des bourgeois, surtout lorsqu'ils aspirent à la noblesse, et des nobles aux préjugés tenaces ou en voie d'embourgeoisement ; quelques représentants de catégories

⁷⁷⁰ Signalons que dans la réalité, cela était courant (surtout chez les bonnes), certaines maîtresses aimaient par exemple à nommer toutes leurs bonnes de la même manière. Un exemple est donné en la personne de l'une d'entre elles qui « débaptisait » les siennes pour les appeler « Marie ». Ce point est développé dans l'ouvrage déjà cité de Pierre Guiral et Guy Thuillier.

⁷⁷¹ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 89.

professionnelles plus restreintes (militaires, religieux, domestiques), cibles traditionnelles, ne sont pas épargnés, mais dans une moindre mesure. Les gens du peuple, sauf s'ils s'avisent de vouloir précisément renoncer à cette qualité première, échappent à ce traitement⁷⁷².

Soit, en s'appuyant sur l'analyse de Pascale Auraix-Jonchière, d'en percevoir toute la dimension humoristique qui engendrerait la sympathie du lecteur. Car comme elle l'indique :

Les titres eux-mêmes [*Le Piccinino*, *L'Homme de neige*, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*] ne sont pas dénués d'humour (voire d'une douce ironie) et participent d'une stratégie de connivence qui, non seulement, interpelle le lecteur, mais l'inclut dans une posture qui est celle de la bienveillance envers ces personnages à moitié fous et franchement ridicules, mais sincères et porteurs d'humanité dans un monde d'inégalité où menace l'oppression⁷⁷³.

Il est fortement envisageable que les deux interprétations puissent se mêler. Dans tous les cas l'intention sociale de la romancière demeure et la tonalité comique ne fait aucun doute. De nouveau comme dans le cas de Béatrix mais d'une manière différente, le maître ne se confronte au monde qu'après être passé par son serviteur. Adamas voue une véritable admiration à son maître. Pour lui, il représente un héros, un « demi-dieu », une « idole⁷⁷⁴ ». d'un autre côté, le vieillard connaît les détails de la vie de sa demeure et des alentours par son intermédiaire. Aucune décision n'est prise avant d'avoir échangé avec son vieux laquais. De plus, Adamas se montre déterminant lors de l'attaque de la demeure. Il faut également rappeler que c'est lui qui permet la première entrevue entre Bois-Doré et Mercédès, la Morisque, accompagnée de Mario. Les liens entre le vieux serviteur et Bois-Doré sont si particuliers que ce dernier peut accomplir certaines choses pour lui. Nous avons un excellent exemple à travers la mention à la prière le soir. Bois-Doré s'est endormi et n'a pu la faire, ainsi Sand écrit-elle :

⁷⁷² Claudine Grossir, « Les vertus de la satire sociale », in *George Sand comique*, op. cit., p. 285.

⁷⁷³ Pascale Auraix-Jonchière, « Le comique du romanesque », in *George Sand comique*, op. cit., p. 72.

⁷⁷⁴ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 89.

« Monsieur dort bien, se dit Adamas ; mais il a oublié de faire sa prière, et c'est ma faute ; je vais la faire pour lui. »

Il se mit à genoux et pria très dévotieusement ; après quoi, il se retira dans sa chambre, qui n'était séparée que par une cloison de celle de son maître⁷⁷⁵.

Le maître et le domestique se confondent jusqu'à ne faire quasiment plus qu'un. Nous voyons de ce fait confirmer la symbiose entre les deux hommes. On notera d'ailleurs leur proximité, même physique, le serviteur dort auprès de son maître⁷⁷⁶. Adamas est l'instigateur de quasiment tout ce qui arrive d'essentiel et d'important au marquis : la rencontre avec son neveu comme nous l'avons évoquée, les projets de mariage, l'installation du jeune Mario. Ne lit-on pas lors d'un échange entre lui et Sylvain de Bois-Doré : « - Fais ce que tu veux, Adamas, puisque tu réponds de tout⁷⁷⁷ ! ». Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, il sera le principal instigateur de la défense de la demeure du marquis. Son rôle à travers l'œuvre est donc plus que déterminant à tout niveau. Il représente le domestique des âges anciens, idéalisé. La volonté d'idéalisation est particulièrement sensible dans ce cas précis. À l'époque troublée, aux meurtres et aux massacres répondent Bois-Doré et sa demeure, lieu idyllique où l'entente entre individus n'est pas un mythe. Seule Bellinde, la servante jalouse, en conflit d'ailleurs avec Adamas, déroge à cette utopie. Tous sont accueillis au château, sans exception, comme le prouvent l'hospitalité offerte à la Morisque, la mère de Mario⁷⁷⁸ ou l'asile accordé à Lucilio, disciple de Giordano Bruno⁷⁷⁹, de ce fait poursuivi par la Sainte-Inquisition. La demeure de Bois-Doré est un lieu hors du temps empli d'harmonie et de sentimentalité. Sand, disciple de Rousseau, ressuscite le mythe de l'âge d'or ancien qui lui est cher. Comme l'indique Simone Bernard-Griffiths, il est question de « la mise en œuvre d'un théâtre intérieur qui a fait de l'illusion la vraie vie⁷⁸⁰ ».

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁷⁶ Encore une fois, et en filigrane, l'image du chien fidèle s'impose. Il veille auprès de son maître, jamais loin.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁷⁸ Ainsi qu'à Pilar, la petite bohémienne, des gens que la société réprovoque habituellement.

⁷⁷⁹ Philosophe et théologien, brûlé vit par l'inquisition en 1600.

⁷⁸⁰ Simone Bernard-Griffiths, « Sociopoétique du vêtement », in *Essai sur l'imaginaire de George Sand, op. cit.*, p. 261.

Tout aussi emblématique est Lemulquinier, le valet de Balthazar Claës mais dont l'image est nettement moins positive. Il accompagne son maître constamment et revendique la première place auprès de lui. Lemulquinier, effectivement, entretient avec son maître des relations assez similaires à celles de notre duo précédent dans le sens où les deux sont inséparables. Toutefois, il s'y mêle moins d'affection, de bonhomie et d'égalité dans leurs rapports. Alors que la relation chez Sand est pleine de positivité, Lemulquinier entretient même les penchants négatifs de Balthazar, et finalement lui nuit. Pas d'idéalisation ici chez Balzac qui – au contraire – cherche à ancrer son récit dans ce qu'il y a de plus réel, comme l'indique le choix de la Flandre⁷⁸¹. Ce dernier est fier d'épauler un grand homme, un génie. Il désire activement participer aux recherches car il poursuit finalement le même but que son maître, non pas qu'il veuille le remplacer mais seulement afin de recevoir une part de la gloire future de celui-ci. L'importance du serviteur est telle qu'il est le seul qui ait le droit de pénétrer dans le laboratoire et l'unique personne qui puissent le seconder dans ses recherches. De fait, Lemulquinier absorbe la passion de son maître et la vit pleinement tout comme ce dernier. Citons ce passage révélateur :

En aidant Balthazar dans ses manipulations, il en avait épousé la folie. Soit qu'il eût saisi la portée de ses recherches dans les explications qui échappaient au chimiste quand le but se reculait sous ses mains, soit que le penchant inné chez l'homme pour l'imitation lui eût fait adopter les idées de celui dans l'atmosphère duquel il vivait, Lemulquinier avait conçu pour son maître un sentiment superstitieux mêlé de terreur, d'admiration et d'égoïsme⁷⁸².

Balzac ne tranche pas pour savoir si Lemulquinier saisit vraiment les travaux du grand homme ou n'est finalement qu'un simple singe du maître. Dans tous les cas, il fait abstraction

⁷⁸¹ Ce point est traité et développé dans l'important ouvrage sur la question de Madeleine Ambrière, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, Paris, PUF, 1999. Elle y explique que la Flandre sert de caution pour le romancier. Il Place son roman dans un univers où la rationalité prévaut, qui est tout sauf poétique. Gérard Gengembre le mentionne également : « Comme *Le Père Goriot*, *La Recherche de l'Absolu* commence par une longue description, ou plutôt une longue présentation de la Flandre informée par l'Histoire. Il s'agit d'analyser les mœurs comme produit de celle-ci, ainsi que de caractériser le triomphe de la vie et des jouissances matérielles, ce bonheur essentiellement bourgeois qui définit la vision flamande du monde selon Balzac » (GENGEMBRE Gérard, « Quelques notes sur l'écriture réaliste et la philosophie chez Balzac, à propos de *La Recherche de l'Absolu* », [En ligne], URL : https://www.unicaen.fr/puc/revues/qds/print.php_dossier_dossier9_file_02gengembre.xml.html. [consulté le 10/01/2024]).

⁷⁸² Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 117.

de tout ce qui n'est pas lui⁷⁸³, le reste ne le préoccupe pas le moins du monde. Le passage évoque également l'image d'un Dieu face à son fidèle, déjà perçue. Un épisode frappant de l'indifférence du domestique est celui durant lequel Mme Claës se sent très mal. Le Flamand demeure inflexible et mange tranquillement alors que les autres domestiques s'agitent et s'inquiètent. D'ailleurs, cela lui donne l'occasion de montrer que les travaux de Balthazar le passionnent tout autant que son maître. La réaction de Josette prouve l'union entre le maître et son valet, tant est si bien qu'on ne fait plus la différence ou plutôt ce sont « eux contre le reste du monde ». Ainsi elle accuse Lemulquinier et Balthazar d'avoir fondu l'argenterie :

– Je m'y connais assez pour savoir qu'il y avait ici mille marcs d'argenterie, que vous et votre maître vous les avez fondus, et que, si on vous laisse aller votre train, vous ferez si bien de cinq sous six blancs, et qu'il n'y aura bientôt plus rien⁷⁸⁴.

Lemulquinier refuse d'ailleurs son aide à Madame et désire suivre la demande de son maître de ranger le laboratoire. Il est indiqué que c'est un sujet de dispute entre le valet et les autres. On lui reproche son manque de dévouement pour la maison. Effectivement, sa dévotion ne va qu'à Claës et exclusivement à celui-ci. Il garde l'entrée du repaire de son maître, tel un nouveau Cerbère, exactement comme Martin. Il faut passer par lui pour y accéder comme le prouve cette citation : « le jeune Solis monta jusqu'au laboratoire », et il n'y accéda qu' « après avoir obtenu de Lemulquinier que Balthazar vînt lui parler⁷⁸⁵ ». C'est à Lemulquinier que Balthazar demande de tout détruire quand il constate les ravages causés à sa femme par sa dévorante passion. Mais il est trop tard et il reprendra finalement ses travaux de plus belle à la mort de celle-ci. Quand la fille de Balthazar lui demande de renvoyer son valet, celui refuse : « – Non, non, mon enfant, j'ai besoin de lui, j'attends l'effet d'une belle expérience à laquelle les autres n'ont pas songé⁷⁸⁶. » Une fois encore le maître et le valet font corps face à autrui : « Le maître et le valet ne faisaient plus attention à Marguerite⁷⁸⁷ ». Cette

⁷⁸³ Son maître... et ses recherches car le valet ne cherche pas à préserver Balthazar ou à le rendre heureux. Il veut qu'il réussisse, qu'importe le prix à payer.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 196.

union trouve son paroxysme à la fin de l'œuvre. Les deux en viennent à ne former plus qu'un comme l'indique Balzac en ces termes :

Ces deux vieillards enveloppés par une idée, confiants dans la réalité de leur espoir, agités par le même souffle, l'un représentant l'enveloppe et l'autre l'âme de leur existence commune, formaient un spectacle à la fois horrible et attendrissant⁷⁸⁸.

L'idée d'une unicité revient de nouveau. Reprenant la théorie dualiste de l'âme et du corps de Descartes, Balzac crée un personnage composé de deux êtres : Lemulquinier, le corps et Claës, l'âme. Quand Marguerite demande compte de ses dettes, Balthazar ne peut répondre sans l'aide de Lemulquinier. Le valet est celui qui s'ancre encore dans la réalité alors que Balthazar ne vit qu' à travers l'idée⁷⁸⁹ – en précisant que la pensée dans l'œuvre balzacienne prend une forme concrète. Ce couple que forment les deux hommes peut également se lire sous la grille de la théorie des énergies de Balzac. Or, comme l'analyse Madeleine Ambrière :

La vie représente l'équilibre de deux forces. La conserver consiste à garder le point d'équilibre entre l'action et la réaction. Chaque homme, qui ne possède qu'une somme donnée d'énergie, se trouve confronté inéluctablement au problème de sa conservation et de sa consommation. Tout rendement implique dépense d'énergie :

« Un boxeur la dépense en coups de poing, le boulanger à pétrir son pain, le poète dans une exaltation qui en absorbe et en demande une énorme quantité, le danseur la fait passer dans ses pieds ». (*Physiologie du mariage*, t. XI, p. 1027).

Vivre c'est agir, et l'énergie se résout « en désirs, en passions, en labeurs d'intelligence ou en travaux corporels » ; elle se consume presque toujours « en des travaux nécessaires ou dans les angoisses de passions funestes ». Seuls les hommes vraiment forts, c'est-à-dire ceux qui mettent au service de leur force vitale une volonté très grande, savent concentrer leurs forces,

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁷⁸⁹ Nous reviendrons et développerons cette notion ultérieurement.

les rassembler en vue d'une action précise, au lieu de laisser l'usure de la vie les émietter, les disperser⁷⁹⁰.

Pour trouver l'Absolu, Balthazar doit donc concentrer toutes ses ressources. Aucune perte d'énergie ne doit profiter à ce qui n'est pas la « Recherche de l'Absolu ». Lemulquinier prend donc en charge le reste. Finalement, Marguerite s'interroge sur la nature du lien qui unit les deux hommes et se demande si le valet n'a pas pris un ascendant sur son maître. En vérité, dans le quotidien, c'est effectivement le cas. La fin du roman les montre toujours ensemble. S'étant soustrait à la surveillance affectueuse des siens Balthazar se retrouvera confronté à l'opinion des gens qui n'est pas positive et que Lemulquinier avait soin de lui dissimuler. Ainsi les deux vieillards se retrouvent ensemble sur un banc et l'incident qui suit conduit à la mort de Balthazar :

Lemulquinier se dressa sur ses pieds, et menaça de sa canne les enfants [...]. Un ouvrier, qui déjeunait à quelques pas de là, ayant vu Lemulquinier levant sa canne pour faire sauver les enfants, crut qu'il les avait frappés [...].

Les enfants, se sentant soutenus, lancèrent leurs projectiles qui atteignirent les deux vieillards, au moment où le comte de Solis se montrait au bout de la place, accompagné des domestiques de Pierquin⁷⁹¹.

Ce passage présente également la cruauté de la jeunesse face à la vieillesse mais aussi l'animosité possible que pourrait éprouver le vieillard face aux jeunes enfants. La canne, preuve d'une certaine dégénérescence focalise l'attention de l'ouvrier qui pense immédiatement à mal.

Un autre personnage possède un impact crucial dans l'œuvre en étant considéré comme un serviteur. Son cas est cependant beaucoup plus particulier et montre une autre facette de ce type de vieillard : le notaire Chesnel. Celui-ci, par sa fonction et profession, n'appartient pas à la classe des domestiques. Pourtant, il représente la figure du serviteur, dévoué à

⁷⁹⁰ Madeleine Ambrière, « Balzac et l'énergie », art. cité.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 254-255.

outrance à la famille de son maître, le marquis d'Esgrignon. Dès le départ, nous sentons l'influence considérable de ce personnage. La formulation employée quand le marquis revient dans ses terres est très frappante, il est dit « quand le notaire ramena son ancien maître⁷⁹² ». Le lien de servitude qui unit les deux est très clairement établi. Le notaire agit en serviteur dévoué. Par la suite, il s'occupe de l'achat de la demeure du marquis et il devient pour le fils du vieillard⁷⁹³ un soutien indéfectible. Sa fonction ne change rien à la manière dont son maître le perçoit et au regard qu'il porte sur lui-même :

Pour le vieux noble, ce bonhomme était moins qu'un enfant et plus qu'un serviteur, il était l'homme lige volontaire, le serf attaché par tous les liens du cœur à son suzerain. On ne comptait plus avec le notaire, tout se balançait par les continuels échanges d'une affection vraie. Aux yeux du marquis, le caractère officiel que le notariat donnait à Chesnel ne signifiait rien, son serviteur lui semblait déguisé en notaire. Aux yeux de Chesnel, le marquis était un être qui appartenait toujours à une race divine ; il croyait à la Noblesse, il se souvenait sans honte que son père ouvrait les portes du salon et disait : Monsieur le marquis est servi. Son dévouement à la noble maison ruinée ne procédait pas d'une foi mais d'un égoïsme, il se considérait comme faisant partie de la famille⁷⁹⁴.

Ce passage montre, alors que le personnage *a priori* ne répond pas aux mêmes critères, combien il rejoint les autres : adoration du maître qui atteint la déification, servitude et dévouement extrême, affection et impression d'un « couple », l'un n'allant pas sans l'autre. Toutefois, Chesnel est heurté dans ses sentiments car le marquis montre qu'il ne le considère pas comme un véritable membre de la famille. Le marquis considère toute cette dévotion comme naturelle et la classe sociale impose une distance qu'il ne veut pas combler. On remarque ici toute la différence avec Sand. La volonté de la romancière de présenter la possibilité d'une entente entre les classes la conduit à une relation plus positive que celle que nous pouvons trouver généralement chez Balzac, surtout quand le maître est issu de la noblesse. Cependant, à la fin de l'œuvre, le marquis rend toute son amitié à son vieux

⁷⁹² Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁹³ Notons au passage que nous avons encore affaire à un « couple » de vieillards tout comme Adamas et le marquis, Lemulquinier et Balthazar.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

serviteur, ce qui sera la dernière consolation de ce fidèle et digne vieillard. Après avoir œuvré pour protéger le fils du marquis de tout souci et l'avoir protégé autant qu'il était possible, il ne peut pourtant empêcher la maison d'Esgrignon de tomber dans la misère. Il est le principal acteur du roman car tout repose sur sa personne et son dévouement. D'ailleurs le jeune héritier de la maison d'Esgrignon connaîtra à ses dépens la différence entre un monde avec Chesnel et sans lui. Ainsi une phrase très courte, volontairement mise en avant est profondément révélatrice : « Chesnel n'était plus là⁷⁹⁵ ». Nous trouvons un véritable enjeu dramatique social et historique à travers cette œuvre. Le serviteur est un réel prisme de la situation. Ce que représente ce digne vieillard est d'ailleurs souligné par Maurice Bardèche qui écrit à son sujet :

[...] le vieux Chesnel , autre personnage magnifique, l'ancien intendant, symbole du « serviteur », notaire octogénaire qui sacrifie secrètement sa fortune pour l'héritier du nom, ministre en disgrâce toutefois pour avoir songé un instant à quelque mariage roturier. Ils apportent tous ce qu'ils ont de plus précieux, ils offrent leur vie, ils offrent le repos de leur vieillesse, ils offrent tout et ils ne comprennent pas qu'ils l'offrent à une maison morte, qu'ils font des sacrifices à un fantôme. [...] Le destin du vieux Chesnel qui accueille son maître à son lit de mort en récitant le cantique de Siméon prouve qu'il y a une grandeur du servage que nous ne sentons plus, et qui est peut-être une des plus vraies des grandeurs de l'homme⁷⁹⁶.

Nous retrouvons dans ces termes tout le dévouement antique que nous avons déjà souligné. Le vieux serviteur en est la plus exemplaire des représentations. Le serviteur n'est rien mais le maître a besoin de lui. Il est son ombre et celui par lequel tout transite.

Dans un motif proche, analysons plus particulièrement les serviteurs qui n'ont pas fonction de valet mais de gardien, voire de geôlier. Le gardien peut être saisi sous ses différentes aspects : protecteur, dépositaire ou surveillant. Dans *L'Homme de neige* nous trouvons des serviteurs qui s'avèrent être des gardiens mais aussi des gardiens qui ne sont pas des serviteurs. Le gardien apparaît sous ces différentes significations : protecteur, dépositaire de la vérité ou d'un secret ou encore surveillant. Johan, le maître d'hôtel du baron Olaüs, se

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁷⁹⁶ Maurice Bardèche, *Une lecture de Balzac*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964, p. 119.

trouve avoir été le geôlier de la baronne Hilda, obéissant aux ordres de son maître, lui-même odieux gardien et tourmenteur, le baron de Waldemora, nommé également « l'homme de neige ». Stenson fait le récit de la situation dans son procès-verbal en ces termes :

On l'[la baronne Hilda] a privée de sommeil jusqu'à sa dernière heure, disait-il ; Johan et sa séquelle, installés dans la chambre voisine, jurant criant et blasphémant jour et nuit à ses oreilles, et M. le baron, son beau-frère, venant chaque jour, sous prétexte de voir si elle était bien traitée, lui dire qu'elle était folle et l'accabler de reproches outrageants sur la prétendue ruse qu'il avait fait échouer⁷⁹⁷.

Johan est donc geôlier de la baronne sous les ordres de l'homme de neige. Ce vieillard révèle ici tout le côté négatif d'un tel type.

Gardien protecteur ou surveillant malintentionné, le vieillard peut représenter un gardien plus métaphorique, celui d'un secret. C'est le cas du digne Stenson dans le même roman, gardien du manoir abandonné est aussi détenteur du secret de la naissance de Christian. Citons ce passage à l'appui :

C'était un récit très net et très détaillé, écrit en entier de la main de la baronne Hilda, des tristes jours qu'elle avait passés au Stollborg sous la garde de l'odieux Johan, et des persécutions exercées contre elle et contre ses fidèles amis et serviteurs, Adam Stenson et Karine Boetsoi⁷⁹⁸.

Ainsi le vieillard au service d'un maître, représentation du domestique dévoué et fidèle est éminemment documenté dans notre corpus et possède une véritable influence sur le récit. Ce type oscille entre deux extrêmes, positifs et négatifs. Nous retrouvons ainsi l'ambivalence propre à la figure du vieillard mais aussi sa capacité à représenter un modèle. Pourtant, et paradoxalement, chaque être est singulier. Son âge lui permet d'être tout désigné pour être en possession de secrets. Ainsi, au sein du récit, un autre type peut être inventorié. En effet, le vieillard peut également s'avérer être un révélateur.

⁷⁹⁷ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 622.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 619.

2. Sur le chemin de la révélation

Le vieillard est un puissant révélateur de lui-même, des autres et de ce qui l'entoure. Cheminer à ses côtés amène nécessairement à une révélation. Le vieillard est souvent le personnage le plus lucide sur la situation. Le notaire Chesnel dans *Le Cabinet des Antiques*, malgré son fanatisme pour la famille d'Esgrignon, conserve des idées claires qui lui permettront de mieux saisir la situation. Ainsi, il révèle la position de l'aristocratie par rapport à la nouvelle période. Ainsi trouvons-nous ce passage qui retranscrit la situation :

L'ancien intendant voyait la Révolution passée de l'action dévorante de 1793 qui avait armé les hommes, les femmes, les enfants, dressé des échafauds, coupé des têtes et gagné des batailles européennes, à l'action tranquille des idées qui consacraient les événements. Après le défrichement et les semailles, venaient la récolte. Pour lui, la Révolution avait composé l'esprit de la génération nouvelle, il en touchait les faits au fond de mille plaies, il les trouvait irrévocablement accomplis. [...] Chesnel voyait clair⁷⁹⁹.

Le dernière phrase est particulièrement représentative. Le vieillard possède un instinct sûr qui lui permet d'anticiper. Cette idée participe bien entendu de l'image de la vieillesse associée à la sagesse. D'ailleurs Chesnel est par la suite comparé à un vieux moine. Cette faculté essentielle, exprimée dans la dernière phrase que nous avons citée, est d'ailleurs mise en exergue par la brièveté de celle-ci. Chesnel est un fin observateur, il lui est ainsi possible de révéler les faits et les choses. Balzac écrit qu'il possède « la pratique de la vie », « l'expérience des affaires » qui conduisent à une « défiance observatrice et perspicace » qui pourrait être assimilée au « pressentiment maternel⁸⁰⁰ ». Chesnel est également un puissant révélateur de la pensée du marquis qui représente l'ancienne noblesse. Son attitude vis-à-vis du vieux serviteur est très représentative et dévoile ses positions. Il le traite ainsi comme son homme-lige, comme nous l'avons vu précédemment. Le dialogue qui concerne l'argent que le notaire a prêté à Victurnien expose précisément les rapports entre les deux hommes, le vieux d'Esgrignon et son serviteur. L'altercation qui oppose les deux hommes finit par une sentence

⁷⁹⁹ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 226.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 228.

significative : « Il y eut un moment de silence comme à la Cour quand le Roi réprimande publiquement un courtisan⁸⁰¹. » Le bon sens du vieillard le conduit assez souvent à percevoir les choses avant les autres, comme nous l'avons indiqué. C'est également pour cette raison que le serviteur agit souvent au nom de son maître et anticipe ses désirs. Il sait mieux que lui-même ce qu'il lui faut. N'oublions pas que Raphaël donne ce rôle à son serviteur, le bon Jonathas.

Tout comme Chesnel, Pillerault voit avant tout le monde la catastrophe. Il est révélateur de ce qui est véritablement. Il possède une grande expérience qui lui permet de connaître la société et les gens :

Observateur comme tous les gens méditatifs, il étudiait les gens en les laissant causer ; il refusait alors souvent des marchés avantageux pris par ses voisins, qui plus tard s'en repentaient en se disant que Pillerault flairait les fripons⁸⁰².

De nombreux vieillards dans notre corpus partagent ces capacités. Le vieil homme est également l'intermédiaire par lequel transitent les informations ou les nouvelles. Ainsi c'est par le biais d'un « vieux domestique en cheveux blancs, à la démarche tremblante, aux sourcils contractés » que Don Juan apprend la nouvelle du décès imminent de son père. C'est ce qui arrêtera la fête. Le vieillard se fait ici annonciateur et révélateur de l'inconvenance de la situation. Don Juan festoie tandis que son père se meurt. La manière dont la nouvelle est présentée est parlante : « il mit un crêpe à cette folie en disant ces sombres paroles d'une voix creuse : "Monsieur, votre père se meurt⁸⁰³." » La manière dont cette scène est présentée donne au vieillard la fonction de celui qui révèle les choses, même celles qui ennuient. La réalité tombe comme un couperet. L'image du voile lié au deuil paralyse l'expression de la fête et joue un rôle déterminant dans le récit.

Dans *Ferragus*, nous trouvons la représentation d'un vieillard qui sait, qui est le révélateur de la réalité des faits, en la personne du valet Justin. En effet, il est indiqué que « Justin va

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁰² Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰³ Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie* in « Anthologie présentée par Barbara Sadoul », *La dimension fantastique 2*, *op. cit.*, p. 6.

vous dire tout⁸⁰⁴ ». Le valet est celui qui découvre le secret de Mme Jules et qui en paye le prix fort :

Le commandeur parut visiblement troublé.

– Justin ne viendra pas, mon ami, dit le vieillard. Il est mort. Je voulais te cacher cet accident, mais...

– Mort, s'écria monsieur de Maulincour, mort ? Et quand ? et comment ?

– Hier, dans la nuit. Il est allé souper avec d'anciens amis, et s'est enivré sans doute ; ses amis, pris de vin comme lui, l'auront laissé se coucher dans la rue, et une grosse voiture lui a passé sur le corps...

– Le forçat ne l'a pas manqué. Du premier coup il l'a tué, dit Auguste. Il n'a pas été si heureux avec moi, il a été obligé de s'y prendre à quatre fois⁸⁰⁵.

C'est par le biais de l'évocation du défunt valet que Jules apprend l'adresse de celui qu'il cherche, qu'il croit être l'amant de sa femme. Le commandeur lui révèle en effet cette dernière⁸⁰⁶ :

– Je crois, monsieur, répondit le vieillard, avoir entendu dire à ce pauvre Justin que monsieur de Funcal logeait à l'ambassade de Portugal ou à celle du Brésil. Monsieur de Funcal est un gentilhomme qui appartient aux deux pays⁸⁰⁷.

Le bon sens, l'expérience pratique caractérisent les vieillards. Ainsi, Jean Jappeloup *dans Le Péché de Monsieur Antoine* représente un personnage qui perçoit clairement les gens et sait analyser les situations avec pertinence. Il est conscient des manœuvres du père d'Émile et il a parfaitement cerné l'homme. Dès le début du récit, il présente sa vision qui sera corroborée par la suite. Jean tient les propos suivants : « On voit les choses, et chacun les juge

⁸⁰⁴ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁰⁶ L'information connue par un vieillard est donc révélée par un autre.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 156.

comme il entend⁸⁰⁸ ». Il connaît également très bien Émile et il est le premier à se rendre compte de ses sentiments pour Gilberte. Il lui accorde d'ailleurs sa confiance alors que celle-ci est la personne la plus chère à ses yeux. A l'occasion de cet épisode durant lequel Émile lui avoue son amour pour la fille de Châteaubrun, Jean fait valoir son secret, il révèle la vérité de la situation au jeune homme, comme le prouve le passage qui suit :

– Ce que vous ne savez pas, ce que je sais à moi tout seul ; je n'ai pas besoin d'en parler encore, car le temps n'est pas venu, et vous ne pouvez pas penser à vous marier avant un an ou deux.
[...]

Ecoute petit : avant peu, ton père sera ruiné et n'aura plus de sujet de faire le fier avec la famille de Châteaubrun⁸⁰⁹.

La répétition du verbe « savoir » est révélatrice. Jean parle comme un prophète, Émile lui-même mentionne une « prophétie ». Pourtant, en réalité, il a simplement analysé la situation à l'aune de son expérience. De fait, il indique à Émile les raisons obligatoires du futur échec de son père. L'hiver emportera tous les travaux fournis sur la rivière. Jean illustre ici le savoir des Anciens, un savoir empirique acquis grâce à l'accumulation des années. Jean connaît donc de nombreux éléments avant les autres personnages et, de ce fait, renseigne le lecteur qui aura les informations que seul le vieillard détient.

Parfois toute la trame du récit repose sur les révélations des vieilles gens. Patience dans *Mauprat* est déterminant dans la progression et la réhabilitation du jeune Bernard. Stenson et M. Goefle dans *L'Homme de neige* sont ceux grâce auxquels Cristiano peut découvrir le secret de sa naissance. Les deux premiers apparaissent tous les deux dans un procès afin de rétablir la véracité des faits. Ils dévoilent ce qui est resté caché ou inconnu aux autres et permettent, grâce à leurs interventions, une fin positive pour le héros. Le procès de Bernard⁸¹⁰ est un moment clé dans le roman et il possède une forte intensité dramatique. Il existe une certaine théâtralisation dans l'intervention de Patience. Ce dernier se fait le chantre de la vérité bafouée auparavant. Son entrée dans la salle d'audience est particulièrement

⁸⁰⁸ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 8.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹⁰ Bernard de Mauprat est accusé d'avoir attenté à la vie d'Edmée.

remarquée. Il révoque sans appel le jugement qui a été donné. Il finit par une tirade enflammée qui contient des éléments qui éclairement significativement notre propos :

Il n'appartient pas à celui qui apporte la vérité de s'humilier devant ceux qui la cherchent. Mais, vous qui m'entendez, hommes du peuple, dont les grands ne voudraient sans doute pas se jouer, vous dont on appelle la voix *voix de Dieu*, joignez-vous à moi, embrassez la défense de la vérité, qui va être étouffée peut-être sous de malheureuses apparences ou bien qui va triompher par de mauvais moyens⁸¹¹.

Il révèle donc ce qui est⁸¹². Nous traiterons ultérieurement de la vérité en tant qu'élément déterminant de la représentation du vieillard. Une seconde audience est organisée et Patience est très attendu⁸¹³. Il est perçu par l'assemblée comme une figure qui s'apprête à faire une révélation qui changera le jugement du procès⁸¹⁴. Une autre phrase très marquante est celle-ci, très significative : « Il ne tenait qu'à moi de le taire ; mais, ayant autre chose à dire encore, j'ai voulu révéler toute la vérité⁸¹⁵. » Il présente sa venue comme le moment de l'éclatement de la vérité. Son récit peut présenter des incohérences et il les assume au nom de l'authenticité des faits. Il témoigne de tout ce qu'il a entendu et vu, sans rien omettre. Il est le premier auprès d'Edmée. Par la suite, il interroge Mauprat et Sand utilise à dessein le terme d'interrogatoire. Il est en quête de ce qui s'est réellement passé. Bernard attend d'ailleurs de Patience qu'il éclaircisse la situation, obscure pour lui : « Quand nous fûmes seuls, Patience entra en matière et procéda à un interrogatoire que je résolus de subir afin d'obtenir plus vite moi-même l'éclaircissement de ce qui se passait autour de moi⁸¹⁶. » La situation, pour être saisie au mieux, doit passer par l'analyse du vieil homme.

⁸¹¹ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 281.

⁸¹² Nous traiterons ultérieurement de la vérité en tant qu'élément déterminant de la représentation du vieillard.

⁸¹³ L'intervention de Patience se fait en deux étapes. Il est d'abord persuadé que Bernard est responsable de l'accident d'Edmée. En effet, ce qu'il a surpris est contre le jeune homme. En effet, il a recueilli les derniers mots de la jeune femme avant que celle-ci ne s'évanouisse après avoir été blessée de deux balles. Cette dernière évoque le fait qu'elle n'aurait jamais cru Bernard capable de la tuer. Puis le vieillard réfléchit et se rend compte de l'incohérence de la situation. Bernard de Mauprat n'aurait jamais pu tirer sur la Edmée mais un autre Mauprat, cela ne fait aucun doute...

⁸¹⁴ Patience arrive alors que le jugement est déjà rendu et demande un délai pour venir déposer car il nie la justesse de la condamnation.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 260

Stenson joue un rôle similaire, bien que moins emblématique que Patience. Le personnage est bien plus effacé, brisé par ce qu'il a connu auparavant. Patience s'adresse à l'auditoire avec emphase et son discours est empreint de symbolisme. Stenson n'est qu'un vieillard dont la parole n'est pas suffisante si elle n'était accompagnée des preuves apportées par M. Goefle. Stenson est dépositaire du secret de la naissance de Christian. Il connaît la vérité sur le baron et sur ses crimes. Il a en sa possession un écrit qui prouve les faits. Il a également rédigé un procès-verbal qu'il a co-signé avec Karine Boestsoï. Il y rapporte le traitement infligé à la baronne, femme du frère de « l'homme de neige », le baron Olaüs et sa fin. L'écrit en question est soigneusement caché afin de servir quand il pourra être divulgué en public. Le nœud principal de l'intrigue est dénoué au moment de la révélation. L'écrit confirme l'identité de Christian. La parole de Stenson est, malgré tout, essentielle. M. Goefle indique à ce dernier qu'il peut enfin parler : « – Vous vivrez, Stenson ! s'écria M. Goefle ; vous vivrez pour avoir une grande joie. Vous pouvez parler maintenant, le baron Olaüs a cessé de vivre⁸¹⁷. » Le digne vieillard reconnaît Christian dans ce passage déterminant :

– Parce que je crains de rêver, dit Stenson, parce que j'ai déjà cru rêver en le voyant ici il y a deux jours, parce que je ne le connais plus, moi, et que je le reconnais pourtant.

– Restez là, M. Stenson ; dit le ministre au vieillard, qui voulait s'approcher de Christian : une ressemblance peut n'être qu'un hasard insidieux. Il faut établir les faits avancés par vous dans la pièce qui vient d'être lue.

– C'est bien facile, dit Stenson, M. Goefle n'a qu'à vous lire l'écrit que je lui ai confié avant-hier, et il pourra ensuite établir l'identité de Cristiano Goffredi avec Christian de Waldemora, au moyen des lettres de Manassé, que je lui ai également remises hier⁸¹⁸.

Notons l'action conjointe de M. Goefle avec Stenson sur cette nécessaire révélation. Effectivement, l'avocat participe activement à la reconnaissance des origines de Christian. Ce dernier est même le principal instigateur de la recherche des véritables parents du montreur de marionnettes. Dès le début, il sent que quelque chose est masquée et trouble dans le récit que lui fait Christian de son passé. Il soupçonne rapidement ce dernier d'être issu d'un tout

⁸¹⁷ George Sand, *L'Homme de neige, op., cit*, p. 617.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 617-618.

autre milieu. Durant sa conversation avec le jeune homme, il est attentif à chaque détail. Il participe à la reconstitution de certains faits à travers le théâtre de marionnettes, autre épisode essentiel à l'intrigue. Finalement c'est lui qui interroge en premier Stenson et découvre la véritable identité de Christian de Waldemora, ex Christian Waldo, le montreur de marionnettes. Aussi les deux vieillards participent-ils activement à la reconnaissance du jeune homme comme le prouve le passage qui suit directement le passage précédemment cité :

– J'avais juré, dit M. Goefle, de n'ouvrir cet écrit qu'après la mort du baron. Je l'ai donc ouvert il y a deux heures, et voici le peu de mots qu'il contient :

Crevez le mur derrière le portrait de la baronne Hilda, au Stollborg, à droite de la croisée de la chambre de l'ourse.

– Ah ! ah ! dit le major à l'oreille de M. Goefle, pendant que le ministre faisait enlever le portrait et procéder, sous la direction de Stenson, à l'ouverture de la cachette, j'aurais cru que la preuve se trouverait dans la chambre murée.

– Dieu merci, non, répondit du même ton l'avocat, car il eût fallu faire voir que nous y avions pénétré, chose dont, grâce aux grandes mappes remises en place, personne ici ne se préoccupe et ne s'aperçoit, et on eût pu nous accuser d'avoir mis là nous-mêmes de fausses preuves. C'est parce que j'ai pris connaissance, au château neuf, de l'avis mystérieux de Sten, que je vous ai dit d'amener ici sans crainte beaucoup de témoins⁸¹⁹.

M. Goefle a pris toutes les précautions nécessaires. Ainsi nul ne pourra remettre en doute la véracité des informations révélées. Le vieillard est un prisme qui permet d'accéder à la réalité des choses. Chez Sand, nombreux sont ces figures qui entraînent personnages et lecteurs sur la voie de la révélation. Lavallée, le vieux comédien dans *Pauline* est de celles-là . Le vieillard use d'un stratagème pour faire connaître la véritable nature de Montgenays et ainsi « sauver » Pauline de la malhonnêteté de ce dernier. Lavallée possède une certaine clairvoyance. Celle-ci est moins poussée que celle du notaire Chesnel, mais comme pour lui, leur « vision des choses » ne servira pas à l'amélioration de la situation. Contrairement aux précédents, la révélation n'aura pas l'effet escompté. Le bon comédien saisit avant les autres

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 618.

le côté négatif de Montgenays. Même Laurence, plus fine que son amie, découvre l'inclination de Pauline pour Montgenays par l'intermédiaire du vieillard. En outre, il lui décille également les yeux en ce qui le concerne, comme le présente le passage qui suit :

Elle fut frappée un soir, de l'émotion avec laquelle la jeune fille entendit Lavallée, le vieux comédien, homme d'esprit, qui avait servi de patron et de répondant à Laurence lors de ses débuts, juger sévèrement le caractère et l'esprit de Montgenays. Il le déclara vulgaire entre tous les hommes vulgaires ; et comme Laurence défendait au moins les qualités de son cœur, Lavallée s'écria : « Quant à moi, je sais bien que je serai contredit ici par tout le monde, car tout le monde lui veut du bien⁸²⁰.

Le vieillard est le seul à ne pas se laisser tromper par les apparences et à juger ce que vaut cet homme. S'ensuit alors une conversation entre les deux amies, Laurence et Pauline, durant laquelle Laurence se rend compte de la folle passion de son amie pour Montgenays. Celle-ci lui cause bien des inquiétudes. Pour tenter de délivrer la jeune fille de cet amour non partagé mais que Montgenays simule, Lavallée a recours à un stratagème, comme nous l'avons précédemment évoqué. Tout d'abord, il précipite un aveu afin de confondre le prétendant :

Un instant elle [Laurence] fut transportée d'une telle indignation, qu'elle allait le confondre ; mais Lavallée, qui voulait qu'elle eût des preuves, s'était glissé jusqu'à la porte, qu'il avait à dessein recouverte d'un pan de rideau jeté là comme par hasard. Il feignit d'arriver, frappa, toussa et entra brusquement⁸²¹.

Par la suite, le vieux comédien conduit Pauline là où il le désire afin de lui faire connaître la vérité. Il fait tout son possible pour l'empêcher de commettre une erreur. Cependant, cette dernière n'écoute rien car Montgenays est de première force pour retourner une situation et Pauline, bien aveugle. Encore une fois, seul Lavallée est certain de la fausseté de Montgenays comme le prouve la phrase suivante : « Laurence voulait encore croire à une sorte de loyauté

⁸²⁰ George Sand, *Pauline*, *op. cit.*, p. 89-90.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 110-111.

de la part de Montgenays. Lavallée ne pouvait s’y tromper⁸²². » Malheureusement, tel n’est pas le cas et tout ce qu’avait prévu Lavallée sur le compte de Montgenays se produit. Les révélations du vieillard s’avèrent toutes exactes. Finalement Pauline n’en fera qu’à sa tête, épousera le séducteur et s’en mordra les doigts. Quant à Laurence, elle aura su profiter des sages avertissements de son ami le vieux comédien mais elle n’en perdra pas moins sa très chère amie Pauline. Dans tous ces exemples, la représentation use à la fois d’images récurrentes concernant la vieillesse et montre une réalité. L’homme âgé bénéficie d’une longue expérience et il est donc prédisposé à mieux saisir les choses. Il peut ainsi prodiguer de justes conseils comme nous le verrons dans la partie prochaine.

Le vieillard est également un révélateur social. Il dévoile la société et ses travers. À ce titre, son rôle dans le récit est tellement prépondérant qu’on peut le considérer comme le pilier de l’œuvre, il préside à sa mécanique interne. Tel est le cas pour le personnage de l’antiquaire dans *La Peau de chagrin*. Cet ouvrage est une forme de réflexion philosophique sur la vie. Or le porteur du message de l’œuvre est l’antiquaire. C’est lui qui explique à Raphaël le triptyque : *Vouloir, Pouvoir, Savoir*. Nous retrouvons développé dans cette œuvre la thèse si chère à Balzac de l’énergie vitale. À juste titre car cette théorie provient de l’héritage de l’écrivain puisque son père était obsédé par la longévité. Elle est liée à tout un discours médical de l’époque dont l’un des adeptes était le docteur Nacquart, ami intime de la famille. Cette théorie « anime le roman » comme l’indique Jacques Martineau dans son introduction au roman. Elle est placée au centre de l’œuvre et c’est « bien autour d’elle que tourne l’histoire de Raphaël⁸²³ ». Il précise par la suite l’élément suivant :

Les personnages balzaciens peuvent en effet être classés en deux catégories seulement : les prodiges et les avarés ; il en existe une troisième, qui renferme ceux qui savent contrôler leur énergie⁸²⁴.

⁸²² *Ibid.*, p. 124.

⁸²³ Jacques Martineau, « Introduction » in Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 23.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 23.

Le vieillard peut être considéré comme l'instigateur de tout puisqu'il est le fournisseur du fatal talisman. Le vocabulaire utilisé est parlant. Il n'est question de de « secret », « d'énigme » :

Avant d'entrer dans ce cabinet, vous aviez résolu de vous suicider ; mais tout à coup un secret vous occupe et vous distrait de mourir. Enfant ! Chacun de vos jours ne vous offrira-t-il pas une énigme plus intéressante que ne l'est celle-ci ?

Quelques lignes plus loin, il va ensuite présenter un des plus grands mystères de la vie humaine, il ne révèle pas moins que le secret de l'existence :

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme⁸²⁵.

Le rôle de ce passage est crucial, central au sein de l'œuvre. Il est même essentiel au sein de toute l'écriture de *La Comédie humaine* :

Sur un plan esthétique, comme l'a montré José-Luis Diaz, cette théorie qui oppose l'économie et la dépense trouve dans ce roman une tentative de résolution dont l'emblème serait la figure, si romantique, de l'oxymore. On peut, en effet, lire la morale de vie que développe l'antiquaire comme un projet esthétique romanesque : le centenaire nous convie à la jouissance du monde par la pensée, une jouissance à distance, grâce à une sorte de concentration, de réduction à un panorama intérieur de l'univers des hommes et de leurs passions⁸²⁶.

⁸²⁵ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 99.

⁸²⁶ Jacques Martineau, « Introduction » in Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, op. cit., p. 25.

Nous touchons-là à un élément essentiel. La représentation se finaliserait dans un oxymore ; or le personnage du vieillard est déjà, en soi, profondément oxymorique. Le vieillard révèle les secrets de la vie et il va plus loin en proposant une assimilation avec l'activité créatrice. Ainsi voici les propos que tient l'antiquaire à Raphaël :

Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambitions, revers, tristesse, sont pour moi des idées que je change en rêveries ; au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatise, je les développe, je m'en amuse comme de romans que je lirais par une vision intérieure⁸²⁷.

L'antiquaire présente une existence qui permettra de jouir de tout sans en subir les conséquences. De plus, on peut assimiler ce processus à celui de l'écrivain comme nous venons de l'évoquer. C'est d'ailleurs ce que souligne Jacques Martineau :

Si nous le suivons, l'activité créatrice du romancier, de tout poète, est une activité de réduction, un effort pour ramener à soi, « faire comparaître en soi l'univers » qui permet de la contempler sans y disperser ses forces⁸²⁸.

Il transcende donc sa fonction de simple personnage puisqu'il participerait incidemment au processus créatif en lui-même en amenant des propos hors du récit fictionnel. Il assumerait un rôle intra et extradiégétique. Le vieillard permet aux autres personnages de se révéler. L'Antiquaire pousse Raphaël à se montrer tel qu'il est par le biais de la peau et de ses révélations. Raphaël se découvre au contact de la peau. Il présente sa faiblesse car on peut penser que d'autres en auraient fait bien meilleur usage. L'avertissement liminaire de l'antiquaire est d'ailleurs révélateur. Il pense que le jeune homme n'est pas à la hauteur de ce « don » si cela en est un :

⁸²⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 100.

⁸²⁸ Jacques Martineau, « Introduction » in Balzac, *La Peau de chagrin* op. cit., p. 26.

J'ai offert le terrible pouvoir que donne ce talisman à des hommes doués de plus d'énergie que vous ne paraissez en avoir ; mais, tout en se moquant de la problématique influence qu'il devait exercer sur leurs destinées futures, aucun n'a voulu se risquer à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance⁸²⁹.

La fin du roman lui donnera raison. La « peau » – et donc l'antiquaire par voie détournée – permettent de juger des individus, de leur valeur. Chez Sand, un personnage présente un moyen fort original pour juger des siens. Effectivement le marquis Symphorien de Germandre, grâce à un stratagème, dévoile la nature profonde des aspirants à son héritage. Pour posséder sa fortune, il est nécessaire de résoudre l'énigme de la boîte. Or, cette querelle entre les héritiers potentiels indique clairement la nature et les intentions de ceux-ci. La manière de s'assurer l'héritage est la suivante :

L'épreuve consiste à trouver le moyen d'ouvrir, sans le forcer ni l'endommager, un ouvrage de mécanique d'un grand prix, que l'on verra au fond de mon laboratoire sur un piédestal de jaspe égyptien, portant le numéro quinze en lettres de bronze⁸³⁰.

La réaction à la lecture de la clause principale, puis la façon de procéder des prétendants héritiers est très révélatrice de leur nature. Certains membres de la famille tentent de soudoyer le domestique, pensant qu'il connaît le secret de son maître, la baronne et l'ex-abbé. Tandis qu'un personnage comme Octave, le neveu, songe à une mystification. Le seul qui accepte réellement l'épreuve et réussit à trouver la solution est le chevalier de Germandre, un homme bon, pieux et généreux. Ainsi nous découvrons chacun sous son véritable jour. Les caractères de chacun donnent lieu à des épisodes. Nous ne reviendrons pas sur celui de l'abbé et de la baronne avec Labrêche qui non seulement présente leurs natures mais qui introduit également une crainte vis-à-vis de l'objet qui suscite l'intérêt. Octave manque de retenue et de générosité. C'est un jeune homme caustique. Ainsi devant l'épreuve, il se montre toujours aussi railleur : « Selon lui, le marquis, résolu de léguer sa fortune aux sociétés savantes, avait

⁸²⁹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 98-99.

⁸³⁰ George Sand, *La Famille de Germandre*, op. cit., p. 85.

voulu jouer un tour de sa façon à ses héritiers en les leurrant d'un espoir ridicule et en les faisant *poser* les uns devant les autres⁸³¹ ».

En vérité, chacun voit l'épreuve en fonction dont lui-même aurait agi en pareilles circonstances. Tous se révèlent ainsi sous leur vrai jour. Ainsi, à l'inverse des autres, agit le chevalier, plein de sagesse et de noblesse :

Le chevalier , qui, appuyé contre la grille, examinait le coffre avec attention parfaitement calme, prit alors la parole.

– Je trouve, dit-il, la chose complètement expliquée par les avertissements relatifs à l'ouverture de ce coffre. Il est formellement interdit de se servir de la force physique, et il est parlé du danger de le gâter et de le mettre hors de service. C'est donc un ouvrage délicat, et, comme le testateur lui attribue un très-grand prix, il est sous-entendu que celui qui l'endommagera en sera responsable devant les véritables héritiers, quels qu'ils soient. En outre, l'auteur d'un ouvrage si parfait devait penser avec chagrin à l'éventualité de sa destruction, et je ne m'étonne pas du tout du soin qu'il a pris d'avertir les maladroits, même en les menaçant un peu de périls imaginaires⁸³².

Le chevalier, par ses qualités, parviendra à réussir l'épreuve et jouira de la fortune. Le marquis de Germandre a donc réussi à sélectionner celui qui était le plus à même de mériter ses biens.

De manière plus générale, un type de vieillard permet de révéler la société : celle de l'artiste. Ceci est particulièrement parlant chez Sand. Chez elle, l'artisan et l'artiste partagent une vision commune. George Sand prône la valeur du travail. Pour elle l'art est également le « produit d'un travail et non d'une inspiration créatrice⁸³³ » comme l'indique Nicole Savy. Cette définition procède sans doute à la fois de ses origines doubles mais aussi de sa vision socialiste de la société. Ainsi, l'artiste se trouve être un puissant révélateur de ceux qui l'entourent. Chez Balzac, nous trouvons au moins un exemple où un vieillard artiste révèle la personnalité d'un autre mais cela n'est pas forcément lié à sa condition d'artiste. Il révèle la

⁸³¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸³² *Ibid.*, p. 89-90.

⁸³³ Nicole Savy, *Dictionnaire George Sand*, entrée « art et artisanat », *op. cit.*, p. 48.

nature du jeune homme comme l'a fait précédemment le marquis de Germandre mais d'une manière évidemment différente. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Maître Frenhofer révèle, par sa demande, la véritable nature du jeune artiste, Nicolas Poussin, qui n'hésite pas à « donner » sa maîtresse au vieillard. D'ailleurs cela est vu ainsi par Porbus :

Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir la toile⁸³⁴.

Poussin montre de quel caractère il est fait et la puissance de ses sentiments pour Gillette car il accepte de la « prêter » au maître. On constate la passion du jeune homme pour l'art qui dépasse de beaucoup celle qu'il éprouve pour une femme. Bien qu'il se rende compte de son infâmie, le jeune Poussin n'hésite pas à réclamer ce sacrifice à sa maîtresse. La situation est vécue comme une certaine forme de prostitution. La réaction finale de Gillette est parlante :

En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette, oubliée dans un coin.

– Qu'as-tu, mon ange ? lui demanda le peintre redevenu subitement amoureux.

– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà⁸³⁵.

Gillette redevient aimable quand Poussin découvre qu'il n'a rien tiré du maître mais sa véritable nature a été dévoilée et la jeune femme s'en est bien rendu compte. La demande du vieillard permet ainsi de saisir le personnage dans ce qu'il a en lui de plus secret, dans son intériorité même.

Chez Sand, il existe une forme de sacralisation de l'art. En effet, il se mélange chez elle la réalisation concrète de l'art et une propension au sacré sur lequel il peut s'appuyer. Les références chrétiennes et symboliques forment un substrat aux références sur le

⁸³⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Rezé, Librio, 2009, p. 24.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 32.

compagnonnage par exemple que nous retrouvons dans *Le Compagnon du Tour de France* ou sous une autre forme dans *La Ville noire*. Souvent porteur de la figure de l'artiste, le vieillard apparaît alors comme un révélateur social de premier ordre. Anne-Marie Baron écrit ainsi :

Comme Balzac, George Sand a compris que, par le discours visionnaire, le sacré s'ouvre sur le social et le social se sacralise à son tour. Prophétique, le temps mythique et mystique convient à l'utopie . le sacré devient alors le langage à travers lequel les changements sociaux peuvent devenir conscients et prendre sens⁸³⁶.

Artiste et révélation vont de pair et bien que tous les artistes ne soient pas toujours des vieillards, le vieillard-artiste porte toujours ce rôle, même quand il est « emprunté ». Citons pour illustrer notre propos le cas de Goefle dans *L'Homme de neige*. Ce dernier devient artiste l'espace d'un instant pour révéler le drame qui entoure la funeste demeure du baron et sa personne. De ce fait et comme, l'indique Marianne Lorenzi, il va réaliser l'expression idéale de Christian sur l'art et l'artiste au service de la société :

Ce « rêve » comme l'appelle Goefle en réponse, se réalise dans le roman. L'avocat Goefle devient marionnettiste improvisé l'espace d'une représentation, pour aider Christian dont l'assistant est hors d'état⁸³⁷.

Deux autres vieillards reflètent parfaitement ce type et cette fonction au sein du récit : Boccaferri dans *Le Château des Désertes* et Audebert dans *La Ville noire*. Le vieillard artiste porte en lui une représentation qui redouble sa marginalité. Deux fois exclu, il révèle d'autant plus la société qui l'entoure. Le vieux Boccaferri a créé une sorte de communauté idéale dont le but est de saisir l'art véritable. Comme l'indique Clara Van Den Broek :

⁸³⁶ Anne-Marie Baron, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 99.

⁸³⁷ Lorenzi Marianne, « A la marge de l'art idéal : l'interprète » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 164.

Or, ce n'est pas uniquement la réalité qui influe sur l'art. Celui-ci a également ses effets sur la vie. En s'exerçant au jeu théâtral, l'acteur se révèle à lui-même: il découvre son «moi» enfoui. Telle va être l'expérience de tous les personnages, mais tout particulièrement du narrateur et de Célio. De la représentation d'un personnage, on passe à la présentation de soi. Le théâtre monté au château prend ainsi valeur de psychodrame et de sociodrame. On sait les pouvoirs libérateurs que peut exercer l'art dramatique sur l'individu ou sur la collectivité. Mais l'entreprise de Boccaferri et de sa troupe, et, partant, de Sand, est bien plus que cela. Elle se veut une recherche transcendente (c'est-à-dire des conditions premières) de la vérité dans l'art, à la manière de Nerval dans *Aurélia*⁸³⁸.

Ainsi, par l'entremise du vieux Boccaferri Sand nous présente une interrogation sur l'art et ce dernier sert de puissant révélateur à plusieurs niveaux. Sand présente également une réflexion sur l'artisan, elle l'a déjà fait dans *Le Compagnon du Tour de France* avec le personnage de Vaudois-La-Sagesse et dans *Les Maîtres Mosaïstes*. Audebert est une représentation des deux : artisan et artiste. Pourtant, finalement, dans le roman *La Ville Noire*, il se donne à lire en tant qu'artiste. Audebert, ouvrier, a échoué. D'ailleurs il est aux confins de la folie. Au début du roman sa marginalité est totale et confine à l'isolement, ce qui le conduit d'ailleurs à envisager le suicide. Comme le souligne Carme Figuerola :

Marginal, Audebert l'est par sa présence absente ; même quand il se trouve dans son atelier, il est conçu comme lointain : les autres ne perçoivent plus sa personne. L'errance surdétermine ce rejet ainsi que la tentation du suicide que George Sand ne condamne pas mais présente comme une forme d'exclusion sociale, comme une réponse à l'abandon qui frappe un paria du peuple. [...]

Ala différence de Gaucher, Audebert manque de l'amour d'une femme ; à la différence de Laguerre, il n'a pas de neveu qui le chérisse. Cette exclusion affective se double de celle qu'engendre une maladie mentale embryonnaire⁸³⁹.

⁸³⁸ Clara Van Den Broek, « *Le Château des Désertes* de George Sand, cours de jeu dramatique », art. cité.

⁸³⁹ Carmen Figuerola, « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 54.

Cette marginalité sert de révélateur face à la société et détermine ceux qui la composent. A la fin du roman Audebert devient une pure figure de l'artiste. Il se fait alors le chantre de cette communauté que George Sand appelle de ses vœux. L'ancien ouvrier contribue alors au progrès social et révèle l'esprit qui doit diriger l'ensemble du peuple. Il apporte à tous ses compétences uniques. Ce constat fait d'ailleurs écrire à l'auteur précédemment cité : « L'auteur [Sand] exprime ainsi sa confiance en l'artiste comme élément indispensable de la machinerie social⁸⁴⁰. » Ainsi le type du vieillard artiste a un rôle particulier à jouer, celui de révélateur n'en est qu'un des aspects. Il évoque également souvent un guide pour la société qui l'entoure. Toutefois, ce type n'est pas réservé à l'artiste mais également au vieillard en général qui indique le chemin, la voie à suivre à de nombreuses reprises.

3. À l'écoute du cicérone

Cette analogie guide/vieillard est héritée du XVIII^e siècle. Nous usons du terme « cicérone » pour indiquer non seulement l'image du guide mais également celle de l'oralité, souvent associée au vieillard, comme nous l'avons déjà mentionné. Le vieil homme est très naturellement assimilé à un guide, et ce, à plusieurs niveaux de signification. En effet, Jacqueline Trincaz écrit :

Au siècle des Lumières, on a souvent assigné au vieillard un rôle éducatif, pédagogique. Pour Voltaire comme pour Diderot, à l'âge, doivent être alliés la sagesse, l'expérience, la paix intérieure, le savoir et la capacité de le transmettre. C'est auprès de vieux sages que les jeunes peuvent apprendre. Et au XIX^e siècle, ce sont les grands-parents qui sont appelés à jouer un rôle auprès de leurs petits-enfants. On leur octroie ainsi une mission affective et familiale ou même parfois celle de guide spirituel ou politique⁸⁴¹.

Effectivement, le vieillard dans les œuvres romanesques de Balzac ou de Sand évoque toujours, d'une manière ou d'une autre, cette figure. Dans *Mauprat*, Bernard de Mauprat, devenu vieux, est le narrateur du récit. Il guide le lecteur au fil de son histoire. Cette mise en

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁴¹ Jacqueline Trincaz, «Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », art. cité.

abyrne accentue le rôle prépondérant du vieillard au niveau diégétique. Le vieillard qui raconte est une représentation habituelle et coutumière au sein de la société. L'image du grand-père qui conte des histoires à ses petits-enfants est très souvent reprise. On peut penser à l'image bien connue de Victor Hugo en bon grand-père, représentation du beau vieillard dont on recueille les conseils avisés qui va de pair avec son dernier recueil *L'art d'être grand-père*. Dans le roman de Sand, le protagoniste raconte son histoire dans le but de donner un exemple, de montrer qu'il est possible de changer. Sand use pour ce faire d'une métaphore végétale révélatrice « un vieux rameau heureusement détaché d'un méchant tronc et transplanté dans la bonne terre⁸⁴² ». Pour Éléonore Reverzy :

L'exemplarité de l'histoire du vieux Mauprat, qui affleure constamment dans ses réflexions morales et éclate à sa conclusion³, tient d'abord à sa position, celle d'un homme qui se souvient et embrasse du regard une longue période, période singulière, préliminaire à la Révolution et à l'avènement d'une nouvelle société⁸⁴³.

La mise en scène est digne d'un conte. Le vieux Mauprat s'installe auprès du feu pour évoquer son passé au jeune homme qui initie le récit :

Puis, il se tourna vers moi, et, me regardant avec ses grands yeux noirs étrangement animés : « Allons, *petit* jeune homme, me dit-il, je sais ce qui vous amène : vous êtes curieux de mon histoire. Venez près du feu, et soyez tranquille. [...] vous ne pouvez me faire un plus grand plaisir que de m'écouter⁸⁴⁴.

Ainsi l'oralité tient une grande place dans ce roman. On pense aux veillées dans les campagnes et aux images traditionnelles véhiculées par le folklore. Une lecture ethnocritique de ce roman pourrait éclairer le rapport entre l'écriture romanesque et l'oralité du conte dans cette œuvre. Michèle Hecquet s'interroge sur la catégorisation de *Mauprat* et précise le rôle

⁸⁴² George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁴³ Éléonore Reverzy, « Mémoire et narration dans *Mauprat* », in Fabienne Bercegol, Didier Philippot, Éléonore Reverzy (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 124.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

de conteur de Bernard. L'auditoire est à peine mentionné. L'utilisation du qualificatif « *petit jeune homme* » fait référence à l'inexpérience et à la jeunesse de ceux qui écoutent l'histoire, presque des enfants... Ainsi plusieurs représentations sont ici convoquées pour aboutir à celle du guide, le conteur, celui par qui l'histoire se déroule. Dans le cas qui nous intéresse ce dernier est partie prenante dans le récit, acteur principal. Cette histoire, son histoire, est son legs. Bernard pose celle-ci comme un achèvement. Que Bernard soit vieux est donc capital pour le sens à donner à cette mise en scène liminaire. Il est au bout de sa vie et il indique que, pour lui, le temps aurait dû être rallongé car sa transformation ne s'était pas effectuée sans peine et heurts⁸⁴⁵. Son histoire peut servir d'exemple bien qu'il n'existe pas dans l'œuvre de véritable volonté de moralité. Il s'agit davantage d'une interrogation sur le changement, la nature profonde et l'influence extérieure, peut-être aussi sur la volonté. En effet, Bernard fait preuve d'une farouche volonté pour se soustraire aux néfastes influence et Edmée lui impose, en quelque sorte, la sienne pour le transformer. Dans le roman, un autre vieillard fait également office de guide, d'une autre nature. Patience que l'on nomme le « philosophe rustique » agit souvent auprès de Mauprat pour le « repositionner », pour présenter de nouvelles voies. Sa rencontre avec le jeune Mauprat est d'ailleurs cruciale dans le récit que ce dernier fait de ses aventures. Le roman s'articule autour de lieux particulièrement évocateurs qui donnent cadre et forme au récit. La tour Gazeau, domaine de Patience est un de ceux-là. Bernard lui-même reconnaît l'influence de la rencontre avec Patience sur le reste de son existence. Patience semble un avatar de Jean-Jacques Rousseau dont les écrits ont eu un impact sur George Sand, qu'elle nommait « son maître ». Les théories naturelles de Rousseau trouvent un terrain propice en celle qui, lorsqu'elle le découvre, n'est pas encore romancière. Le philosophe des Lumières prône la primauté de l'état naturel, celui lors duquel l'homme, non civilisé, était dénué de tous les mauvais penchants introduits par l'état de société⁸⁴⁶. Patience suit son modèle car, dans le roman, l'ermite s'adonne avec passion à la lecture des ouvrages de Jean-Jacques Rousseau. La confrontation entre Bernard et le vieil homme est le premier épisode marquant où le jeune garçon d'alors constate pour la première fois une opposition à ses volontés. La punition que le vieillard inflige à l'adolescent pour le meurtre de sa

⁸⁴⁵ L'influence détestable de la branche maudite des Mauprat a fait de lui un loup et seuls des efforts conséquents et l'influence positives et civilisatrice d'Edmée ont pu le conduire à rejeter sa nature pour devenir meilleur.

⁸⁴⁶ Rappelons la pensée célèbre de l'auteur : L'homme naît bon par nature, c'est la société qui le corrompt.

chouette⁸⁴⁷ marque le début de nouvelles réflexions. Le jeune Mauprat découvre le statut de victime et découvre malgré lui ce qu'est la noblesse de cœur. Cette leçon laisse un souvenir inaltérable dans le cœur et l'âme du jeune homme. Ainsi l'indique-t-il lui-même :

Et puis les paroles de Patience avaient peut-être fait naître en moi, à mon insu, un sentiment de honte salutaire. Peut-être ses justes malédictions contre les nobles m'avaient-elles fait entrevoir quelque idée de justice. Peut-être, en un mot, ce que j'avais pris jusque-là en moi pour des mouvements de faiblesse et de pitié commença-t-il dès lors sourdement à me sembler plus grave et moins méprisable⁸⁴⁸.

Patience représente donc bien un guide pour Mauprat. Il lui fait découvrir des sentiments nobles, inconnus jusqu'alors. Cet épisode marque le début de son évolution. Le vieillard est là aux moments cruciaux pour Bernard. Il joue encore un rôle déterminant quand Mauprat, ivre de ses sentiments, sent ses mauvais penchant le rattraper. La discussion que les deux hommes ont alors permet au protagoniste d'avancer. Patience guide le jeune homme, lui indique le chemin qu'il doit suivre :

Allons, Mauprat, du courage. Suivez les conseils de l'abbé, c'est un juste. Tâchez de plaire à votre cousine, c'est une étoile du firmament. Connaissez la vérité ; aimez le peuple ; détestez ceux qui le détestent ; soyez prêt à vous sacrifier pour lui... Ecoutez, Ecoutez⁸⁴⁹ !

L'emploi des impératifs est révélateur. Le vieillard entend que Bernard suive ses directives. La répétition du terme « écoutez » présente Patience comme celui qui sait et qui peut guider les gens. De plus, cette leçon est orale. Il est évidemment ici le porte-parole des idées de Sand sur la question sociale. Issue elle-même d'une double origine populaire et aristocratique elle défend ardemment la réconciliation entre les classes. Patience est aussi un

⁸⁴⁷ Bernard et deux jeunes compagnons se retrouvent en présence du vieil homme entraînés par leur vanité (ils veulent prouver qu'ils ont du courage car la réputation de Patience entraîne la crainte). Bernard désire laver l'affront fait à son nom car le bonhomme est réputé pour ne pas aimer les « *monsieur* » (p. 56). Il décide ainsi de tuer la chouette du vieil homme avec sa fronde.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

guide en ce sens qu'il abjure pour Bernard sa haine atavique du noble puisqu'il reconnaît son amitié pour lui. Il est ainsi un modèle à suivre.

L'âge avancé est synonyme d'expérience. L'homme a vécu et il est riche de tous les enseignements reçus dans sa vie. C'est naturellement qu'il peut montrer les meilleures voies à suivre, comme nous l'avons déjà indiqué. Il est ainsi un conseiller référent. La représentation ici évoquée provient de celle traditionnelle héritée de l'Antiquité et, en particulier, de la pensée stoïcienne que nous avons évoquée précédemment. C'est ainsi que pour mieux saisir cette idée Léopold Rosenmayr écrit dans son article « L'image de la vieillesse à la naissance de l'Europe » :

La théorie stoïcienne de la maîtrise de la douleur et de la vieillesse se fonde sur la croissance – et une connaissance croissante – du moi humain. L'homme, étant incapable de savoir quand et comment ce moi s'éteindra ou se transformera dans la mort, est pourtant capable de travailler sur son moi à travers des exercices moraux, en cultivant l'introspection et une attitude humaniste envers lui-même et envers autrui⁸⁵⁰.

L'utilisation que les romanciers font de cette représentation est récurrente et explique en partie le choix privilégié du vieillard comme guide. Le vieillard use de son savoir pour permettre aux jeunes gens de mieux vivre leur vie, de pratiquer les meilleurs choix ou les nourrit de leurs réflexions. Pourtant, tout commence sur un plan beaucoup plus pratique. Effectivement, le vieillard, très souvent est sollicité pour indiquer le chemin. Au passage, il est à noter – mais nous y reviendrons plus tard – qu'il n'est pas toujours fiable⁸⁵¹. C'est chez Sand que nous constatons cette vision plus primaire contrairement à ce que nous aurions pu penser quant à l'appartenance supposée au réalisme ou à l'idéalisme des deux auteurs. On aurait pu penser que des détails plus prosaïques se retrouveraient plutôt sous la plume de Balzac, or il n'en est rien. Dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, Jean Jappeloup indique le chemin à Émile. Il fait mieux que cela puisqu'il le guide jusqu'à la demeure des Chateaubrun afin qu'il y trouve

⁸⁵⁰ Leopold Rosenmayr, « L'image de la vieillesse à la naissance de l'Europe », *Retraite et société*, 2001/3 (n° 34), p. 11-27. DOI : 10.3917/rs.034.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-retraite-et-societe1-2001-3-page-11.htm>. Fichier pdf généré le 27/07/2023.

⁸⁵¹ Par cette constatation nous revenons à l'ambivalence continue que nous retrouvons au sein de la représentation du vieillard.

un gîte. Tout d'abord, il sort le jeune homme d'un péril car le chemin de nuit est dangereux le long des chemins escarpés quand on ne le connaît pas. Le terme de « guide » est d'ailleurs utilisé dans le passage qui décrit cet épisode :

Après avoir péniblement gravi un chemin escarpé, ou plutôt un escalier pratiqué dans le roc, nos voyageurs arrivèrent au bout de vingt minutes, à l'entrée de Châteaubrun. [...]

« Attendez, Monsieur, lui dit son guide. Je vais passer par là-dessus et aller chercher la clef ; car la vieille Janille ne s'est-elle pas imaginée, depuis quelque temps, de faire placer ici un cadenas, comme s'il y avait quelque chose à voler chez ses maîtres⁸⁵² ? »

Après lui avoir prodigué des conseils avisés sur la situation dans laquelle il se trouve Jean conduit donc le jeune homme au château. De même, mais dans le cadre de ses fonctions, le vieux serviteur du marquis de Boisguilbault conduit également Émile, cette fois auprès de son maître :

En parlant de courir, le vieillard se vantait étrangement : il avait la démarche et l'agilité d'un centenaire. Il conduisit Emile à l'entrée basse et étroite d'une tourelle d'escalier, et choisissant lentement une clef dans son trousseau, il le fit monter jusqu'à une autre porte garnie de gros clous et fermée à clef comme la première. Autre clef ; et après avoir traversé un long corridor, troisième clef pour ouvrir les appartements⁸⁵³.

On retrouve la notion déjà étudiée de lieu de vie du vieillard difficile à approcher car le jeune homme ne pourrait pas se rendre auprès du marquis sans l'assistance du serviteur tellement le cheminement semble compliqué. Ce dernier conduit et guide Émile pour atteindre le vénérable vieillard. Jean résume lui-même parfaitement ce passage et son rôle : « – Je vous [Émile] ai rendu service de tout mon pouvoir, en vous disant de ne pas vous risquer la nuit par un temps si noir et des chemins qui, dans une demi-heure, seront impossibles⁸⁵⁴. »

⁸⁵² George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 5.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵⁴ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 4.

Plus largement, le vieillard est le personnage auquel on demande son chemin. C'est ainsi que, dans *Le Meunier d'Angibault*, Marcelle de Blanchemont, jeune veuve, qui vient prendre possession du château familial, se trouvant égarée, est contrainte de s'en référer à Cadoche, le mendiant. Ce dernier se retrouve d'ailleurs à un carrefour, ce qui est éminemment symbolique. Il s'agit de l'endroit propice aux choix. Après bien des réticences, Cadoche finit par répondre à la question posée par la baronne quant au chemin à suivre : « Le chemin de Blanchemont ? dit enfin le mendiant lorsqu'il eut achevé sa prière ; vous n'y êtes pas, mes enfants ; il faut retourner et prendre le premier qui descend à droite⁸⁵⁵. »

Malgré le côté purement pratique de cette scène, il est net que la signification de cette image récurrente dépasse par sa portée une simple dimension factuelle. D'ailleurs pour Cadoche l'épisode participe à une représentation bien plus large du personnage. Nous y reviendrons. Le vieillard joue le rôle de guide que ce soit plus matériellement, par ses conseils de vie, des indications sur les meilleurs choix pratiques ou à un niveau bien plus spirituel. Notons au passage que de nombreux vieillards se retrouvent d'ailleurs être des ecclésiastiques⁸⁵⁶. L'aspect prosaïques est souligné par le personnage du majordome Barbagallo dans *Le Piccinino* de Sand. Ce dernier présente à Michel l'histoire des tableaux composant la galerie familiale. Le majordome est doté d'une telle érudition qu'il parle des œuvres comme s'il avait vécu auprès des personnes qu'elles représentent. Ce qu'explique ainsi Fra-Angelo à Michel qui se trouve être – nous le rappelons – fils de la princesse de Palmarosa :

– Il faut que je vous explique l'érudition de messire Barbagallo et l'intérêt qu'il prend à ma galerie de famille, dit le marquis à Michel. Il a passé sa vie à ce travail de patience, et personne ne connaît comme lui les générations de la Sicile. Ma famille est alliée dans le passé à celle de la princesse de Palmarosa, et encore plus à celle des Castro-Reale de Palerme, dont vous avez sans doute entendu parler⁸⁵⁷.

⁸⁵⁵ George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, op., cit, p. 65.

⁸⁵⁶ Ils sont les guides des âmes.

⁸⁵⁷ George Sand, *Le Piccinino*, op., cit, p. 95.

Barbagallo présente à Michel toute l'histoire de ses ancêtres, il le guide en quelque sorte dans son passé. Il s'inscrit tellement dans ce passé qu'il le symbolise d'une certaine façon. Gheorghe Derbac dans l'article consacré au domestique que nous avons précédemment évoqué évoque le point commun de ce dernier avec l'auteur elle-même :

Elle [Sand] partage d'autre part une passion pour les généalogies illustres avec le personnage de Barbagallo, majordome de la princesse de Palmarosa dans *Piccinino*, qui est, lui aussi, très versé dans l'héraldique comme l'affirme le marquis de la Serra : « personne ne connaît comme lui les généalogies de la Sicile »⁸⁵⁸.

Le vieillard est ancré dans une époque antérieure et il porte en lui le souvenir de cette dernière. Il permet de revenir aux origines et rend le passé plus présent.

On constate également que la représentation du vieillard est liée à celle d'un guide de vie. Ce dernier prépare et aménage l'existence des jeunes gens dont il s'occupe. Il prend en charge le protagoniste, l'oriente dans ses choix de profession et l'assiste afin qu'il réussisse. Monsieur Parquet dans *Simon* et le marquis de Bois-Doré dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* présentent tous deux cette caractéristique. De même, Chesnel dans *Le Cabinet des Antiques* jouerait un rôle identique si le jeune Victurnien daignait suivre ses conseils avisés. Dans ce dernier cas, il ne peut que se contenter de réparer les erreurs du jeune d'Esgrignon. Parquet décide de toute la carrière de Simon, l'élabore, la dirige afin que le jeune homme réussisse. Il le lance dans le droit et lui transmet ses propres affaires. Quant à Bois-Doré, il lègue tout à Mario et le conduit à être un digne gentilhomme, fidèle à sa famille et à son rang. Porpora dans *Consuelo* aurait également droit de citer car c'est lui qui aménage toute la carrière de Consuelo.

Quand il ne prépare pas toute la vie d'autrui, le vieillard prodigue au moins ses conseils. Son rôle peut être déterminant comme celui de Pillerault que nous avons déjà mentionné dans celui d'adjuvant. Rappelons qu'il est celui qui, par ses indications avisées permet à César de rembourser toutes ses dettes. L'importance de l'avis du vieillard est également soulignée

⁸⁵⁸ Gheorghe Derbac, « George Sand et le personnage du "domestique" comme type *reparaissant* : construction et évolutions », *Les Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », *op. cit.*, p. 150.

par le personnage de M. Goefle dans *L'Homme de neige* et du bon Lavallée dans *Pauline*. On recherche donc l'expérience du vieillard et les sages conseils qu'il peut octroyer. Avant d'aborder l'aspect spirituel que peut prendre cette image du guide, penchons-nous sur deux cas plus particuliers, l'un balzacien, l'autre sandien : Grandet et Boccaferri.

Grandet illustre un bon sens et une manière de gérer ses affaires exemplaires. Le village tout entier le connaît et l'admire pour ses choix judicieux. Un passage particulièrement révélateur de ce que peut représenter cet avare est la mention de ses fameux apophtegmes⁸⁵⁹ :

Néanmoins, pendant les deux heures accordées à la digestion, le tonnelier, plus facétieux qu'il ne l'avait jamais été, dit beaucoup de ces apophtegmes particuliers dont un seul donnera la mesure de son esprit. Quand il eut avalé son cassis, il regarda le verre.

On n'a pas plutôt les lèvres à un verre qu'il est déjà vide ! Voilà notre histoire. On ne peut pas être et avoir été. Les écus ne peuvent pas rouler et rester dans votre bourse, autrement la vie serait trop belle⁸⁶⁰.

On retrouve la fameuse contradiction de l'avare qui, pour faire fructifier son bien, doit s'en séparer, souligné par Claire Pignol dans l'article cité auparavant :

Ce vocabulaire de la passion et de la possession amoureuse contredit l'habileté dans le commerce et l'investissement dont le père Grandet a su faire preuve. Il incarne une contradiction entre, d'une part, un désir qui relèverait d'une consommation et trouverait sa satisfaction dans la jouissance procurée par la représentation symbolique de ce qui organise sa vie, et, d'autre part, un désir d'enrichissement qui suppose de renoncer à l'or pour obtenir en contrepartie des titres qui peuvent procurer un intérêt, au sens technique du terme d'accroissement de la richesse⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ Il s'agit d'une parole que l'on pense mémorable et qui peut prendre une valeur de maxime.

⁸⁶⁰ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁶¹ Claire Pignol, « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme », art. cité.

Grandet peut donc servir d'exemple, même parmi les avarés, il sait jouir de l'or mais aussi le faire fructifier par des placements bien sentis. Grandet est un modèle car il sait économiser son énergie, il sait ainsi faire durer son existence. Madeleine Ambrière écrit à ce sujet :

Tout lecteur de La Comédie humaine sait que l'énergie rayonne au cœur de la création balzacienne et constitue la base d'un système qui implique une vision unitaire du monde et se formule dans un langage mathématique. Individus, entreprises, commerces, familles, sociétés, sont soumis aux lois rigoureuses d'une Énergétique qui a sa métaphysique, sa politique, sa poétique, sa rhétorique.

Et plus précisément au sujet de Grandet :

Dans cette existence toute mécanique, éliminant toute passion, toutes ces émotions fortes qui usent la vie, il faut déchiffrer le secret de sa longévité, secret qu'il partage avec d'autres personnages tels que l'antiquaire de La Peau de chagrin ou même le père Grandet⁸⁶².

Ainsi Grandet est l'être des maximes. En vérité, il n'est nullement question de sagesse mais d'expérience, de bon sens et peut-être aussi de filouterie mais, dans tous les cas, Grandet réussit et il bénéficie d'une grande considération à Saumur.

Le vieillard fait également office de guide spirituel. Il alimente la réflexion des jeunes gens, il apparaît même parfois comme un père spirituel. L'abbé Chaperon tient ce rôle auprès d'Ursule Mirouët. Balzac nous apprend au sujet de l'éducation de la jeune Ursule que « quand, à propos d'une herbe, d'une fleur, d'une étoile, elle allait droit à Dieu, le professeur et le médecin lui disait que le prêtre seul pouvait lui répondre⁸⁶³ ». Le cheminement spirituel est naturellement dévolu à l'abbé. C'est ainsi que quelques lignes plus loin, nous pouvons lire :

L'abbé Chaperon employa toute une année à l'instruction de cette jeune fille, chez qui le cœur et l'intelligence, si développés, mais si prudemment maintenus l'un par l'autre, exigeaient une

⁸⁶² Ambrière Madeleine. « Balzac et l'énergie », art. cité.

⁸⁶³ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.*, p. 92.

nourriture spirituelle particulière. Telle fut cette initiation à la connaissance des choses divines, que depuis cette époque où l'âme prend sa forme religieuse, Ursule devint la pieuse et mystique jeune fille dont le caractère fut toujours au-dessus des événements, et dont le cœur domina toute adversité⁸⁶⁴.

L'éducation religieuse d'Ursule est donc uniquement du fait de l'abbé qui la conduit à la découverte de Dieu. Notons l'influence considérable que cette bienveillante attention aura sur son existence. Sagesse, bons mots, développement de son raisonnement, le vieillard a décidément un très fort impact sur les jeunes gens qui entrent en contact avec lui. La représentation de la vieillesse assimilée à l'expérience et à la figure du philosophe est tellement ancrée qu'elle existe même pour des individus pour lesquels cette image est très discutable. Ainsi le cousin Pons et son ami Schmucke sont perçus comme tels tout comme M. de Bargeton. Ainsi pour les premiers Balzac écrit que « les deux artistes, excessivement aimés au théâtre, y vivaient en philosophes⁸⁶⁵ » et que M. de Bargeton « justifia l'opinion de ceux qui le regardaient comme un philosophe de l'école de Pythagore⁸⁶⁶ » Le terme est galvaudé. Balzac use d'une image pour les deux amis qui correspond à leur vie frugale alors qu'ils ne peuvent faire autrement. Quant à M. de Bargeton son inertie et sa petitesse d'esprit passent pour de la sagesse antique par le peu de réactions qu'il a face aux événements. Ils ne servent qu'à mieux souligner les personnages pour lesquels cette image est véridique. Chez George Sand, Monsieur Sylvestre dans le roman éponyme ou encore Vaudois-la-Sagesse jouent tous deux ce rôle. Vaudois fait d'ailleurs également office de guide pour le compagnon Pierre et, dès son apparition, il est marqué par le sceau de la clairvoyance et du bon sens :

Le Corinthien promet que, s'il s'arrêtait à Blois, comme il en avait dessein, il reviendrait souvent vider une bouteille de bière sous le Berceau de la Sagesse ; et Pierre, qui songeait à reprendre le plus tôt possible le chemin de son village, s'engagea à s'arrêter quelques instants au retour pour serrer, la main du vieux charpentier. L'orage avait inondé, en plusieurs endroits, l'oseraie

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁶⁵ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 172.

où serpente le chemin. L'invalidé leur en enseigna un plus sûr, et les guida lui-même pendant un quart de lieue, marchant devant eux avec une agilité et une adresse remarquable⁸⁶⁷.

Le passage met en relief ce que nous avons évoqué précédemment concernant le paradoxe inhérent au vieillard, vieux, infirme et pourtant si alerte. Les termes utilisés « enseigner » et « guider » sont révélateurs.

Parfois le vieillard nourrit les réflexions de son interlocuteur et précise ainsi les pensées de ce dernier. Le marquis de Boisguilbault permet ainsi à Émile Cardonnet de développer sa pensée socialiste. Leurs discussions lui permettent de trouver un vivier où puiser ses propres aspirations :

Ce dernier [Émile] n'aurait jamais cru que ce qu'il appelait sa foi et son idéal pût éclore dans une âme si froide, et il se demandait d'abord s'il n'allait pas s'en dégoûter lui-même, en se voyant solidaire d'un pareil adepte. Mais peu à peu, malgré la lenteur de sa diction, la monotonie de son accent et l'immobilité de ses traits, M. de Boisguilbault exerça sur lui un ascendant extraordinaire.

Cet homme impassible lui apparut comme la loi vivante, comme une voix de la destinée prononçant ses arrêts sur l'abîme de l'éternité⁸⁶⁸.

Le marquis professe également une foi toute personnelle qui est pleine de bons sens et qu'Émile reconnaît comme juste. Les vieillards font souvent se questionner sur la religion même quand ils ne font pas partie des Ordres, ce qui est fréquent comme nous l'avons indiqué. Dans le *Dictionnaire George Sand*, Bernard Hamon écrit dans l'entrée « athéisme » :

Ce conflit ouvert et acharné entre matérialistes et catholiques intéresse fort G. Sand. Après avoir donné son sentiment sur l'Église et ses pratiques en 1863 dans *Mademoiselle La Quintinie*, elle examine les positions tenues par les adeptes de chaque camp dans un nouveau roman, *Monsieur Sylvestre*, paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1865. La dernière lettre

⁸⁶⁷ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 143.

⁸⁶⁸ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 59.

du héros éponyme, point final au roman, est tout entière consacrée à cet examen et représente, à n'en pas douter, la pensée de l'auteur⁸⁶⁹.

Monsieur Sylvestre défend la pensée intérieure. La conversion doit être personnelle et non sollicitée par autrui. Alors qu'il se défend d'être un exemple ou de pouvoir donner une voie, c'est exactement ce qu'il fait. Il prône la tolérance et combat son contraire, telle est sa leçon :

Plutôt que de croire à la méchanceté de Dieu, nie son existence. Cela nous inquiète peu qu'on la nie, elle se manifestera toujours. Elle se manifestera toujours. Elle se manifestera en toi-même, que tu la sentes ou que tu ne la sentes pas. Ton audace et ton énergie la prouveront malgré toi. Si l'on en pouvait douter, c'est si tu doutais de toi, c'est si tu te lassais de protester, c'est si tu te faisais vieille avec les vieilles idées, morte avec les doctrines de mort. Voilà ce que je crierais à notre ami Pierre, si je le voyais passer avec indifférence à travers les luttes du présent et céder au besoin de repos qui a brisé tant d'âmes au temps où nous vivons. Je lui dirais alors :

« Redeviens incrédule plutôt que de te faire égoïste ; Dieu n'aime pas les enfants lâches⁸⁷⁰ ».

Le guide peut aller encore plus loin dans le modèle qu'il propose. Boccaferri chez Sand et l'antiquaire de *La Peau de chagrin* chez Balzac entrent tous les deux dans cette catégorisation. Ils n'enseignent pas au seul niveau du récit mais ils sont porteurs d'un message crucial de l'auteur. Ils donnent à voir la pensée de celui-ci et des éléments essentiels à sa réflexion. *Le Château des Désertes* est l'oeuvre majeure où Sand professe ses idées sur l'art. Le vieux Boccaferri est son porte-parole comme nous l'avons précédemment évoqué. Il guide les autres personnages mais surtout le lecteur et expose les réflexions sur le jeu théâtral et par extension sur l'art :

⁸⁶⁹ Bernard Hamon, *Dictionnaire George Sand*, entrée « athéisme », *op. cit.*, p. 57.

⁸⁷⁰ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 334.

L'acteur ne joue bien que ce qu'il est, non ce qu'il semble être. Il doit réellement éprouver les émotions qu'il exprime, il doit réellement incarner le caractère qu'il «joue». Dans *Le Château des Désertes*, la vie se fond dans l'art, et l'art dans la vie: «Je ne sais pas jouer la comédie [...]. C'est parce qu'on ne la joue pas ici que j'ai dit ce que je sentais» (p. 153). Or, ce n'est pas uniquement la réalité qui influe sur l'art. Celui-ci a également ses effets sur la vie⁸⁷¹.

Ainsi Sand expose ses idées sur le jeu de l'acteur exactement comme Dumas dans *Kean, ou désordre et génie* ou Diderot dans *Paradoxe sur le comédien*. Boccaferri a créé un lieu idéal et permet aux autres de s'adonner à l'art vrai en jouant une représentation de *Dom Juan*. Olivier Bara souligne le rôle de Boccaferri dans son article « Le Château des Désertes de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et "vie réelle" » :

Le parcours offert au lecteur consiste à lui faire visiter les cercles de l'enfer (passionnel) de Lucrezia, femme libre détruite par le pouvoir masculin, avant de l'entraîner vers la lumière grâce à l'initiation artistique offerte dans l'espace protégé des Désertes, sous l'autorité bienveillante et éclairée de Boccaferri⁸⁷².

Ainsi Boccaferri permet une sorte de « renaissance ». Le roman⁸⁷³ peut apparaître comme initiatique pour Adorno Salentini, le héros masculin du roman. Le roman constitue un véritable traité sur l'art et le point central et directeur est le vieux Boccaferri. Comme l'indique Joseph-Marc Bailbé dans sa présentation de l'œuvre :

C'est le fruit de l'expérience du vieux Boccaferri que Lucrezia Floriani avait, maintes fois, sauvé de la misère et la déréliction ; il était « le plus artiste des artistes, le plus improductif des

⁸⁷¹ Clara Van Den Broek, « *Le Château des Désertes* de George Sand, cours de jeu dramatique », art. cité.

⁸⁷² Olivier Bara, « Le Château des Désertes de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et "vie réelle" », [En ligne], URL : <https://dsi.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/I-Utopie/05-Bara.pdf>. Fichier pdf généré le 07/01/2024.

⁸⁷³ Pour mieux comprendre tous les tenants et les aboutissants, il faut savoir que Sand écrit deux romans et reprend ici le système des personnages reparaisants cher à Balzac. Le premier *Lucrezia Floriani* est un roman plus sombre et marqué par l'autobiographie. Il raconte l'histoire de l'artiste Lucrezia, de ses enfants et de sa rencontre avec le Prince Karol alors qu'elle n'est plus la même femme qu'avant. Ils finissent par se déchirer. *Le Château des Désertes* apparaît comme une suite puisqu'il certains personnages réapparaissent, en particulier les enfants de Lucrezia.

membres de la société ». [...] Le dogmatisme est parfois pesant et il s'accorde avec le tempérament fort autoritaire de Boccaferri⁸⁷⁴.

Il y a bien entendu un puissant écho avec les longues soirées théâtrales données à Nohant. Cette similitude est très bien retranscrite par Olivier Bara, déjà cité :

Le maître des lieux, Boccaferri, est chargé d'harmoniser l'assemblée des acteurs, transformée en un ensemble unifié. L'autorité patriarcale de Boccaferri aux Désertes (ou matriarcale de Sand à Nohant) maintient seule l'artifice artistique d'un spectacle fragile s'il est livré à la dispersion des consciences et à l'amour-propre des apprentis-comédiens. La petite société isolée au château ne se parfait dans l'échange et le partage que sous l'autorité éclairée du despote/metteur en scène, chargé seul d'amener le théâtre à son point de perfection : à son état d'œuvre collective. Boccaferri est finalement cet œil extérieur, invisible, à partir duquel le spectacle peut se constituer en un tout signifiant, gagner son unité de perspective, comme Sand est à Nohant « l'orchestre, le poète, le souffleur, le metteur en scène, le régisseur, etc⁸⁷⁵. »

Boccaferri constitue bien le pilier du roman et sa fonction va bien au-delà de ce dernier. Double de l'auteur, il porte en lui la représentation de l'artiste. Il est celui sur qui se construit la cohérence de l'œuvre.

De même mais sur un plan plus philosophique, voire métaphysique⁸⁷⁶, le vieillard conduit autrui et présente les réalités cachées de l'existence. C'est la fonction que joue l'antiquaire dans *La Peau de chagrin* de Balzac. Nous retrouvons à la base cette riche expérience que l'Antiquaire partage d'ailleurs avec d'autres figures de vieillards balzaciens comme Gobseck. Ainsi François Taillandier dans sa biographie sur Balzac écrit : « L'un comme l'autre [l'antiquaire et Gobseck] ont beaucoup vécu et sont revenus de tout⁸⁷⁷. » L'antiquaire exprime la suite. Il expose ce qu'il adviendra et conduit Raphaël vers sa fin, celle-ci n'est que reportée.

⁸⁷⁴ Joseph-Marc Bailbé, « Présentation » in *Le Château des Désertes* de George Sand, op. cit., p. 18-19.

⁸⁷⁵ Olivier Bara, « Le Château des Désertes de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et "vie réelle" », art. cité.

⁸⁷⁶ Nous développerons toutefois cet aspect ultérieurement dans notre étude.

⁸⁷⁷ François Taillandier, *Balzac*, op. cit., p. 83.

Tout le roman se construit sur cette visite du jeune homme au vieillard. Michel Lanthelme qui lit le roman comme une œuvre où l'anticipation est reine dans son article intitulé « Anticipation et fiction : *La Peau de chagrin* » écrit :

Gérard Genette définit l'anticipation ou prolepse comme « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». Dans *La Peau de chagrin* l'anticipation principale, qui influe sur l'ensemble du roman et lui donne en quelque sorte son impulsion, se produit lors de la visite chez l'antiquaire⁸⁷⁸.

L'antiquaire est donc par le don de la peau, le « guide » du récit. Le poids de ce personnage est conséquent puisque c'est par lui que la parole devient acte. C'est ainsi que l'exprime Michel Lanthelme un peu plus loin :

En vertu du contrat passé avec l'antiquaire, qui règle les procédures une fois pour toutes, toute possible équivoque s'appuyant sur le hasard, la coïncidence, est levée. Par la magie du talisman, produire l'énonciation assure l'effectuation de l'action sollicitée : dire, c'est faire. L'événement se confond avec l'énonciation⁸⁷⁹.

Tout est exposé à l'avance par le vieillard. Ce dernier joue sur l'existence de Raphaël un rôle déterminant. Le vieillard pose finalement la question de l'existence. Il dépasse très largement le cadre du seul récit pour amener une interrogation aux lecteurs de Balzac. Il est question de savoir comment vivre. C'est ce que souligne Régine Borderie dans son article « Le corps de la philosophie : *La Peau de chagrin* » :

« Comment vivre ? » : telle est l'une des questions importantes posées par *La Peau de chagrin*, roman que l'on peut lire comme une vaste argumentation autour de la proposition de l'antiquaire. Dans une perspective quantitative (comment vivre longtemps ?), le vieillard

⁸⁷⁸ Michel Lanthelme, « Anticipation et fiction : *La Peau de chagrin* », in *Romantisme*, 1997, n°95. Romans. pp. 29-38, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_95_3180. Fichier pdf généré le 02/04/2021.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

préconise un sacrifice du « vouloir » et du « pouvoir » au profit du « savoir », choix présenté comme raisonnable, fondé sur la maîtrise du désir, des passions (le « vouloir »), et sur le renoncement à la jouissance des sens, au « mouvement » (le « pouvoir »), grands consommateurs d'une énergie qui pour chacun est comptée⁸⁸⁰.

L'antiquaire expose donc la manière dont il faudrait vivre, en conformité avec la thèse balzacienne de l'énergie. Le don de la peau change toute l'existence de Raphaël et conduit sa vie à partir du moment où il reçoit le fatal talisman. Le corps est alors particulièrement mis en avant. La conservation devient la préoccupation principale –voire unique – du jeune homme. Ainsi l'antiquaire conduit d'une certaine manière tous ces choix ultérieurs. Régine Borderie développe cet élément ainsi :

Aux différents aspects du questionnement, à son issue aporétique, contribue la représentation du corps, thème fondamental d'une œuvre où l'antiquaire conseille, pour faire durer sa « peau », d'économiser ses « sens », deux termes qui induisent deux types d'approche : une approche herméneutique, par déchiffrement de la surface, et une approche phénoménologique, au sens large du terme, par mise en avant de l'expérience des sens, du vécu. Comme réalité sentante et vécue, l'importance du corps dans le roman s'impose en ce que l'anathème porté par l'antiquaire et le père de Raphaël pèse lourdement sur la jouissance des sens, et en ce que le jeune homme, épouvanté, dans la troisième partie, de voir figuré par la Peau qui rétrécit le rétrécissement de son temps de vie, se replie sur le souci de sa conservation physique, à l'exclusion presque complète de toute préoccupation affective, religieuse, morale, ou métaphysique⁸⁸¹ [...].

Le vieillard possède donc une fonction cruciale et joue profondément sur le récit. Auréolé de son expérience, de l'imagerie parfois traditionnelle qu'il porte, il sert de figure privilégiée pour présenter les visées de Balzac ou de Sand. Sa complexité et sa marginalité trouvent un

⁸⁸⁰ Régine Borderie, « Le corps de la philosophie : *La Peau de chagrin* », in *L'Année balzacienne*, 2001/1 (n° 2), p. 199-219, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-199.htm>. Fichier pdf généré le 26/02/2023.

⁸⁸¹ *Ibid.*

écho frappant au sein des poétiques même des deux auteurs. Sa fonction dramatique est renforcée par ses représentations qui figurent toujours la marge ou le seuil.

Chapitre III. Figure de la marge

1. Le vieillard, ce monomane

Le vieillard, toujours en raison de l'ambivalence propre à sa nature, est un être de passions intenses alors qu'il est au bout de sa vie, logiquement usé. Il s'agit d'un individu absolu et entier dans le sens où il présente en lui une alliance des contraires mais il n'en est pas pour autant équivoque. Il se donne à percevoir dans toute sa complexité. Les extrêmes coexistent en lui sans s'affaiblir. De fait, le vieillard se donne à voir dans le noir et le blanc, non dans le gris. Le vieillard s'inscrit puissamment dans la marge. Déjà évoquée à travers la notion de marginalité ou du positionnement géographique et spatial, nous allons maintenant développer d'autres aspects liés à celle-ci. En effet, elle est essentielle et intrinsèquement liée au vieillard. Les comportements abusifs des monomanes servent le récit et les conduisent inévitablement à se positionner en marge. La passion non refrénée exclut nécessairement. Chez Balzac, la création du personnage ne va pas sans le recours au procédé de l'énergie que nous avons déjà mentionné. Arlette Michel évoque ainsi le système balzacien : « L'énergie, dans le système balzacien, représente la force même de la vie, le pouvoir de la création ; mais elle possède aussi le pouvoir de détruire, de désorganiser et de défaire⁸⁸². » Le personnage se construit sur cette idée. Reprenant une pensée identique Annabelle Teboul dans sa thèse *Le Polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique* écrit : « Et c'est bien là un des résultats possibles de l'héroïsation chez Balzac : l'invention d'un individu monomane, entièrement absorbé par une passion obsédante⁸⁸³. » Il y a donc évidemment une assimilation entre passion et monomanie. S'il existe des individus monomanes qui ne sont pas des vieillards, notons toutefois qu'ils sont peu nombreux dans notre corpus, par contre beaucoup de vieillards sont monomanes à tel point que la monomanie est une marque de la vieillesse, particulièrement

⁸⁸² Arlette Michel, « La poétique balzacienne de l'énergie », in *Romantisme*, 1984, n°46. « L'énergie ». pp. 49-60, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4791. Fichier pdf généré le 01/04/2021.

⁸⁸³ Annabelle Teboul, *Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique*, [Thèse], Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012, [En ligne], URL : <file:///C:/Users/rsc63/Documents/Doctorat/Recherches/Sur%20Balzac/Th%C3%A8se%20le%20polymorphisme%20du%20h%C3%A9ros%20r%C3%A9aliste-naturaliste....pdf>. Fichier généré le 10/01/24.

chez Balzac⁸⁸⁴. Être de passion et de déraison, le monomane dépasse le cadre habituel. Les deux auteurs utilisent le terme à plusieurs reprises pour évoquer leurs personnages de vieillards. La monomanie est la passion à son paroxysme. Certaines figures se situent à la limite, entre passion et monomanie. Selon la définition du dictionnaire de l'Académie française la monomanie est définie comme une « espèce d'aliénation mentale, dans laquelle une seule idée semble absorber toutes les facultés de l'intelligence⁸⁸⁵. » La monomanie est une maladie mentale dont la découverte et la dénomination ont été effectuées par Jean-Étienne Esquirol. Ce dernier, aliéniste, a écrit une thèse sur le sujet. L'époque s'est passionnée, surtout dans les débats de responsabilité judiciaire pour la question. Jacques et Michel Postel rappellent la définition qu'Esquirol en donnait :

On sait que la partie la plus originale et la plus contestée par la suite, de l'œuvre clinique d'Étienne Esquirol, reste la création d'une entité psychiatrique nouvelle, la « monomanie » (dont la première systématisation était apparue dès 1816 sous la plume de Jacquelin Dubuisson dans son *Traité des vésanies*). C'est à partir de la mélancolie, délire partiel et parfois triste, bien décrite par son maître P. Pinel, qu'il isole ce groupe nosologique de la, ou plutôt des monomanies, caractérisé au début par le fait que le trouble intellectuel, délirant, se limite à un seul objet ou à un petit nombre d'idées⁸⁸⁶.

Esquirol reconnaît différents « types » de monomanie. Il existe des monomanies qui s'accompagnent de délire et d'autres non. Dans celles-ci ils distinguent les monomanies dites « affectives » des « instinctives⁸⁸⁷ ».

La construction entière du récit se fait en partie autour de ces monomanes ou des passions dévorantes des vieillards. Bien que moins marqué et surtout moins fréquent, le fait se retrouve également chez Sand à travers certains personnages. La monomanie trouve idéalement sa place dans la marge. Ses passions effrénées peuvent concerner des choses ou des personnes. Ainsi le juge Blondet éprouve la passion des fleurs, « le bonhomme aim[e]

⁸⁸⁴ Balzac considère que la vieillesse entraîne fatalement la monomanie.

⁸⁸⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée « monomanie », Paris, Librairie de Firmin - Didot et C^{ie}-, 1879.

⁸⁸⁶ Jacques Postel, Michel Postel, « Esquirol et la monomanie homicide » [En ligne], URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1988x022x002/HSMx1988x022x002x0181.pdf>. Fichier pdf généré le 05/02/2024.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

passionnément l'horticulture⁸⁸⁸ ». Plus loin Balzac ajoute : « L'intégrité du juge égalait sa passion pour les fleurs, il ne connaissait que le Droit et la Botanique⁸⁸⁹ ». La seconde citation laisserait presque présager que le juge n'est déjà pas loin de la monomanie. D'ailleurs l'utilisation des majuscules renforce cette impression. Le terme n'est cependant pas utilisé par Balzac. Dans *Le Cabinet des Antiques*, le marquis d'Esgrignon et le notaire Chesnel éprouvent tous deux une passion réciproque. Le notaire voue sa vie à la famille et à la personne du marquis, et le marquis aime Chesnel comme son chien fidèle. Balzac use pour Chesnel du terme de « fanatisme⁸⁹⁰ » envers son maître. Quant aux rapports du marquis avec son fidèle serviteur, ils sont décrits ainsi :

L'attachement du marquis pour son ancien domestique constituait une passion semblable à celle que le maître a pour son chien, et qui le porterait à se battre avec qui donnerait un coup de pied à sa bête : il la regarde comme une partie intégrante de son existence, comme une chose qui, sans être tout à fait lui, le représente dans ce qu'il a de plus cher, les sentiments⁸⁹¹.

Ainsi il semblerait que Chesnel représente la meilleure partie du marquis, du moins la plus sensible. Le vieillard se donne une nouvelle fois à lire dans un paradoxe total, il est à la fois le plus humain et déshumanisé par l'analogie canine⁸⁹². Roguin, dans la même œuvre, quant à lui, est obnubilé par une femme. Balzac illustre avec ce personnage, la tentation du vieillard à ne connaître aucun frein. Puisqu'il faut mourir, vivons pleinement ! semble-t-il dire. De ce fait, nous lisons sous la plume de l'auteur : « [...] une passion a conduit là Roguin, dit Chaparon. Quel est le vieillard qui peut répondre de ne pas se laisser dominer, emporter par sa dernière fantaisie⁸⁹³ ? » Parfois la passion cède à la monomanie, bien qu'elle ne soit pas clairement désignée par le terme précis au sein du récit. Ainsi, M. de Faucombe dans *Béatrix* a la passion de l'archéologie : « Il ne s'occupait que d'archéologie, une passion ou, pour parler plus correctement, une de ces manies qui aident les vieillards à se croire vivants⁸⁹⁴ ». Nous pouvons

⁸⁸⁸ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 317.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 320.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 243.

⁸⁹² Cette dernière, comme nous l'avons vu, sert à présenter de manière imagée à la fois un attribut de son caractère (fidèle) et sa condition (de domestique).

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 225.

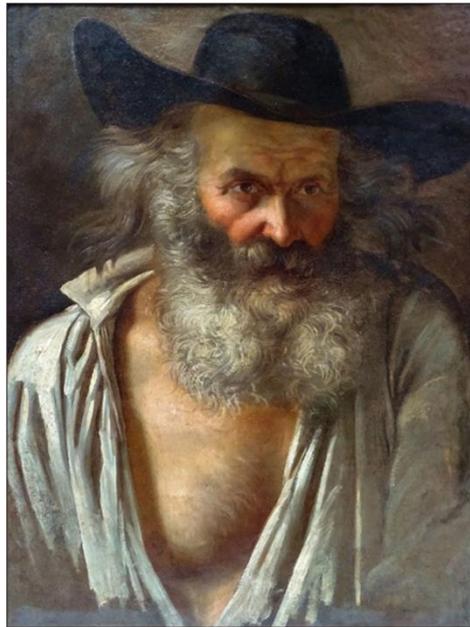
⁸⁹⁴ Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 100.

suggérer que, pour Balzac, ceci est une explication possible de l'inévitable monomanie des vieillards. On trouve sous la plume du romancier le mot « manie ». Le monomane est celui qui veut vivre et jouir malgré sa fin proche. Le lien entre vieillard et monomanie est ainsi construit de manière indéfectible. Pour Balzac, ce comportement est quasi inéluctable. L'emploi du présent marque une habitude. Le terme « manie » rappelle d'ailleurs déjà celui de monomanie. L'amour passionné de l'argent qui occupe plusieurs des vieillards des œuvres romanesques de Balzac – mais aussi, en moindre mesure chez Sand – est à considérer à la lumière de cette affliction. Les avares sont logiquement tous des monomanes. Ainsi Molineux dans *César Birotteau*, Gobseck et bien entendu Grandet et Séchard sont à classer dans cette catégorie. Mais Cadoche, par exemple, n'en est pas loin non plus. En vérité, il l'est sans nul doute puisqu'il est avare et obsédé par son bien, la différence est que Sand ne développe pas outre mesure cet aspect. D'ailleurs, chez Sand, le terme « avare » ou la mention d'un attachement abusif à l'argent est également présent dans son œuvre romanesque pour de très nombreux vieillards (Cardonnet dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, M. Piermont dans *Monsieur Sylvestre*, M. de Beuvre dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, pour ne citer qu'eux) mais sans trop s'attarder sur la question⁸⁹⁵. *A contrario*, pour la plupart d'entre eux, le terme est directement utilisé par Balzac. Pour Molineux, l'auteur écrit : « il [Molineux] en avait fait un amusement, et son amusement tournait en monomanie⁸⁹⁶ ». Ici, la valeur du « un » est particulièrement mise en avant. Rappelons qu'étymologiquement *mono* signifie « seul », « unique ». L'individu est une force unique qui s'oppose à une multiplicité. La passion de Grandet ou de Séchard pour l'or conduit à faire de ces deux personnages les opposants principaux du protagoniste et de ses proches. Cette lecture est soutenue et développée par Jean-Pierre Richard dans son ouvrage *Étude sur le romantisme* : il indique qu'il s'agit d'un individu conduit par une passion dévorante qui s'oppose à un groupe de victimes. Le monomane domine le jeu. Dans les victimes, il y a toujours le fils ou la fille, ce qui rejoint l'image du père opposant, « ennemi » que nous avons traitée précédemment. La monomanie par son caractère exclusif et exigeant place le personnage dans une exclusion volontaire, un enfermement. Le vieillard et seul avec sa passion contre tous. Quant à Séchard, une autre passion le dévore, celle de la boisson. Il joint ainsi deux passions qui vont souvent de pair avec la vieillesse à cette époque. En outre, les petits plaisirs et habitudes du temps de la jeunesse

⁸⁹⁵ Nous renvoyons à notre première partie, chapitre III-3 pour les raisons inhérentes à ce choix.

⁸⁹⁶ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 121.

ont tendance, selon Balzac, à devenir monomanie quand la personne devient vieille. Évoquons ici un intéressant parallèle que nous offre une peinture de Géricault⁸⁹⁷, qui présente totalement cette adéquation entre la vieillesse, la monomanie et l'ivresse. Le titre du tableau est évocateur et révélateur : « Monomanie issue de l'ivresse » (annexe 3) :



La représentation de l'ivresse est un vieillard au teint rougeaud, légèrement débraillé. Le regard est perçant, décidé. Ce tableau convoque l'ambivalence propre au vieil homme et convoque une représentation de l'ivresse comme une monomanie de vieillard. Séchard est aussi fêru de boisson que de son argent⁸⁹⁸. L'âge augmente son penchant déjà bien ancré dans son patronyme même :

S'il avait peu de connaissances en haute typographie, en revanche il passait pour être extrêmement fort dans un art que les ouvriers ont plaisamment nommé la soûlographie, art bien estimé par le divin auteur du *Pantagruel*, mais dont la culture, persécutée par les sociétés dites de tempérance, est de jour en jour plus abandonnée. Jérôme-Nicolas Séchard, fidèle à la

⁸⁹⁷ Ce tableau fait partie de la fameuse série des « Monomanes » de Théodore de Géricault. Il est peu connu car il n'a été attribué que récemment au peintre, à la suite nouvelles découvertes.

⁸⁹⁸ Nous renvoyons à ce que nous avons déjà évoqué dans notre première partie, chapitre III-2 sur la nouvelle filiation que le vieillard établit avec sa vigne.

destinée que son nom lui avait faite, était doué d'une soif inextinguible. Sa femme avait pendant longtemps contenu dans de justes bornes cette passion pour le raisin pilé, goût si naturel aux ours que monsieur de Chateaubriand l'a remarqué chez les véritables ours de l'Amérique ; mais les philosophes ont remarqué que les habitudes du jeune âge reviennent avec force dans la vieillesse de l'homme. Séchard confirmait cette observation : plus il vieillissait, plus il aimait à boire. Sa passion laissait sur sa physionomie oursine des marques qui la rendaient originale. Son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule corps de triple canon. Ses deux joues veinées ressemblaient à ces feuilles de vigne pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées. Vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enveloppée par les pampres de l'automne. Cachés sous deux gros sourcils pareils à deux buissons chargés de neige, ses petits yeux gris, où pétillait la ruse d'une avarice qui tuait tout en lui, même la paternité, conservaient leur esprit jusque dans l'ivresse⁸⁹⁹.

Cette longue description mérite que l'on s'y attarde. Balzac multiplie les références littéraires qui présentent l'étendue des significations de divers éléments qu'il attribue à son personnage. Chaque détail est voulu et conduit à un réseau d'images qui font sens et vont bien au-delà de l'idée première que l'on pourrait évoquer. L'évocation de Pantagruel rappelle la truculence et la verve, l'absence totale de modération⁹⁰⁰. La construction du personnage présente, comme chez Sand le souci du détail qui va jusqu'au choix réfléchi du nom. Séchard fait ainsi penser à la soif. Ici il est question de boire jusqu'à plus soif mais Balzac souligne l'irréalité de cette option. L'importance considérable de la physiognomonie est de nouveau soulignée. Séchard est à l'image de sa passion destructrice qui l'absorbe tout entier. Il est l'ivrognerie. Tout le vocabulaire utilisé pour la description a des connotations liées à l'alcool. L'âge est un facteur aggravant. Le comparatif de supériorité est révélateur. L'amour, le penchant pour quelque chose, la passion se changent en monomanie. Pourtant, on est loin de l'image de l'alcoolique aviné. Séchard reste alerte et ses facultés ne sont en rien amoindries par la boisson. Ainsi le portrait de Géricault, bien qu'il ne soit pas fidèle à la description, lui correspond en de nombreux points. L'essentiel est similaire dans ce qui rejaillit des deux représentations.

⁸⁹⁹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 64.

⁹⁰⁰ Rappelons qu'il s'agit de géants et tout est volontairement exagéré chez Rabelais.

La monomanie nuit toujours à l'entourage mais celle-ci peut être marquée par le sceau de l'opprobre et de l'infamie ou, au contraire, toucher au sublime, à une certaine élévation, presque à un dépassement du cadre seulement humain. Il peut arriver aussi qu'elle ne soit finalement qu'un penchant qui rend le personnage presque attachant, le conduit parfois au grotesque. La même passion peut avoir des consonances différentes selon le personnage concerné. Ainsi, Pons et Magus sont tous les deux absorbés par leur goût pour la collection mais les deux vieillards apparaissent très différents. Pour l'un il s'agit d'un refuge et du plaisir d'une vie qui n'est pas forcément très reluisante, pour l'autre, il s'agit d'un ajout à une monomanie déjà existante qui est l'amour de l'argent. Pons a également deux passions mais l'autre est un péché mignon, il le rend humain et pitoyable en même temps. En effet, la conduite du vieux musicien peut exciter la pitié. Élie Magus, quant à lui, est décrit ainsi par Balzac :

Le vieillard finissait, comme nous finissons tous, par une manie poussée jusqu'à la folie. Quoiqu'il fût avare autant que son ami feu Gobseck, il se laissa prendre par l'admiration des chefs-d'œuvre qu'il brocantait ; mais son goût , de plus en plus épuré, de plus en plus difficile, était devenu une de ces passions qui ne sont permises qu'aux rois, lorsqu'ils sont riches et qu'ils aiment les arts⁹⁰¹.

On retrouve dans ce passage, le leitmotiv de Balzac concernant la vieillesse. Le vieillard tourne fatalement en monomane. La définition est totalement exploitée puisque la folie n'est pas loin, autre caractéristique attachée au vieil homme que nous aborderons par la suite. Quant à Pons, il est présenté de cette manière :

Cet homme, plein de délicatesse, dont l'âme vivait par une admiration infatigable pour la magnificence du Travail humain, cette belle lutte avec les travaux de la nature, était l'esclave de celui des sept péchés capitaux que Dieu doit punir le moins sévèrement : Pons était gourmand. Son peu de fortune et sa passion pour le Bric-à-brac lui commandaient un régime

⁹⁰¹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 146.

diététique tellement en horreur avec sa *gueule fine*, que le célibataire avait tout d'abord tranché la question en allant dîner tous les jours en ville⁹⁰².

Contrairement à Magus, Pons est excusé. Il est perçu comme une victime. D'ailleurs ce sera le cas dans le roman, puisque ces passions le conduisent à la tombe mais sans que ce soit sa faute, plus par celles des autres. Les amours de Pons compensent un autre amour.

La gourmandise, le péché des moines vertueux, lui tendit les bras ; il s'y précipita comme il s'était précipité dans l'adoration des œuvres d'art et dans son culte pour la musique. La bonne chère et le Bric-à-Brac furent pour lui la monnaie d'une femme ; car la musique était son état, et trouvez un homme qui aime l'état dont il vit ?⁹⁰³

Pons compense un manque, ce qui le rend humain et excusable et ajoute du pathétique à sa condition, Toutefois, bien que le personnage ne soit pas perçu négativement mais qu'au contraire sa passion serve une image de victimisation, celle-ci ne l'élève pas, ne touche pas au sublime, contrairement à d'autres. Une autre passion positive est illustrée par Schmucke, celle qu'il éprouve pour son ami qui d'ailleurs, à la lumière de tout ce que nous avons évoqué précédemment peut se lire – malgré tout – avec une connotation homosexuelle. Il y a équivoque sur ce point. Le texte le dément plutôt mais certains termes et ce manque d'amour de Pons qui ne peut posséder une femme pourrait conduire à lire la relation qu'il entretient avec Schmucke sous un autre jour, bien que dans tous les cas, platonique.

Le goût pour les femmes est une monomanie avérée des vieillards. Cette image du vieil homme qui a un goût immodéré pour ces dernières, en particulier pour des jeunes femmes est une image récurrente, aussi bien dans la société que dans la littérature. Rappelons le nombre de vieillards qui épousent de très jeunes femmes, ce qui correspond à une réalité sociale dans un milieu aisé. Il s'agit d'un motif littéraire récurrent. Les comédies de Molière regorgent de vieux barbons qui désirent épouser de jeunes filles. Mais il ne s'agit pas que de cela. Plusieurs vieillards chez Balzac éprouvent une passion pour leur maîtresse. L'antiquaire

⁹⁰² *Ibid.*, p. 14.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

de *La Peau de chagrin* et Roguin de *César Birotteau* éprouvent tous les deux un fol amour pour une femme qui les conduit à leur perte. Un souhait de Raphaël est la cause de la situation du premier. Quant à Roguin, il participe de cette suite de vieillards qui se font avaler par un dernier amour comme le précise Balzac : « Personne de nous, qui sommes sages, ne sait comment il finira. Un dernier amour, eh ! c'est le plus violent. Et si nous sommes gobés, n'est-ce pas notre faute ?⁹⁰⁴ ». La monomanie détruit l'homme et son entourage. Hulot et Crevel dans *La Cousine Bette* illustrent le vieillard dont la monomanie se situe sur l'axe de la bassesse, analyse qu'évoque Jean-Pierre Richard dans son ouvrage intitulé *Étude sur le romantisme*. Les deux individus éprouvent une véritable obsession pour leur maîtresse et rien ni personne n'est épargné par leur débauche. Leur famille est leur première victime. Crevel inaugure le roman par un odieux chantage vis-à-vis de la baronne, femme d'Hulot qu'il veut posséder et lui apprend toute la conduite de son mari qui équivaut la sienne : « - Je reprends, dit-il ? Nous nous sommes liés, le baron et moi, par nos coquines. Le baron, comme tous les gens vicieux, est très aimable, et vraiment bon enfant⁹⁰⁵. » Les deux vieillards vont s'échanger, se partager les maîtresses qui, habilement, les conduisent par le bout du nez. Le vice est considérablement mis en avant. Il s'agit d'amours avilissantes. La conduite des deux hommes tout au long du roman reste sous le signe de l'opprobre et correspond à cette citation du début qui représente bien la situation : « Deux filles perdues avaient été les prêtresses de cet hymen, proposé dans quelque orgie, au milieu des dégradantes familiarités de deux vieillards ivres !⁹⁰⁶ Nous sommes en présence d'un véritable tableau antique célébrant le culte dionysiaque. À travers la monomanie, on assiste à une dramatisation du social. La force dramatique présente dans le type des personnages se voit encore renforcée par cette monomanie. Ainsi dans *Balzac ininterrompu* Joëlle Gleize écrit :

C'est aussi et surtout en incarnant l'abstraction qu'est le type et en le dotant d'une complexité et d'une force dramatique. Nombre de personnages débordent de toutes parts le type qu'ils incarnent, Crevel par les traits caricaturaux qui lui sont prêtés, mais dont la bêtise et la vanité ont pour effet – inattendu pour son gendre – de lui faire affronter la mort avec courage ;

⁹⁰⁴ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 225.

⁹⁰⁵ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 69.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 90.

Hulot, par la constance de sa monomanie et ce « *brûlage* général » qui amène Josépha à le comparer à Phèdre⁹⁰⁷.

Le roman se construit sur la déchéance d'Hulot causée par son vice. Si la cousine Bette met toute son énergie à détruire les siens, elle est amplement secondée par le baron. En vérité, elle ne serait pas là, le résultat serait sans doute le même. Joëlle Gleize commente :

Bette est une force de destruction dont l'action vengeresse apparaît comme en excès : la déchéance de Hulot était déjà en marche, dès le début, et inéluctable. Le complot ourdi par sa parente [...] ne fait que rendre cette déchéance plus dramatique. Lisbeth figure un agent d'aggravation du des tin de la famille Hulot, vestige de l'Épire, qui, prise dans des causalités sociohistoriques, est victime de la monomanie du chef de famille⁹⁰⁸.

La monomanie est un puissant ressort dramatique et procure au vieillard un rôle essentiel dans le récit même quand celle-ci n'entraîne pas des conséquences aussi funestes que celles que nous venons d'évoquer. En effet, certaines passions demeurent presque puériles et portent plutôt à sourire. Le vieillard est d'ailleurs très facilement taxé de monomanie comme c'est le cas, chez Sand, pour le marquis de Boisguilbault⁹⁰⁹ dans *Le Péché de Monsieur Antoine* traité par Émile de « monomane⁹¹⁰ ». Nous pouvons faire deux remarques à ce propos. La première est que Sand reprend en substance la définition que nous avons évoquée au début de notre étude : « [...] c'est un esprit frappé d'une idée fixe⁹¹¹ », dit Émile. La seconde est que l'influence des travaux scientifiques de l'époque est prégnante chez les deux auteurs – Sand, comme Balzac. La différence entre les deux auteurs ne réside pas sur la présence des monomanes mais sur leur traitement, positif ou négatif. Chez Sand, la monomanie que ce soit celle de Bois-Doré ou de Germandre évoquent davantage une lubie, une obsession qui demeure sympathique. Il n'y a pas chez Sand la complaisance à révéler le plus noir de la nature

⁹⁰⁷ Joëlle Gleize, *Balzac ininterrompu*, op. cit., p. 94.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁰⁹ Le marquis est le sujet d'une discussion entre Jean et Émile. Émile avance le mot et Jean confirme mais personne ne parvient à dire quelle est la manie de Boisguilbault.

⁹¹⁰ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 36.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 36.

humaine que l'époque reproche aux réalistes et bien plus encore aux naturalistes. Ainsi, dans ce cas-là, le classement habituel des deux auteurs se révèle pertinent. Mais ce constat est toutefois de nouveau questionné par le fait que, chez Balzac, se trouve aussi des monomanes sublimes. Notons que les deux monomanes sont des marquis. Or le marquisat chez Sand possède une connotation tout à fait particulière qui a tout à voir avec le sujet qui nous intéresse. Claudine Grossir rappelle en tout premier lieu qu'historiquement le marquis ne devrait pas exister dans l'intérieur du pays. En effet, le marquisat, par son institution devait se trouver « sur les territoires frontières ou limitrophes⁹¹² », donc une position marginale et frontalière⁹¹³ ». En outre, elle rappelle que le marginal en tenant compte des propos de Foucault⁹¹⁴ : « [...] peut devenir l'instrument romanesque idéal pour élaborer une critique de la société ; donner la parole aux marginaux permet de faire entendre un autre point de vue sur la société, de procéder à un dévoilement salutaire⁹¹⁵. » Au sein de l'écriture sandienne, ces personnages de marquis

[...] qui ne sont supplantés dans la hiérarchie des titres que par les ducs, jouent un rôle capital dans la représentation au sein des romans de la noblesse, dont le statut social est en constante redéfinition tout au long du siècle, et à laquelle Sand voulait confier un rôle essentiel dans la reconfiguration du paysage politique, aux côtés du peuple, contre la bourgeoisie⁹¹⁶.

Ainsi le marquis de Germandre dont nous avons déjà présenté tout l'intérêt du stratagème pour révéler autrui est présenté comme un savant burlesque monomane :

Il [le marquis de Germandre] était savant, mais savant sans spécialité, à moins qu'on ne veuille appeler ainsi une grande habileté pour certains ouvrages sans utilité aucune, dont nous aurons

⁹¹² Claudine Grossir, « Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 248.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 249.

⁹¹⁴ Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* écrit qu'une « société se définit par ce qu'elle rejette » (Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, [E-book], Paris, Gallimard, 1964, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/histoire-de-la-folie-a-l-age-classique>, n.p).

⁹¹⁵ Claudine Grossir, « Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 248.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 249.

assez souvent lieu de parler plus tard, et qui avaient absorbé jusqu'à la passion, jusqu'à la monomanie, les dix dernières années de son existence⁹¹⁷.

La mise à l'écart est d'ailleurs nécessaire et même cruciale pour ces personnages. Comme le souligne Claudine Grossir :

Les personnages de marquis imaginés par George Sand sont en effet étouffés par une coercition familiale et sociale qui les marginalise mais dont ils cherchent eux-mêmes à s'affranchir en confortant cette mise à l'écart, à la fois douloureuse et salvatrice⁹¹⁸.

Quant au marquis de Bois-Doré, il se comporte comme un vieil homme porté par un ancien idéal, ce qui le rend un peu ridicule présentement, bien que plus acceptable pour son temps : « Toutes ces choses [les jardins tels ceux de *L'Astrée*] parurent fort puériles à M. d'Alvimar, mais non pas cependant aussi absurdes qu'elles nous le sembleraient aujourd'hui⁹¹⁹ ». En effet, « [l]a monomanie de M. de Bois-Doré était assez répandue de son temps pour n'être pas une excentricité⁹²⁰ ». Comme nous l'avons déjà vu, cette excuse n'empêche pas le marquis d'aller trop loin et de paraître parfois grotesque. Pour Bois-Doré, il se joint également l'idée de l'inadéquation avec son époque que nous avons déjà perçue précédemment dans d'autres éléments comme le costume. C'est d'ailleurs ce que met en avant Pascale Auraix-Jonchière dans son article intitulé « Le comique du romanesque » :

Cette dépossession de soi que trahit l'apparence, cette exhumation détonante d'une figure peu en phase avec son âge – et sans doute avec son temps – invitent ainsi le lecteur à renouer avec les origines du grotesque, ces « figurations fantasques » ensevelies à Rome dans le soubassement du palais de Néron et « taxées d'aberration ». Alors que le rire instaure

⁹¹⁷ George Sand, *La Famille de Germandre*, op. cit., p. 10.

⁹¹⁸ Claudine Grossir, « Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 255.

⁹¹⁹ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 99.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 99.

adhésion et connivence ou au contraire distance critique, le grotesque dérange : d'Alvimar est d'abord sous « l'effet rébarbatif de cette mascarade » (BM, I, 45)⁹²¹.

La monomanie⁹²² exclut dans tous les cas, qu'elle soit sous le signe du vice, du grotesque ou du sublime. Tout comme le marquis de Germandre chez Sand, Balthazar Claës se dévoue à la science dans l'œuvre balzacienne. Balthazar est une figure plus riche encore – et pour cause, car n'oublions pas que le marquis est décédé lorsque débute le roman. Il y a chez Claës un aspect spécialisé de la science, une volonté de découverte et d'abnégation dans la recherche que son homologue n'a pas. Toutefois, Claës, tout comme les monomanes précédents chez Balzac, détruit sa famille et subit lui-même les dévastations dues à sa passion malade. Pourtant sa recherche est noble. Il est concentré sur la découverte de l'Absolu ! À son propos Gérard Gengembre écrit :

Figure prométhéenne (le symbolisme du feu parcourt le texte), Balthazar tombe dans la folie de la monomanie, terrible tentation du génie, conséquence de l'orgueil. Le savant aveuglé par la passion : le thème philosophique rejaillit sur la vie privée.

Absent au monde, Claës opprime son entourage, provoquant les plus grands malheurs domestiques. Abandonnée, mal aimée après quinze ans de bonheur, Joséphine succombe dans l'inégal combat qui l'oppose à cette tyrannique maîtresse, la Science. Il ne lui reste qu'à connaître une fin sublime⁹²³.

Le roman se construit entièrement sur la monomanie de son protagoniste. Ici, la passion est pourtant positive mais les résultats n'en sont pas moins catastrophiques. Claës reste

⁹²¹ Pascale Auraix-Jonchière, « Le comique du romanesque » in *George Sand, op. cit.*, p.65.

⁹²² Ce qui ne l'empêche pas, pour Sand, d'avoir des retombées positives. Cette représentation participe de la nécessaire revitalisation de la noblesse, mais il faut dire Sand apprécie la marge et les marginaux. Elle-même n'a-t-elle pas toujours été en marge ? Femme sous un nom d'homme, mélangeant les genres et les origines sociales (noblesse et plèbe), elle est un auteur féminin dans un monde d'hommes. D'ailleurs, la romancière apprécie également dans ses œuvres écrire « de la marge » comme l'indique Kathy Richman, « se reléguant ainsi au statut de narrateur second et même troisième » (Kathy Richman, « La collectivité face aux marges : la stratégie de George Sand », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 88-89).

⁹²³ Gérard Gengembre, « Quelques notes sur l'écriture réaliste et la philosophie chez Balzac, à propos de *La Recherche de l'Absolu* », https://www.unicaen.fr/puc/revues/qds/print.php_dossier_dossier9_file_02gengembre.xml.html. [consulté le 10/01/2024].

pourtant grand malgré sa déchéance et rejoint ainsi d'autres héros que la chute n'entache pas, bien au contraire⁹²⁴. Il en est de même pour le père Goriot, figure magnifique du père martyr dont la passion pour ses filles conduit la perte.

Le Père Goriot est aussi finalement l'histoire de l'ingratitude et de la figure du père abandonné par sa progéniture malgré tous ses sacrifices – ou peut-être justement à cause de ceux-ci. La passion est pour Balzac l'aune à partir de laquelle il juge ses personnages. Pierre Barbéris dans son ouvrage *Balzac, une mythologie réaliste* écrit :

Mais le roman peut se bâtir sur cette contradiction qui le dynamise. [...] Vivre et être se combattent, d'où toute une série de possibilités d'écriture et de structuration du texte, qui fonctionne sur des tensions. Les personnages tiraillés se scindent selon des champs de force, ou se répartissent sur des axes fondamentaux. Les passionnés sont condamnés, non à l'issue d'un réquisitoire moraliste, mais par la vie sociale : ils ne peuvent que gaspiller leur énergie vitale et s'autodétruire. . La passion est bien un enfer, mais le refus de la passion transforme l'individu en un simple automate⁹²⁵.

À la fin, Goriot utilise son ultime reste d'énergie pour appeler à lui ses filles. Mais sa prière reste sans réponse et il meurt misérablement, abandonné de (presque) tous. Le vieillard maudit d'abord ses filles mais sa passion reprenant le dessus, il les excuse finalement. La mort de Goriot se lit suivant plusieurs degrés de significations. A la souffrance physique se joint un mal identique mais métaphorique. Ainsi Gérard Gengembre écrit :

Le feu qui brûle les entrailles du père prend, en plus de sa valeur dénotative – la souffrance physiologique – une valeur métaphorique – la chair de sa chair l'a dévoré, carbonisé, mais elle était aussi le feu vital qui l'animait, et son absence le torture plus cruellement encore. Par un paradoxe subtil , le Père Goriot s'éteint à cause d'un feu intérieur allumé par l'ingratitude de celles par qui la flamme de la passion n'a plus été alimentée, véritable chiasme symbolique, voire oxymore qui dit la contradiction fondamentale de la paternité devenue folle.

⁹²⁴ Nous reviendrons ultérieurement en détail sur ce personnage.

⁹²⁵ Pierre Barbéris, *Une Mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971, p. 134.

La monomanie construit et alimente le personnage et ainsi sert le récit. Une fois de plus, l'oxymore est la figure qui caractérise le mieux le vieillard⁹²⁶.

Au sein de ces monomanies qui élèvent et non rabaissent, nous pouvons nous intéresser à celles qui ont pour sujet l'art. Nous pouvons évidemment mentionner ici le personnage de Boccaferri pour lequel la notion de monomanie est évoquée par Sand elle-même : « le vieux marquis est un monomane⁹²⁷ », dit Boccaferri lui-même⁹²⁸. La monomanie du marquis est le théâtre. Celle-ci le conduit à représenter les idées de Sand sur celui-ci et sur l'art en général comme nous l'avons déjà présenté. Cette passion le rend juste un peu bizarre aux yeux des autres, l'exclut quelque peu mais n'a pas la finalité funeste que l'on retrouve quand Balzac traite d'une passion identique. Frenhofer dans le *Chef-d'œuvre inconnu* est complètement obsédé par son tableau. Il devient une idée fixe. Le vieillard veut insuffler la vie à son œuvre, tel un nouveau Pygmalion. Balzac exprime à travers ce personnage toutes les affres des artistes en quête de réalisme. On perçoit bien que, poussée à son paroxysme, cette recherche touche à un certain idéal inaccessible. Finalement, il n'y a rien sur la toile que peint le vieillard. À la fin, il se suicide après avoir brûlé toutes ses œuvres. La monomanie touche ici à la folie pure et nous reviendrons sur cet élément ultérieurement. À ce propos Alain Vaillant écrit dans son « Introduction » au *Dictionnaire du romantisme* :

Au bout du compte l'artiste ne peut rester fidèle à son art qu'en se détruisant lui-même : telle est l'origine, proprement métaphysique, de cette obsession du suicide qui est l'une des constantes majeures du mythe de l'artiste dans nos sociétés modernes. Le peintre Frenhofer, dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831), ne cesse compulsivement de surcharger sa toile, pour l'égaliser au chef-d'œuvre dont il a rêvé, avant de devoir conster son échec et de se pendre dans son atelier⁹²⁹.

⁹²⁶ Gérard Gengembre, « Les délires de la passion », in *Le Père Goriot* de Balzac, Baume-les-Dames, Magnard, 1989, p. 496.

⁹²⁷ George Sand, *Le Château des Désertes*, op. cit., p. 110.

⁹²⁸ Boccaferri a en effet plusieurs noms dans le roman. On découvre par la suite que le marquis de Balma et Boccaferri ne sont qu'une seule et même personne.

⁹²⁹ Alain Vaillant, « Introduction » in *Dictionnaire du romantisme*, Saint-Amand-Montrond, CNRS Editions, 2023, p. LVI-LVII.

La monomanie exprime ainsi nettement la situation de l'artiste et elle trouve son paroxysme dans la mort qui est aussi la résultante d'un désir de l'artiste d'atteindre le sublime, notion romantique s'il en est. Malgré la fin la plus funeste de toutes celles évoquées, une seule chose demeure : dans cette nouvelle la monomanie est le fil conducteur du récit. Elle permet de développer une interrogation sur l'individu –et même – au-delà de lui. Le monomane, en marge par essence, est le représentant idéal pour donner vie aux messages que désirent transmettre les deux auteurs. Le vieillard par son statut toujours ambivalent, sa position, se situe souvent au seuil, en position frontière, dans un entre-deux. Oxymore vivante, il est le vieil enfant.

2. Le vieillard, cet enfant

Le vieillard se situe au seuil, entre la vie et la mort. Sa représentation, comme nous l'avons déjà évoqué, se joue sur les contraires. La vieillesse est perçue ainsi en dehors même de la littérature. La vieillesse est le moment de la vie qui s'approche de la mort mais il s'agit également d'une période où le vieil homme se rapproche de l'enfance. Cette ambivalence, nous la percevons à tous les niveaux. Figure entre vie et mort, entre vieillesse et enfance, entre décrépitude et vivacité, le vieillard demeure inéluctablement une figure de l'entre-deux. Dans la préface des *Lettres d'un voyageur* George Sand écrit :

Et qui de nous ne résume en lui, à chaque heure de sa vie, ces trois âges de l'existence morale, intellectuelle et physique ? Quel vieillard ne s'est senti enfant bien des fois ? Quel enfant n'a eu des accablants de vieillesse à certaines heures ? Quel homme n'est à la fois vieillard et enfant dans la plupart de ses agitations ?⁹³⁰

Ainsi non seulement le vieillard présente en lui les deux extrêmes mais l'homme se définit également en se référant à ses deux temps de l'existence. Cette corrélation entre vieillard et enfance est soulignée par Flaubert dans sa correspondance avec Sand. Lors d'une lettre du 27 mars 1875, il lui écrit : « Voilà pourquoi je me perds dans mes souvenirs d'enfance comme un

⁹³⁰ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, M. Lévy, 1869, p. III.

vieillard⁹³¹. » Depuis l'antiquité est souligné le rapport étroit entre ces deux étapes de la vie et, au XIX^e siècle, Hugo a particulièrement mis en avant les liens indéfectibles qui existent entre vieillard et enfance. Ainsi comme l'indique Simone de Beauvoir dans son essai *La Vieillesse* :

Chez les tragiques grecs, l'enfant et le vieillard se ressemblent par leur impotence. Chez beaucoup de primitifs l'assimilation est beaucoup plus poussée [...]. Mais les affinités de l'enfance et de la vieillesse, personne avant lui [Hugo] ne les avait si bien mises en lumière. Il y a communication spirituelle, selon lui, entre l'enfant qui est encore en deçà de la condition humaine et le vieillard qui s'élève au-dessus⁹³².

Ainsi la correspondance entre ces deux étapes de l'existence s'applique à plusieurs niveaux. Non seulement, les conditions des deux âges se rapprochent mais leur affinité est grande. Au XVIII^e siècle, Jacques-Henri Meister précise également ce rapprochement en ces termes :

J'ai souvent été touché de l'espèce de sympathie que la nature se plut à ménager entre la vieillesse et l'enfance. Les foiblesses et les besoins de ces deux âges s'inspirent une confiance réciproque. Ils en paroissent plus disposés à se supporter l'un l'autre avec autant d'intérêt que de patience et de douceur. L'enfant, en regardant un vieillard admire l'éternité de l'espèce humaine. Le vieillard, en caressant l'enfance, embrasse toute l'étendue de ses destinées, et respire encore l'air pur du matin de la vie. L'enfant en écoutant les leçons de la vieillesse, croit entendre la sagesse des siècles. Le vieillard, en instruisant l'enfance, recommence et rajeunit ses propres pensées⁹³³.

Cette assimilation peut être positive ou très négative quand il s'agit d'évoquer le « retour en enfance », synonyme de démence. Outre le fait que le vieillard puisse se comporter comme un enfant, ses liens avec ceux-ci changent au XIX^e siècle. Cette période est l'avènement de la

⁹³¹ George Sand, Gustave Flaubert, « *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera* » : *Correspondance*, Saint-Amand Montrond, Le Passeur, 2021, p. 579.

⁹³² Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Trebaseleghe, Gallimard, 1970, p. 294.

⁹³³ Jacques-Henri Meister, *Lettres sur la vieillesse*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1810, p. 27-28.

figure du grand-père gâteau qui est puissamment représentative des valeurs que la bourgeoisie dominante veut mettre en avant. Vincent Gourdon dans *Histoire des grands-parents* souligne ce fait et considère le XIX^e siècle comme le « triomphe de l'image du grand-parent "gâteau"⁹³⁴ ». Il indique ainsi que « la grand-parentalité apparaît alors comme la suprême récompense du vieillard⁹³⁵ ». Cependant Balzac et Sand exploitent peu, voire pas, cette image. Ils privilégient dans tous les cas la figure du père à celle du grand-père. Bien que vieux, le vieillard illustre la figure paternelle. Quels que soient les liens familiaux réels que le vieillard entretient avec les plus jeunes, il est présenté comme un père pour ces derniers. C'est ainsi le cas pour le marquis de Bois-Doré avec son neveu Mario⁹³⁶. L'image donnée de leur relation est toutefois similaire à cette relation qui se crée, affective, entre un vieillard et un enfant en cette période du XIX^e siècle. Un passage de *La Peau de chagrin* révèle puissamment cette réalité chez Balzac. Il s'agit de l'évocation d'un vieillard et d'un enfant observés par Raphaël :

Les jappements des chiens attirèrent au dehors un gros enfant qui resta béant, puis vint un vieillard en cheveux blancs et de moyenne taille. [...] Tous deux restèrent debout et en silence, l'un près de l'autre, mus par le même sentiment, offrant sur leur physionomie la preuve d'une identité parfaite dans leur vie également oisive. Le vieillard avait épousé les jeux de l'enfant, et l'enfant l'humeur du vieillard par une espèce de pacte entre deux faiblesses, entre une force près de finir et une force près de se déployer. Bientôt une femme âgée d'environ trente ans apparut sur le seuil de la porte. [...]

Elle salua Raphaël, ils entrèrent en conversation ; les chiens s'apaisèrent, le vieillard s'assit sur un banc au soleil, et l'enfant suivit sa mère partout où elle alla, silencieux, mais écoutant, examinant l'étranger. [...]

— Et ce vieillard est votre père ?

— Faites excuse, monsieur, c'est le grand-père de notre homme. Tel que vous le voyez, il a cent deux ans. Eh ben ! dernièrement il a mené, à pied, notre petit gars à Clermont ! Ça été

⁹³⁴ Vincent Gourdon, *Histoire des grands-parents*, Mesnil-sur-l'Estrée, Perrin, 2001, p. 102.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.105.

⁹³⁶ Le marquis est son oncle mais il devient son père puisqu'il adopte le jeune garçon.

un homme fort ; maintenant, il ne fait plus que dormir, boire et manger. Il s’amuse toujours avec le petit gars. Quelquefois le petit l’emmène dans les hauts, il y va tout de même⁹³⁷.

Ici, Balzac se fait le peintre d’une réalité tangible de son époque. Il montre ce nouveau rapport qui s’inscrit entre l’homme âgé et l’enfant. Ce lien pouvait déjà exister mais aucune époque ne l’a exploité comme le XIX^e siècle, où il devient même une caractéristique de la bourgeoisie qui, particulièrement – comme nous l’avons évoqué précédemment – a fait de cette figure un modèle. Cette constatation apparaît dans les recherches de Jean-Pierre Bois comme dans celles de Jean-Pierre Gutton ou de Vincent Gourdon⁹³⁸. Ce tableau dressé par Raphaël entre totalement dans cette représentation présente dans le siècle de l’auteur. Le vocabulaire utilisé souligne l’union des deux âges, exploite ses correspondances. Il est ainsi question « d’épouser les jeux de l’enfant » pour le vieil homme, de « pacte entre deux faiblesses ». Il semblerait que toute la vie du vieillard soit maintenant concentrée auprès de l’enfant. Mis à part ce lien et cette relation, le vieux est plongé dans une vie végétative : « il ne fait plus que dormir, boire et manger », ce qui présente une réalité crue de l’âge très avancé. En même temps, Balzac exploite ce tableau en le présentant malgré tout telle une image d’Épinal car finalement Raphaël souhaite, à ce moment, finir sa vie ici entre ses deux êtres.

Chez Balzac, comme chez Sand les rapports du vieillard à l’enfance participent plutôt d’une image négative, soit de soumission, soit de retour à un âge où la raison n’est pas centrale. Il s’agit plutôt d’évoquer la faiblesse du vieillard qu’il partage avec l’enfant. L’assimilation du vieillard à l’enfant est très fréquente chez les deux romanciers. Beaucoup d’hommes âgés sont évoqués, à un moment ou à un autre avec des caractéristiques liées à l’enfance. L’âge et l’esprit n’y sont parfois pour rien. Il s’agit d’évoquer une relation. C’est le cas pour Chesnel, le notaire du roman *Le Cabinet des Antiques*. Ce dernier est qualifié d’enfant par rapport à la vision qu’a le vieux marquis de son serviteur : « Pour le vieux noble, ce bonhomme [Chesnel] était moins qu’un enfant et plus qu’un serviteur⁹³⁹... ». Il est évident

⁹³⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 362-365.

⁹³⁸ Citons par exemple l’ouvrage *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites* de Jean-Pierre Bois, celui de Jean-Pierre Gutton, *Naissance du vieillard*, ou encore *Histoire des grands-parents* de Vincent Gourdon. Simone de Beauvoir évoque également cette réalité dans son essai *La Vieillesse*.

⁹³⁹ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 210.

qu'ici le terme tient surtout du lien familial. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur le mot choisi. Pourquoi pas « fils » ? Chesnel, tout comme le marquis, est un vieillard. Ainsi, que le terme « enfant » apparaisse, n'est pas anodin et peut se concevoir comme l'intention de figurer par là tout un réseau d'images associé à cette assimilation. Il peut être question de statut – inférieur – ou d'une intention sous-jacente de Balzac d'indiquer une forme de dépendance. En effet, Chesnel ne parvient pas à obtenir son autonomie. Il restera d'ailleurs dépendant du marquis⁹⁴⁰ jusqu'à sa mort. Il est aussi évident que le notaire souhaiterait vraiment une place dans la famille. La représentation du patriarche sous-tend ce rapprochement entre Chesnel (enfant) et le marquis (patriarche) dans la plus pure continuité de cette figure dans le système d'Ancien Régime conservé par la famille d'Esgrignon, qui représente la vieille noblesse, toujours imbue de ses privilèges et de sa caste.

La comparaison de Schmucke avec un enfant dans *Le Cousin Pons* relève d'autres réseaux d'images. D'une part, le bon musicien semble incapable d'une réelle autonomie car il est naïf et candide et qu'il paraît assez inadapté à la société. Mais d'autre part, c'est également un individu innocent et qui ne ferait pas de mal à une mouche, mis à part si l'on attaquait son ami Pons, ce qui est apparaît dans la figure du chien de garde déjà évoquée précédemment. Nous trouvons ainsi à son encontre divers passages qui témoignent de cet état de fait. Pons dit ainsi à son sujet : « Schmucke est un enfant qui se laisserait lier dans un sac !...⁹⁴¹ ». Plus loin Balzac le nomme « homme-enfant⁹⁴² ». Quelques pages après, nous trouvons une autre image qui prend une autre signification, celle d'une créature de Dieu. L'innocence de Schmucke, vrai enfant de la création, intervient grandement dans ce nouveau rapprochement. Il est ainsi question de « noble créature ! Enfant de Dieu vivant en Dieu ⁹⁴³ ». Son manque de discernement et son manque total de méchanceté en a fait une proie facile pour ceux qui convoitaient les biens de Pons. Schmucke – et Pons aussi sur certains aspects – sont profondément associés à l'enfance. C'est ainsi qu'à propos des deux vieillards, Sylvie Thorel écrit :

⁹⁴⁰ L'approbation du vieillard est ce qui gouverne ses actes – et ce – jusqu'à la fin de son existence.

⁹⁴¹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 260.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 261.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 262.

On reconnaît quelque chose de Pons et de Schmucke, avant l'heure, dans son évocation, à propos de Sterne, d'une allégorie de toutes les manies humaines, et de cette tête d'enfant qui se conserve au fond de chaque tête humaine comme dans un carton à chapeau, et qui, bien que cachée sous plus d'une enveloppe, se dresse quelquefois nue dans l'air, et reste souvent seule sur les épaules et sous les cheveux blancs de l'homme arrivé à la vieillesse et à la décrépitude⁹⁴⁴.

Mireille Labouret nous offre également une autre vision de l'enfance portée par ces deux êtres peu gâtés par la vie : l'innocence. Elle écrit ainsi :

Or, tout comme Pierrette, « cousine pauvre » tuée par ses « parents riches » incarne l'innocence de l'enfance, Pons et Schmucke, les deux vieux musiciens grotesques, affublés du sobriquet de « *casse-noisettes* » sont présentés comme des enfants⁹⁴⁵.

Or, cette comparaison devient métaphore filée dans l'ensemble de l'œuvre. Il semblerait que les deux vieux musiciens soient une matérialisation de l'ingénuité, voire de la pureté. Balzac écrit à leur sujet :

Ce qui reste à dire sur le moral de ces deux êtres en est précisément le plus difficile à faire comprendre aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes des lecteurs dans la quarante-septième année du dix-neuvième siècle, probablement à cause du prodigieux développement financier produit par l'établissement des chemins de fer. [...] D'une excessive tendresse aux douleurs d'autrui, chacun d'eux pleurerait de son impuissance ; et, pour leurs propres sensations, ils étaient d'une finesse de sensitive qui arrivait à la maladie. La vieillesse, les spectacles continuels du drame parisien, rien n'avait endurci ces deux âmes fraîches, enfantines et pures. Plus ces deux êtres allaient, plus vives étaient leurs souffrances intimes. Hélas ! il en est ainsi chez les natures chastes, chez les penseurs tranquilles et chez les vrais poètes qui ne sont tombés dans aucun excès⁹⁴⁶.

⁹⁴⁴ Sylvie Thorel, « Le laid idéal », art. cité.

⁹⁴⁵ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », art. cité.

⁹⁴⁶ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 23-24.

Ces deux individus ne sont donc pas sensibles à l'argent ! De plus, ils présentent un excès de sentiments et d'empathie. En un mot, ils représentent la plus significative image qui soit de marginalité. Ils sont totalement en dehors de la société, sur tous les plans, et c'est d'ailleurs pourquoi ils se feront broyer. Car de l'enfant, ils possèdent également la faiblesse. Cette représentation interroge la vision de Balzac concernant l'idéal. Est-il encore possible d'être pur dans la société du XIX^e siècle ? Au regard de la fin du roman, la réponse semble négative. Pourtant, le romancier se situe clairement aux côtés de ses deux protagonistes. À de nombreuses reprises les deux casse-noisettes sont valorisés ou plaints. Même le péché capital qu'est la gourmandise est atténué chez Pons par ce recours à l'enfance. Sylvie Thorel le présente ainsi :

Dès lors, les défauts et les caractéristiques du personnage soulignent cette confusion entre l'enfance et la vieillesse. Vieillard-né ou éternel-enfant, Pons s'adonne à « [l]a gourmandise, le péché des moines vertueux », comme le suggère le narrateur (p. 495), mais surtout celui des sept péchés capitaux volontiers représenté dans la littérature pour la jeunesse du XIX^e siècle, d'Alida de Savignac à la comtesse de Ségur. Il reste que Pons, « gourmet » (p. 530) et nullement glouton, comme le sont les personnages de petites filles inventées par les auteures évoquées, conserve de l'enfance le goût de la « surprise », ce plat ou cette friandise ajoutés par la maîtresse de maison pour « donner un air de festolement » au dîner(ibid.)⁹⁴⁷.

Schmucke est encore plus marqué que son ami par la candeur. Il représente totalement l'enfant, à tous les niveaux. Comme l'écrit la critique :

Ses difficultés à saisir les expressions imagées d'une langue étrangère qu'il maîtrise mal, son accent allemand qui déforme tous les mots qu'il prononce, la répétition qu'il effectue de termes incompréhensibles pour lui relèvent de l'apprentissage de la parole par un petit enfant. Et comme l'ont bien noté André Vanoncini et Laélia Véron, cette singularité du

⁹⁴⁷ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », art. cité.

personnage, qui ne parle que le langage du cœur, celui de la musique et de l'amitié, signe son exclusion d'une société entièrement dominée par la duplicité et la cupidité⁹⁴⁸.

Balzac cherche donc bien, tout comme sa consœur, à valoriser les âmes nobles. Toutefois, Balzac n'est pas Sand. Il ne cherche pas à présenter un nouveau modèle social, basé sur l'entente. Il prône la régulation. Citons Michel Lichtlé qui résume parfaitement les intentions balzaciennes :

Fondée sur une analyse de l'existence sociale plutôt que sur une critique de l'ordre social présent, néanmoins toujours sous-jacent comme on vient de voir, la Pathologie de la vie sociale de Balzac ne saurait appeler une cure révolutionnaire, qui prodigue d'énergie par nature, serait d'ailleurs entrée en contradiction avec ses recommandations, essentiellement conservatrices. À quoi tendaient-elles ? À un impératif d'harmonie interne et d'équilibre de forces dont on peut penser qu'elle n'est pas sans rapport avec certaines revendications politiques constantes du romancier. Calmer les passions et prévenir les effets fâcheux de leurs débordements, n'était-ce pas dans l'esprit du législateur le fondement même de la puissance paternelle à laquelle Balzac se montre si attaché ? Et que trouve-t-il de précieux dans le catholicisme sinon « un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme » et « le plus grand élément d'Ordre social » ?⁹⁴⁹

Le constat pour Pons et Schmucke, est, de toute manière sans appel car comme l'écrit Sylvie Thorel : « À Pons, vieillard-né, les défauts et les faiblesses de l'enfance, à Schmucke, homme-enfant, l'angélisme et la pureté. Tous deux sont promis à la mort par ces qualités mêmes⁹⁵⁰. » Les nombreuses références à Hoffmann n'y changeront rien. La vie n'est pas un conte. Indiquons au passage que l'analogie des deux musiciens à « *deux casse-noisettes*⁹⁵¹ », par le biais de l'œuvre hoffmannienne⁹⁵², renvoie encore une fois à l'enfance. Finissons sur

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ Michel Lichtlé, « La "Pathologie de la vie sociale" selon Balzac. Pathologie sociale », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 197-220. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-197.htm>. Fichier pdf généré le 13/08/2023.

⁹⁵⁰ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », art. cité.

⁹⁵¹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 23.

⁹⁵² L'appellation est une référence directe à l'œuvre d'Hoffmann, *Casse-noisette et le roi des souris*. Le récit prend l'allure d'un conte pour enfant. L'histoire se passe à Noël et la jeune Clara découvre que les jouets prennent vie.

une note plus positive, en constatant que Balzac montre, par l'exemple de ces deux vieillards décidément en marge, que des rapports sains entre les individus peuvent encore exister. Sylvie Thorel le résume en ces termes :

Le Cousin Pons s'achève ainsi sur cette présence double de l'enfance. Réfugié au cœur de deux vieux artistes, moqués et brisés comme le pantin du conte d'Hoffmann, l'esprit d'enfance suggère qu'il est d'autres liens que ceux de la famille bourgeoise mue par la seule morale des intérêts⁹⁵³.

En moins emblématique, M. de Bargeton dans *Illusions perdues* est également comparé à un enfant. Encore une fois l'image de la faiblesse est de mise, mais si elle reste accompagnée de valeurs positives chez le bon Schmucke, elle pourrait conduire ici à un certain mépris envers le personnage. L'image du manteau déjà évoquée est d'ailleurs révélatrice sur la considération à apporter à ce dernier. Il est conduit et mené par le bout du nez par sa femme. Il est en état total de dépendance, ce qui concorde bien avec une représentation habituelle de la vieillesse comme une période où l'individu ne peut plus se suffire à lui-même⁹⁵⁴. Balzac écrit ainsi à son sujet : « En personne spirituelle et généreuse, Anaïs [Mme de Bargeton] n'avait pas abusé de ses avantages en reconnaissant chez son mari la nature facile d'un enfant qui ne demandait pas mieux que d'être gouverné⁹⁵⁵. » Un peu plus tard dans le roman il est qualifié de « grand enfant⁹⁵⁶ » et il est question des sentiments maternels qu'éprouve son épouse pour lui, ce qui peut paraître contradictoire mais qui montre à quel point vieillard et enfant sont assimilés. L'idée de la démence sénile est reprise à travers la figure de l'Antiquaire de *La Peau de chagrin*. Lors de sa rencontre avec ce dernier Raphaël « crut le vieillard en enfance⁹⁵⁷ » suite à ses propos qui paraissent dénués de raison et quelque peu auréolés de puissance surnaturelle⁹⁵⁸. Dans la même œuvre et dans un motif plus comparable à Schmucke, M. Porriquet est décrit

Elle suit alors les aventures de Casse-noisette qui guerroye contre le roi des souris. La jeune fille devra jouer un rôle actif si elle désire sauver son héros...

⁹⁵³ Mireille Labouret, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », art. cité.

⁹⁵⁴ Encore que là, il semble également que ce soit le résultat d'un caractère autant – voire plus – que de l'âge.

⁹⁵⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 121.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁵⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 94.

⁹⁵⁸ L'Antiquaire dévoile alors à Raphaël qu'il peut le rendre plus puissant et riche que n'importe quel individu sur terre.

« avec la naïveté d'un enfant et l'air absorbé des philosophes⁹⁵⁹ ». Balzac émet même une généralité sur le rapport vieillesse/jeunesse dans *Illusions perdues* en écrivant que « les philosophes ont observé que les habitudes du jeune âge reviennent avec force dans la vieillesse de l'homme ⁹⁶⁰ ». Cette sentence a un lien évident avec la monomanie précédemment observée. D'ailleurs dans cette œuvre Séchard illustre ce propos de l'auteur : son avarice et son ivrognerie sont plus présentes que jamais. Ce passage révèle cette vérité : « Séchard confirmait cette loi morale : plus il vieillissait, plus il aimait à boire⁹⁶¹. » Chez Sand, nous retrouvons tous les éléments précédemment évoqués chez Delmare dans *Indiana*. Ce dernier évoque un mélange de force et de vieillesse, tyrannique mais finalement droit. Il paraît que Sand éprouve une certaine empathie pour ce vieillard mal marié, malgré ses actes impardonnables. La romancière s'attaque à l'institution du mariage ou plutôt aux mauvais mariages mais elle ne s'en prend pas au personnage – du moins elle semble l'excuser – car sa nature profonde n'est pas méchante. On pourrait retrouver ici des traces de sa pensée rousseauiste. La situation, la société ont perverti Delmare. L'influence rousseauiste est ici prégnante. On ressent ainsi un mélange ambivalent entre faiblesse, manque de caractère parfois, et caprice. Sous la plume de Sand le colonel est d'abord décrit comme un être « à la fois confiant comme un enfant et « soupçonneux comme un despote⁹⁶² ». Plus loin, c'est son manque de jugement et de perspicacité qui sont exploités, son attachement aveugle à Napoléon : « Vieil enfant, il n'avait rien compris dans le grand drame de la chute de Napoléon⁹⁶³. » Rappelons que de nombreux auteurs du XIX^e siècle et en particulier Stendhal ont montré le traumatisme qu'a causé à la jeunesse napoléonienne - devenue vieille au moment du récit – la chute de l'empereur. Delmare incarne un parti politique comme l'indique d'ailleurs Béatrice Didier :

Nous voudrions inciter à ne pas négliger le contexte historique, politique, dans lequel G. Sand a tenu à situer son texte. Car s'il s'agissait d'un drame purement psychologique, elle eût pu rester dans cette intemporalité de bien des romans féminins de l'époque romantique. Or, il n'en est rien. Qu'on ne se laisse pas décourager par la longueur des discussions où Delmare,

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁶⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁶² George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 169.

Raymon, Ralph opposent leurs opinions. Ils ne sont pas seulement chargés de représenter des figures mythiques, mais aussi des partis politiques qui, dans la France de la Restauration, s'affrontent, résumant, assumant le passé, forgeant le présent. [...] Ainsi les discussions qui animent les soirées du petit castel de Brie ont-elles pour fonction de figurer les partis qui s'affrontent à la veille de la révolution de Juillet⁹⁶⁴.

Béatrice Didier souligne la récurrence de ce procédé romanesque dans cette période, quel que soit le romancier, citant par exemple, Balzac. Toutefois, Sand, elle, occupe une position marginale car elle ne prend pas parti, à l'instar de son héroïne : « [...] la romancière, quant à elle, en profite pour porter un jugement très lucide sur la situation politique de la France, jugement dans lequel aucun des partis en présence n'est épargné⁹⁶⁵. » Enfin, à l'approche de la fin du roman, il apparaît comme fragile : « Alors Delmare, qui n'était certainement pas un méchant homme, pleura sa faute comme un enfant⁹⁶⁶ ». Nous retrouvons par le biais de cette image, la tendresse que paraît éprouver Sand pour ce personnage. N'oublions pas que le projet de Sand est de contribuer à améliorer la société, continuatrice d'une longue lignée d'auteurs dont la devise était : *placere et docere*⁹⁶⁷. Comme le rappelle Isabelle Hoog Naginski : « Elle souhaite que la littérature ait un effet direct sur la vie quotidienne, qu'elle contribue à l'avènement d'une nouvelle société⁹⁶⁸. » Mais la romancière n'en demeure pas moins une peintre de la réalité, ce que souligne d'ailleurs fréquemment Béatrice Didier.

Nous trouvons ainsi dans la bouche du marquis de Boisguilbault, dans *Le Péché de Monsieur Antoine*, cette remarque révélatrice : « Les vieillards sont des enfants pour s'éprendre d'un bonheur nouveau ; mais quand il s'agit de le perdre, ils ne se consolent pas comme les enfants. Ils redeviennent vieillards et ils meurent⁹⁶⁹. Sand n'évacue donc pas tout imagerie négative. Comme l'écrit Isabelle Hoog Naginski :

⁹⁶⁴ Béatrice Didier, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, op. cit., p. 75,77.

⁹⁶⁵ *Ibid.* p. 77.

⁹⁶⁶ George Sand, *Indiana*, op. cit., p. 271.

⁹⁶⁷ Idée héritée de l'Antiquité, déjà présente chez Aristote, reprise par Horace, puis par La Fontaine et Molière, pour ne citer qu'eux. L'art aurait pour but de plaire et d'instruire.

⁹⁶⁸ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, op. cit., p. 266.

⁹⁶⁹ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 69.

Proclamer que l'art doit embellir la réalité, voire l'améliorer, ne signifie pas nécessairement le rendre plus attrayant ou plus accessible. C'est une stratégie destinée à donner un sens aux représentations littéraires en visant plus loin que la qualité purement esthétique et surtout plus haut que le simple divertissement⁹⁷⁰. De fait, le vieillard est hautement représentatif des visées d'écriture des deux auteurs. Il participe aux représentations les plus révélatrices. Tout personnage balzacien et sandien digne de ce nom, se doit d'être un être d'exception.

3. Le vieillard, cet être d'exception

Nous avons vu que le vieillard se situait toujours dans une position frontalière, liminaire⁹⁷¹. Interrogeons plus avant cette notion. À ce sujet, Jacopo Masi écrit :

Du point de vue étymologique, le mot vient du latin *limen* – « seuil » – qui partage la même racine avec le mot *limes* –« limite », « frontière ». Si d'un côté la presque-identité orthographique révèle l'idée commune de quelque chose (une pierre ou une pièce de bois) posée de travers pour marquer la fin et/ou le début d'un espace, la subtile différence entre les deux termes témoigne de leur différence fonctionnelle et ontologique. En effet, si le *limen* signale la limite d'un édifice ou d'une pièce, sa relation à l'acte de « passage » est clairement antithétique à celle du *limes* : comme l'a montré Mircea Eliade (*Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965), le seuil est le lieu paradoxal où les deux espaces qu'il sépare communiquent. Le seuil permet – voire prévoit – le franchissement, à condition de suivre certains règles et rituels, alors que la fonction du *limes* consiste précisément à assurer l'imperméabilité des deux espaces⁹⁷².

Cet espace du seuil sied particulièrement à la représentation de la vieillesse. Il est question de limite autant que de passage. Comme l'indique Cécile Stawinski-Jannuska : « La

⁹⁷⁰ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 266.

⁹⁷¹ Au sens le plus proche de son étymologie, de *limen, inis*, n : le seuil.

⁹⁷² Jacopo Masi, « Seuils en Littérature et dans les Arts », in *Fabula*, [appel à publication], [En ligne], URL : <https://www.fabula.org/actualites/86774/appel-contribution-pour-le-volume-seuils-en-litterature-et-dans-les-arts.html> [consulté le 13/04/2024].

porte définit également un temps, celui du passage, le moment où l'on bascule d'un univers à un autre, de la vie à la mort, de la réalité au rêve...⁹⁷³ ». Or, effectivement, par la nature même des choses, le vieillard est un être entre vie et mort. Le vieillard se situe dans un entre-deux, un endroit spécifique qu'il est le seul à représenter. C'est d'ailleurs ce que souligne Simone de Beauvoir dans *La Vieillesse*, essai dans lequel elle écrit que le vieillard est considéré comme un « cadavre ambulante⁹⁷⁴ », oxymore significatif. De même Jean-Pierre Bois le rappelle dans son ouvrage intitulé *Les Vieux de Montaigne aux premières retraites* : « La vieillesse est au cœur de l'ambiguïté fondamentale de la condition humaine : au terme de la vieillesse, il y a toujours la mort⁹⁷⁵. » Ainsi le vieillard oscille entre vie et mort. De cette position liminaire, il peut interroger spécifiquement la société. En effet, le seuil est un espace très riche en connotations. Il établit un réseau de significations bien plus large que l'indique sa seule définition. La jonction des contraires peut se réaliser en cet espace particulier. Cécile Stawinski-Jannuska présente toute la richesse de son utilisation :

La littérature utilise autant la fonction limitative des seuils que leur fonction unificatrice. Elle joue sur leur ambivalence pour amplifier leur puissance poétique. En effet, il est rare que l'évocation d'un seuil dans un texte ne s'interprète qu'en termes de frontières, de séparation géographique. À partir d'une réalité spatiale, on s'élève généralement à des dimensions psychologiques, symboliques ou imaginaires.

La richesse de l'imaginaire du seuil fait de ce dernier un lieu propice à l'intrusion d'un espace-temps spécifique, aux tonalités fantastiques ou poétiques, dans le récit. En multipliant les niveaux d'interprétation possibles d'une même image, les textes peuvent sublimer l'opposition qui semblait irréductible entre la limite et le passage, notamment en se jouant, par le biais de la fiction du récit, de l'opposition entre le réel et l'irréel⁹⁷⁶.

⁹⁷³ Cécile Stawinski-Jannuska, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », in *Labyrinthe*, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>. Fichier pdf généré le 04/04/2024.

⁹⁷⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷⁵ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], Paris, Fayard, 1989. URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/les-vieux>, n.p.

⁹⁷⁶ Cécile Stawinski-Jannuska, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », art. cité.

Le vieillard permettrait donc aisément de joindre la réalité et l'imaginaire, le réel et le fictif, de pratiquer l'intertextualité. En outre, en tant qu'être du seuil, l'homme âgé se présente une fois encore lié à des spécificités paradoxales. Relevons quelques éléments particulièrement probants qui présentent sa nature ambivalente. En premier lieu, le vieillard est marqué par la décrépitude et une incroyable vitalité qui se révèle particulièrement dans son regard. Sa condition affaiblie est un constat que nous retrouvons dans la réalité. D'ailleurs très longtemps le vieillard a été dévalorisé et principalement réduit à sa faiblesse et sa ruine. À ce propos Jean-Pierre Gutton écrit dans *Naissance du vieillard* : « partir de 65 ans, parfois "au-dessus", et jusqu'à la mort, se déroule la vieillesse "décrépète"⁹⁷⁷ ». Le baron du Guénic dans *Béatrix* est ainsi qualifié de « belle ruine ⁹⁷⁸ ». Sa détérioration notable est contrebalancée par l'incroyable vivacité de son regard. Voici comment le décrit Balzac : « La figure, alors éteinte en partie, vivait par l'éclat de deux yeux noirs qui brillaient au fond de leurs orbites brunes et jetaient les dernières flammes d'une âme généreuse et loyale⁹⁷⁹. » De cette manière s'opposent radicalement l'apparence et la dégradation physique du vieillard et l'intense éclat de ses prunelles qui témoignent d'une vitalité hors norme. Très souvent, il paraît que toute la vie du vieil homme est concentrée dans ses yeux. Au plus près de sa fin, le vieillard atteindrait donc la quintessence de la vie. Ce motif est récurrent. Nous le retrouvons pour Grandet lors de ces derniers instants. Il est question de ses yeux « où toute sa vie s'était réfugiée⁹⁸⁰ ». Sand n'est pas en reste sur ce point. Bernard de Mauprat possède des « grands yeux noirs étrangement animés⁹⁸¹ ». L'importance du regard est notable et renvoie à des études précédentes qui soulignaient ce point. En effet, un auteur du XVI^e siècle, Giambattista della Porta y a été particulièrement sensible. C'est d'ailleurs ce que rapportent Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche :

Car dans l'œil , Porta veut saisir le regard ; et dans le regard, *dire l'expression*. [...]

Porta ne néglige certes aucune observation morphologique, mais retient aussi que les yeux sont *l'âme du visage* : on les appelle encore « les portes de l'âme, parce que par les yeux elle

⁹⁷⁷ Jean-Pierre Gutton, *Naissance du vieillard : Essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*, Breteuil-sur-Iton, Aubier, 1988, p. 17.

⁹⁷⁸ Honoré de Balzac *Béatrix*, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁸⁰ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁸¹ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 33.

se fait voir dehors ». De là ressort qu'ils manifestent toute la perfection de la physionomie et qu'en conséquence les signes des yeux doivent l'emporter sur ceux de toute autre partie du corps. Ils sont la demeure transparente de l'âme⁹⁸².

Le cas le plus marquant est sans doute celui du cardinal Jeronimo dans *Le Piccinino*, vieillard impotent et paralysé dont le regard est frappant. Le narrateur écrit à son sujet :

Le contraste d'un regard perçant et dur avec une figure de cadavre frappa tellement Michel, qu'il ne put se défendre d'un sentiment de respect, et qu'il se découvrit instinctivement devant ce vestige d'une volonté puissante. Tout ce qui offrait un caractère de force et d'autorité agissait sur l'imagination de ce jeune homme, parce qu'il portait en lui-même l'ambition de ces choses, et, sans l'expression de ces yeux tyranniques, il n'eût peut-être pas songé à ôter son chapeau de paille⁹⁸³.

Nous pouvons opposer le vocabulaire qui renvoie au champ lexical de la mort et de la décrépitude à celui de la vie et de l'énergie. Certes, le vieillard est diminué mais il n'en reste pas moins redoutable. Le contraste saisissant entre l'image du cadavre et celle de l'homme tyrannique présente une fois de plus l'ambiguïté récurrente de la représentation du vieillard.

Au terme de son existence, le vieil homme est également celui qui joue un puissant rôle dramatique en influant sur le destin des autres personnages⁹⁸⁴. Au cœur des œuvres romanesques la notion de destinée est essentielle. C'est d'ailleurs ce que souligne Guillaume Drouet dans son article « Les voi(e)x de l'ethnocritique » :

Étude de référence pour la démarche ethnocritique, l'analyse des récits de Thomas Hardy par Yvonne Verdier place au cœur du genre romanesque la notion de « destin ». Le destin rend compte de l'émergence de l'individu au cœur de récits qui, à la différence des contes, ne sont pas exemplaires, mais « nous raconte[nt] ce qui se passe quand on s'(...) écarte » du rite ou de

⁹⁸² Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, op. cit., p. 64.

⁹⁸³ George Sand, *Le Piccinino*, op. cit., p. 7.

⁹⁸⁴ Nous renvoyons à nos précédents chapitres, que ce soient par son rôle d'adjuvant/opposant ou sa qualité de révélateur ou de guide.

la coutume. Le destin est l'un des traits différentiels majeurs qui caractérisent le genre romanesque⁹⁸⁵.

Dans les romans, deux formes sont à distinguer. La première est celle où le vieillard agit sur la destinée des personnages par des choix ou ses conseils, la deuxième est une action plus directe et radicale qui peut changer la vie des personnages et l'orienter totalement. Son statut familial – père ou mari – peut expliquer son influence. Dans ce cas-là, cette dernière peut s'avérer puissamment négative, voire castratrice mais elle a ses limites. La deuxième forme apparaît majoritairement dans le cas où la profession du vieillard, son statut lui permettent d'agir à sa guise sur autrui et de faire dévier des vies. Il possède alors le pouvoir d'entraîner autrui vers la chute ou l'élévation. Son poids dans la vie d'autrui est souvent en corrélation avec sa fortune. L'argent est la véritable force agissante.

En ce qui concerne la figure paternelle ou assimilée qui conduit ainsi la destinée de celle ou de celui dont il est le tuteur ou le « père élu », les exemples sont légion. Nous ne reviendrons pas sur ceux déjà évoqués précédemment. Notons que c'est lors d'une opposition à la figure paternelle que cette dernière joue le rôle le plus important. Un cas frappant nous est offert chez Sand dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Le père d'Émile Cardonnet – par ses idées contraires – renforce les valeurs du fils. Il en va de même pour l'oncle de de Pierre, M. Piermont dans *Monsieur Sylvestre*. Arrêtons-nous un instant sur ce dernier personnage. En effet, celui-ci a – alors que sa présence dans le récit est moindre – un rôle déterminant dans toutes les actions et les sentiments de Pierre. C'est son goût pour l'argent et ses premières tentatives de mariage arrangé pour son neveu qui conduisent ce dernier à agir comme il le fait par la suite. Le bonheur manque échapper au bonheur par sa seule faute. Rappelons que celle dont le jeune homme tombe amoureux est la même jeune fille qu'on lui avait proposée en mariage et qu'il avait refusée par dégoût des activités du père de celle-ci. L'oncle de Pierre ne songeait, lui, qu'à la fortune de la jeune fille. Ses actes ont donc une incidence directe sur le récit et particulièrement sur les réactions et les décisions de Pierre. Cette scène de présentation est d'ailleurs un passage clé du roman d'où découle une grande partie du reste

⁹⁸⁵ Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique » in *Romantisme*, Armand Colin, 2009/3 n° 145 | pages 11 à 23, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-11.htm>. Fichier pdf généré le 16/01/2021.

de l'œuvre à plusieurs niveaux. Les deux vieillards cités jouent donc puissamment sur le destin du protagoniste. Chez Balzac, Chesnel conduit tous les actes du comte Victurnien – ou plutôt établit pour lui un avenir parfait que ce dernier ne suit pas. Il est également l'homme de la Providence qui le sauve de tous les désagréments. Sans Chesnel, l'opprobre serait tombé sur la famille. Il comble toutes les dettes du comte, rattrape toutes ses erreurs et prévoyait un mariage conforme à son rang – projet avorté à cause de toutes les dilapidations du comte.

Les usuriers possèdent à un niveau encore supérieur une influence décisive sur la vie des gens. D'ailleurs, s'ils sont vieux, leurs débiteurs sont souvent jeunes. Encore une fois, la vieillesse se venge du poids des ans. Ces vieillards figurent le triomphe de l'argent sur l'existence des individus. Pierre Barbéris dans *Le Monde de Balzac* écrit :

Grandet tient avec ses capitaux la clef de tout. [...]

A Paris, Grandet a ses émules en la personne des Gobseck Palma, Werbrust, Gigonnet, Claparon qui, eux aussi, font la loi grâce à leurs capitaux accumulés. [...]

Et, de fait, ce sont ces hommes que l'on voit apparaître comme des figures du destin chaque fois que se défait une fortune ou que s'amorce un grand tournant⁹⁸⁶.

Le capital permet donc de posséder une main mise sur la vie des gens. Comme l'indique Claire Fredj dans son ouvrage consacré à ce siècle : « Reposant sur l'égalité civile, la société qui s'installe au XIX^e siècle se veut libérale : si les libertés politiques ne sont pas toujours respectées, les libertés économiques son affirmées⁹⁸⁷. » Balzac lui-même a âprement été confronté à cette réalité de l'époque. Criblé de dettes, fuyant les créanciers, il a vécu toute sa vie à la recherche de la stabilité financière et même de la réussite qui le fuyait. Zola dans un texte théorique daté de 1881 revient sur ce lien profond qui existe entre Balzac et le monde de l'argent :

Un homme heureux, digérant à l'aise, coulant ses journées sans secousse, n'aurait jamais descendu dans cette fièvre de l'existence actuelle. Balzac, acteur du drame de l'argent, a

⁹⁸⁶ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, op. cit., p. 231.

⁹⁸⁷ Claire Fredj, *La France du XIX^e siècle*, 3^e édition, Paris, 2022, p. 21.

dégagé de l'argent tout le pathétique terrible qu'il contient à notre époque ; et il a analysé de même les passions qui font mouvoir les personnages de la comédie contemporaine, il a peint admirablement son temps, parce qu'il souffrait de son temps. C'est un soldat, placé au centre de la bataille de la vie, qui voit tout, qui se bat pour son propre compte, et qui raconte l'action, dans la fièvre même de la lutte⁹⁸⁸.

L'argent agit sur la destinée. Il élève ou détruit. Or, les vieillards sont très souvent ceux qui le possèdent, comme nous l'avons vu. Cette constatation est d'ailleurs une réalité. Rappelons de nouveau que la société du XIX^e siècle reste une gérontocratie. C'est d'ailleurs ce que souligne – entre autres – Jean-Pierre Bois dans son ouvrage déjà évoqué qui diagnostique « l'avènement d'une gérontocratie solidement conservatrice⁹⁸⁹ ». Grandet, Gobseck, Élie Magus et Séchard font ainsi la pluie et le beau temps dans leur lieu de vie respectif. La nouvelle, *Gobseck*, est la figuration pleinement achevée de cette mainmise totale de l'usurier sur ses clients et du rôle prépondérant qu'il joue sur leurs existences⁹⁹⁰. Nous n'entrerons toutefois pas dans les détails, puisque nous l'étudierons ultérieurement.

Ainsi le vieillard se trouve représenter un être d'exception. Il est tout à la fois une exception et un personnage exceptionnel. Or, Balzac, tout comme Sand dans la théorisation de leur art, revendiquent tous deux cette volonté de créer des personnages qui dépassent les cadres habituels⁹⁹¹. Françoise van Rossum-Guyon l'exprime fort justement :

On comprend mieux pourquoi George Sand dans son *Histoire de ma vie*, présente sa « théorie » du roman comme à la fois complémentaire et opposée à celle de Balzac. Il s'agit dans les deux cas d'une théorie des « exceptions », (« j'aime aussi les êtres exceptionnels : j'en suis un », déclare naïvement Balzac) ; une esthétique de l'exagération qui tient compte, certes à des degrés divers de la réalité (mais la poésie affirme Sand « n'a pas le droit de filer

⁹⁸⁸ Émile Zola, « Balzac » in *Romanciers naturalistes, Œuvres complètes* [E-Book], Arvensa Editions, 2019. URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/emile-zola-oeuvres-complètes-suivi-d-annexes-annotées-illustrées>, n. p.

⁹⁸⁹ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n. p.

⁹⁹⁰ Nous n'entrerons toutefois pas dans les détails, puisque nous l'étudierons ultérieurement.

⁹⁹¹ Thomas Pavel souligne d'ailleurs ce point, en ce qui concerne Balzac dans son ouvrage, *La pensée du roman*. Il souligne que Balzac recherche au sein de la société des personnages qui se révèlent totalement exceptionnels (Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.)

sa toile dans le vie ») et qui conduit, finalement, quoique « par des chemins différents », « au même but » : « Croyez-moi nous avons raison tous les deux », conclut ainsi Balzac⁹⁹².

Le vieillard, dans ses fonctions diégétiques et dramatiques rapprochent donc prodigieusement les deux auteurs réputés si différents. Certes, il existe des nuances mais la représentation de l'homme âgé focalise leurs points communs. Intéressons-nous maintenant à d'autres dimensions à portée plus philosophique.

⁹⁹² Françoise van Rossum-Guyon, « Sand, Balzac et le roman », in *George Sand : L'écriture du roman, op. cit.*, p. 18.

PARTIE III : DIMENSIONS SÉMIOTIQUE, MÉTAPHYSIQUE ET
SYMBOLIQUE DU VIEILLARD

Chapitre I. Une figure du Sens

1. Vérité et sournoiserie

Commençons par un rappel de notion. Telle est la définition que Per Aage Brandt donne de la sémiotique :

La sémiotique, comme nous l'entendons, est une manière de pratiquer les sciences de l'homme, un ensemble de concepts et de références qui depuis l'aube du XX^e siècle marque les études littéraires, linguistiques, anthropologiques, philosophiques et esthétiques, et qui tend à traiter ces disciplines comme des parties d'un tout offrant, malgré leurs différences, une certaine cohérence à la fois méthodologique et ontologique.

Ontologiquement parlant, il s'agit d'étudier le *sens* et ses manifestations dans la communication, c'est-à-dire à travers les multiples registres de signes qui existent dans les cultures. La réalité du sens est liée à celle de l'esprit humain, au langage et aux autres moyens de communication qui connectent les esprits et font que les êtres humains partagent des idées et des émotions, des interprétations de la vie et des projets d'action dans la vie. L'ontologie du sens coïncide avec celle du monde vécu (*Lebenswelt*, *life world*, « monde de la vie »), que la phénoménologie a dégagée du monde purement physique. Le sens est un phénomène vécu et intersubjectif, un contenu mental potentiellement ou réellement partagé.

Méthodologiquement parlant, il s'agit de prendre en compte que l'objet d'étude constitue une unité faite de formes signifiantes et des contenus qu'elles signifient, sur le fond de la disposition sémantique générale de l'esprit (*mind*) et des conditions spécifiques imposées par un savoir et un contexte partagé. La modélisation de ces unités signifiantes et sémantiques est au centre des activités analytiques de la sémiotique⁹⁹³.

Nous privilégierons l'aspect ontologique, celui du sens. Per Aage Brandt par cette synthèse résume toute l'étendue de telles perspectives :

⁹⁹³ Per Aage Brandt, « Qu'est-ce que la sémiotique ? Une introduction à l'usage des non-initiés courageux », in *Actes Sémiotiques*, 2018, n° 121 [En ligne]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5961>. Fichier pdf généré le 19/08/2021.

La sémiotique ainsi comprise est un humanisme universaliste qui vise la compréhension des particularités caractérisant la vie sociale, culturelle et, à la limite, psychique des civilisations. Comme l'écrivait l'un des fondateurs de la sémio-linguistique moderne, Louis Hjelmslev, à la fin de ses *Prolégomènes à une science du langage*, notre objet d'étude n'est autre qu'*humanitas et universitas*⁹⁹⁴.

Après cette clarification, intéressons-nous à son application à notre sujet. Toujours représenté par l'oxymore, le vieillard associe la vérité et la sournoiserie. En effet, il détient la vérité mais il se trouve également être celui qui trompe et dont la filouterie est notable. La vérité est une interrogation centrale, ici, nous n'utiliserons la notion que dans le sens commun de « dire ce qui est » mais aussi dans celui de sa réalité absolue – ce qui est vrai, au sens philosophique profond tel que le conçoit Leibniz. Il est plutôt question de la vérité de fait dans le premier cas et de raison dans le second. Rappelons que le philosophe distingue effectivement deux vérités : celle de raison et celle de fait. Dans *Monadologie*, il écrit :

Il y a aussi deux sortes de *vérités*, celles de *raisonnement* et celles de *fait*. Les vérités de raisonnement sont nécessaires et leur opposé impossible, et celles de fait sont contingentes et leur opposé possible. Quand une vérité est nécessaire, on en peut trouver la raison par l'analyse, la résolvant en idées et en vérités plus simples, jusqu'à ce qu'on en vienne aux primitives⁹⁹⁵.

Nous nous référons également à la définition d'André Comte-Sponville :

Ce qui est vrai, ou le fait de l'être, ou le caractère de ce qui l'est. C'est donc une certaine correspondance entre la pensée et son objet, entre l'esprit et la chose, entre la croyance, comme dit Russell, et le fait. Encore faut-il que l'objet, la chose ou le fait soient vraiment ce qu'ils sont : il n'y aurait pas de vérité-correspondance (*veritas cognoscenti*) s'il n'y avait d'abord de vérité de l'être ou de l'événement (*veritas essendi* ou *alèthéia*). La vérité, dans les

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Paris, Delagrave, 1888, § 33.

deux cas, est donc une abstraction (la vérité n'existe pas : il n'y a que des faits ou des énoncés vrais.)⁹⁹⁶

Pour Sand le lecteur a besoin de vérité. C'est ce qu'indique Isabelle Hoog Naginski dans son article « Sociopoétique chez Sand » :

À son avis [celui de Sand], les questions d'ordre social ne sont pas de trop dans une fiction, mais son but n'est pas de trouver mais bien plutôt de chercher une réponse, même partielle. Elle est persuadée que les lecteurs ont besoin de vérité^[997...]

L'intérêt n'est pas d'énoncer une vérité mais de présenter un chemin qui permette éventuellement de l'atteindre. Or, qui mieux que le vieillard peut la transmettre, lui qui est par excellence la figure de l'expérience et de la sagesse ? Le vieillard est lui-même porteur de vérité et la représentation en elle-même fait sens. En effet, sa position au sein de l'existence ainsi que dans la société lui vaut particulièrement d'être légitime. D'ailleurs le XIX^e siècle est fortement ancré dans cette interrogation sur la vérité. Le romantisme s'inscrit très largement dans cette quête. Claire Fredj dans *La France au XIX^e siècle* le souligne : « Une quête nouvelle de la vérité se manifeste dans le souci du pittoresque et de la couleur locale, dans l'ouverture aux cultures étrangères et au passé médiéval⁹⁹⁸. » Or, nous avons constaté de nombreuses références à Hoffmann, chez Balzac comme chez Sand, souvent liées à l'évocation du vieillard, une dimension pittoresque qui se donnait à voir à travers la composition de véritables scènes de tableaux ou des motifs présents dans les fabliaux telles justement la peinture de la ruse, la présence du grotesque ou de la satire. D'ailleurs le siècle apprécie les ce genre littéraire, comme l'écrit Per Nykrog :

Le goût pour le moyen âge qui se répandit dans tous les pays de l'Europe à cette époque [le XIX^e siècle], était surtout d'inspiration nationale, et si les Anglais partageaient le goût des

⁹⁹⁶ André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophiques*, Mayenne, PUF, 2001, p. 1044.

⁹⁹⁷ Isabelle Hoog Naginski, « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique », art. cité.

⁹⁹⁸ Claire Fredj, *op. cit.*, p. 262.

Français pour les fabliaux, c'est que la littérature en anglo-normand était du patrimoine commun des deux peuples⁹⁹⁹.

Pour ne citer qu'eux Sand met en scène la vie monacale dans *Spiridion* et Balzac reprend le genre dans *Les Paysans*¹⁰⁰⁰. La question de la vérité est centrale que ce soit au sein du romantisme ou du réalisme. Après le romantisme, le réalisme désire révéler sa vérité. Car le souci majeur de cette notion délicate se résume en cette simple question : existe-t-il une ou des vérités ? La figure ambivalente et paradoxale du vieillard paraît donc tout indiqué pour se trouver au centre de ce questionnement. En outre, en tant que romanciers de la question sociale, Balzac tout comme Sand s'intéressent naturellement à l'homme âgé qui naît pleinement à cette époque et dont la situation l'associe à la notion de vérité. Effectivement, pour Schopenhauer comme le rappelle Simone de Beauvoir, la vieillesse permet d'accéder à une vérité qui permet le bonheur. Elle indique ainsi que lors de la vieillesse :

Le temps se met à passer très vite, si bien qu'on ne connaît plus l'ennui. Les passions se taisent, le sang se refroidit ; délivré de l'instinct sexuel, l'individu retrouve sa raison. Alors : « Nous acquérons plus ou moins la conviction du néant de tout sur la terre . » La découverte de cette vérité nous donne un calme intellectuel qui « est la condition et l'essence du bonheur »¹⁰⁰¹.

Cette pensée que la vieillesse est l'alliée de la vérité ou le moment où celle-ci est accessible a évidemment tout à voir avec l'assimilation du vieillard et de la sagesse sur laquelle nous reviendrons. C'est ce que souligne Jean-Pierre Bois dans son ouvrage mentionnant la vieillesse comme « un temps de sagesse et de vérité¹⁰⁰² ». Déjà nous avons vu que plusieurs vieillards servaient à dévoiler la vérité, à révéler celle-ci au protagoniste dans les différents romans. Tel est le cas de Goefle dans *L'Homme de neige*. L'identité de Christian n'est mise à jour que grâce aux vieillards : celui qui cherche (Goefle), celui qui témoigne (Stenson). La quête d'identité s'allie à une recherche de vérité. La vérité peut également être sociale,

⁹⁹⁹ Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Librairie Droz, 1973, p. XVI.

¹⁰⁰⁰ Isabelle Weill écrit à ce sujet un article au titre révélateur, « Balzac auteur médiéval satirique dans *Les Paysans* ».

¹⁰⁰¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 287.

¹⁰⁰² Jean-Pierre Bois, *Les Vieux de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

particulièrement chez Sand. Elle estime que ses romans doivent servir de début à une réflexion, comme nous l'avons déjà évoqué. Elle appelle de ses vœux un monde plus juste et plus égalitaire, rendu possible par la mise en pratique de cette dernière. Le vieillard qui représente le plus les idées de l'auteur et ses convictions est sans aucun doute le marquis de Boisguilbault dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Noble, il défend ardemment les idées que l'on pourrait nommer « socialistes ». Il est l'exemple type de cette refondation de la noblesse que la romancière appelle de ses vœux. Comme l'écrit Claudine Grossir : « À la grande surprise de leurs auditeurs, [l]es marquis développent une pensée novatrice, s'avèrent des guides éclairés sur le chemin de la révolution sociale¹⁰⁰³. » Puis elle termine par ce constat :

Les marquis de Sand mettent en évidence que la noblesse ne pourra réellement jouer un rôle politique majeur qu'en renonçant à elle-même, non seulement à ses préjugés ; ses principes, mais à sa nature même, non seulement en se marginalisant, mais en se faisant transgressive, révolutionnaire et révolutionnée¹⁰⁰⁴. »

Nous avons déjà étudié combien le vieillard était un révélateur, or la vérité est logiquement corolaire à la révélation. Toutefois, fidèle à sa nature oxymorique il est tout autant lié à la sournoiserie. Le mélange des deux registres, vérité et mensonge, se montre particulièrement dans le cas du colonel Chabert. L'histoire entière n'est rien d'autre que la tentative de faire valoir la vérité. Nous retrouvons le motif de la quête d'identité présent dans *L'Homme de neige*, bien qu'elle soit très traitée de manière très différente. Chez Sand nous restons dans le *topos* de l'enfant perdu. Chez Balzac, le cas Chabert n'en finit pas de présenter des significations riches et complexes. Il a d'ailleurs fait l'objet d'analyses aussi bien dans un axe sociopoétique qu'ethnocritique. Ce roman mélange le vrai et le faux car celui qui dit vrai (Chabert) passe pour un menteur et la menteuse (la comtesse, sa femme) est celle à qui l'on demande la vérité. Cette question est abordée en profondeur par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa dans leur article « Le Colonel Chabert ou le roman de la littérature ». Ils mentionnent ainsi l'importance du jeu théâtral dans l'œuvre. Tout n'est que faux-semblants, masques.

¹⁰⁰³ Claudine Grossir, « Le personnage du marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », *op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 260.

Chabert se heurte à l'écrit. Les deux auteurs signalent, au sujet de la comtesse de Ferraud, qu'elle « joue la comédie¹⁰⁰⁵ ». Chabert représente à lui seul une figure du Sens. Il représente la lutte entre l'oralité et l'écrit. Stéphane Vachon dans son article écrit :

Même si, pour lui [Balzac], la parole vive authentique et vraie, qui fonde le sujet en lui permettant de symboliser sa place et son appartenance au monde tout en n'offrant cependant pas d'autre garantie qu'elle-même à la vérité qu'elle profère, Balzac ne renvoie pas dos à dos la parole et l'écrit comme on oppose le vrai au faux. Il nous dit l'une comme l'autre ne peuvent que produire des récits et des fictions¹⁰⁰⁶.

Sa confrontation à la comtesse est reprise en mettant en avant la parole d'honneur de Chabert héritée d'autres mœurs et qui n'est plus qu'une relique du passé comme le personnage lui-même :

Ainsi, lorsque Chabert refuse de signer l'acte de renoncement que lui demande sa femme – de quel nom d'ailleurs signerait-il cet acte de renoncement à son nom ? –, il s'écrie : « Comment, dit le colonel, ma parole ne vous suffit pas ? » ; puis, ayant découvert la duplicité et la fourberie de sa femme, il ajoute : « Vivez tranquille sur la foi de ma parole, elle vaut mieux que les griffonnages de tous les notaires de Paris »¹⁰⁰⁷.

La dimension théâtrale, celle de représentation sont à nouveau fortement soulignées à la fin de l'article qui me paraît évocateur :

C'est-à-dire que Chabert vit dans une société de la présentation et de la représentation de soi autant que « dans un monde littéraire où seul l'écrit fait preuve » (p. 191). Du coup, la tension de l'œuvre se trouve tout entière réarticulée, et déplacée des signatures et des écrits, ou des protocoles et des rituels qui assignent le sujet à la communauté, à la loi, à l'ordre, à l'identité,

¹⁰⁰⁵ Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, « Le Colonel Chabert ou le roman de la littérature », *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁰⁶ Stéphane Vachon, « Chabert sur les chemins de l'ethnocritique : Le point de vue du balzacien », *op. cit.*, p. 226-227.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 228-229.

vers les rites sociaux du paraître, de la pose et de la position des corps, des semblants et des mises en scène de soi¹⁰⁰⁸.

Chabert est la représentation d'une vérité qui ne peut se dire et que tout le monde – ou presque – réfute. Il est ainsi le porteur d'une interrogation primordiale sur celle-ci et sur le sens du récit. Le lecteur connaît la vérité mais pour la plupart des autres Chabert demeure l'imposteur, le « vieux drôle¹⁰⁰⁹ ». Le passage avec les clerks de notaire est notable. Pour ces derniers, et donc pour la société, Chabert est le « vieux malfaiteur¹⁰¹⁰ », un « vieux singe¹⁰¹¹ ». Le vieillard mêle donc bien représentation de la vérité et de la sournoiserie de manière conjointe. Au XIX^e siècle la vieillesse se charge encore davantage en significations. Elle est encore plus le corollaire de ces notions. Jean-Pierre Bois le souligne en évoquant le portrait de Dorian Gray¹⁰¹² et de quelle manière « la vieillesse prend ici une dimension neuve : elle est la vérité de l'homme¹⁰¹³ ». Rappelons que le portrait de Dorian vieillit à la place du protagoniste et plus celui-ci s'adonne aux vices et au péché et plus son portrait se détériore et devient monstrueux. Si la vérité est attachée au vieillard de manière traditionnelle, c'est également le cas du mensonge. Le vieil homme est aussi l'individu auquel on associe une kyrielle de vices. C'est d'ailleurs ce qu'indique Jean-Pierre Gutton dans *Naissance du vieillard* lorsqu'il écrit concernant l'image des vieux, relativement à la religion : « Cependant les vices qu'on leur prête sont abondamment décrits : ivrognerie, mensonges, passion du jeu, absence de pitié, présomption et, parfois même, goût pour les jeunes femmes. [...] La vieillesse est d'ailleurs châtement du péché et image du péché¹⁰¹⁴. »

La sournoiserie des vieillards est relevée par Balzac dans *Béatrix* quand l'auteur souligne que Maxime de Trailles « avait d'excellentes raisons pour se défier des vieillards (voir *Un homme d'affaires*, Scènes de la vie parisienne)¹⁰¹⁵. Les images animales du renard ou d'autres créatures assimilées font partie de cette analogie. Apparaît également parfois celle du chat

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

¹⁰⁰⁹ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰¹² Œuvre d'Oscar Wilde.

¹⁰¹³ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, *op. cit.*, n. p.

¹⁰¹⁴ Jean-Pierre Gutton, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹⁵ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 425.

comme pour le personnage d'Élie Magus qualifié de « chat sournois¹⁰¹⁶ ». Les vieillards qui font preuve de dissimulation ne manquent pas. Nous pouvons associer cette attitude à leurs faiblesses. Diminués, ils se servent des armes qu'ils ont à disposition. Toutefois, nous pouvons nous demander si la sournoiserie n'est pas inhérente à leur être fondamental. Certains se font une joie de duper les gens ou sont de fieffés hypocrites et menteurs. La tromperie est une seconde nature pour eux. Ainsi, Molineux dans *César Birotteau* manipule César lors de leur entrevue. Ce dernier finit par tout lui accorder alors que l'autre profite de sa crédulité, de son inexpérience et de sa confiance. L'affaire qu'ils finissent par conclure se fait au détriment de César. Molineux se révèle dans toute sa fausseté. Le passage est d'ailleurs éloquent :

Le vieillard reconduisit son nouveau locataire jusqu'au palier en l'accablant de politesses. Quand Birotteau fut au milieu de la Cour Batave avec Cayron, il regarda son voisin d'un air goguenard.

– Je ne croyais pas qu'il pût exister des gens si infirmes ! dit-il en retenant sur ses lèvres le mot *bête*.

– Ah ! monsieur, dit Cayron, tout le monde n'a pas vos talents¹⁰¹⁷.

Toute la dissimulation de Molineux apparaît face à la naïveté de Birotteau. Il n'est pas bête mais il est crédule. Il ne croit pas en la malhonnêteté. Le contraste, entre l'attitude du vieillard devant César, et après la sortie de celui-ci, est saisissant. Notons le choix du verbe « accabler » pour signifier à quel point Molineux est hypocrite. Sa véritable nature ressort dès que le parfumeur s'est éloigné. Le talent dont parle Cayron est bien celui du mensonge et de la fausseté.

Les deux avarés Grandet et Séchard sont également maîtres ès fourberie. Tous deux sont d'ailleurs gratifiés des métaphores animales qui vont de pair avec cette idée. Grandet est tour à tour qualifié de « grigou qui ne pense qu'à ses provins¹⁰¹⁸ » et de « vieux renard¹⁰¹⁹ ».

¹⁰¹⁶ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 152.

¹⁰¹⁷ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 128-129.

¹⁰¹⁸ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, op. cit., p. 44.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

Séchard reçoit des qualificatifs similaires. Il est dit qu'il possédait « des petits yeux gris, où pétillait la ruse¹⁰²⁰ » et qu'il est « un fin renard¹⁰²¹ ».

Le vieillard se complaît dans la dissimulation que l'on prête aux femmes¹⁰²². Compensant sa faiblesse, il use de son esprit avec vélocité. La rouerie est constitutive de son caractère. Le passage qui suit, tiré d'*Eugénie Grandet*, est évocateur de la finesse d'esprit de l'abbé Cruchot :

A cette observation, le notaire et le président dirent des mots plus ou moins malicieux ; mais l'abbé les regardait d'un air fin, et résuma leurs pensées, en prenant une pincée de tabac et offrant sa tabatière à la ronde :

— Qui mieux que Madame, dit-il, pourrait faire à Monsieur les honneurs de Saumur ?

— Ha çà, comment l'entendez-vous, monsieur l'abbé ? demanda monsieur des Grassins.

— Je l'entends, monsieur, dans le sens le plus favorable pour vous, pour madame, pour la ville de Saumur et pour monsieur, ajouta le rusé vieillard en se tournant vers Charles.

Sans paraître y prêter la moindre attention, l'abbé Cruchot avait su deviner la conversation de Charles et de madame des Grassins. [...]

Madame des Grassins interrogea l'abbé par un regard d'une étonnante profondeur.

— Il faut venir en province, dit-il en continuant, pour trouver des femmes de trente et quelques années aussi fraîches que l'est madame, après avoir eu des fils bientôt Licenciés en Droit. Il me semble être encore au jour où les jeunes gens et les dames montaient sur des chaises pour vous voir danser au bal, madame, ajouta l'abbé en se tournant vers son adversaire femelle. Pour moi, vos succès sont d'hier...

— Oh ! le vieux scélérat ! se dit en elle-même madame des Grassins, me devinerait-il donc ?¹⁰²³

¹⁰²⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 64.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰²² Outre le préjugé, cela peut être nécessaire pour ces dernières comme l'évoque Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, dans laquelle elle écrit : « La contrainte et la dissimulation ont été leur partage [aux femmes]. Ce que la force leur avait ravi la ruse la leur a rendu [...] » (Olympe de Gouges, « Postambule » in *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Barcelone, Gallimard, 2021, p. 30).

¹⁰²³ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, op. cit., p. 45-46.

La surnoiserie du vieillard est donc une arme dont il se sert avec brio. Loin d'être victime, son esprit et sa ruse lui permettent de prendre la main. Les vieillards défendent – avec les moyens dont ils disposent (sagesse, expérience et rouerie) – les intérêts de ceux qui leur sont cher. Ainsi dans *Ursule Mirouët*, tout à tour sont considérés comme rusés et surnois, le juge de paix Bongrand qualifié de « profondément rusé¹⁰²⁴ » et le docteur Minoret perçu comme un « surnois¹⁰²⁵ » suite à ses opérations financières. Auparavant, le docteur avait été assimilé à un « vieil hypocrite¹⁰²⁶ » pour ses actions envers l'Église. Les termes sont intéressants car tous n'ont pas une signification identique ni la même valeur. En ce qui concerne Bongrand le qualificatif est mélioratif. La ruse lui est associée mais elle est une preuve de son acuité mentale. Pour ce personnage, la comparaison est filée :

Son visage ramassé lui donnait d'autant plus de ressemblance avec un renard, que son nez était court et pointu. [...] S'il avait un peu l'air d'un renard, il passait aussi pour profondément rusé, sans être improbe. Sa ruse était le jeu de la perspicacité. Mais n'appelle-t-on pas rusés les gens qui prévoient d'un résultat et se préservent des pièges qu'on leur a tendus ?¹⁰²⁷

Il est clair que Balzac souhaite justifier un qualificatif qui peut passer pour négatif. L'homme de loi brille par sa pénétration et son discernement. Dans le cas du docteur, le terme de surnois serait à rapprocher du domaine pour lequel il est employé : l'argent. C'est comme si, pour être financier avisé, il fallait forcément faire preuve de duplicité. Il est vrai qu'un véritable stratagème était nécessaire pour permettre à Minoret de mettre à l'abri sa pupille en toute légalité. Toutefois, quand Savinien a besoin d'une personne pour traiter avec ses créanciers, il est nécessaire selon le notaire que ce soit « un agent d'affaires excessivement rusé¹⁰²⁸ ». On peut ainsi interroger plus avant le rapport de Balzac avec l'argent. Certes, il est celui qui a montré à quel point l'économie dominait la société mais le romancier prouve également qu'il déplore la perte des valeurs morales dont l'argent est responsable. Quant à la dénomination de « vieil hypocrite », elle est de la bouche de Mme Massin, qui fait partie des

¹⁰²⁴ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p.68.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 290.

¹⁰²⁶ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 39

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 166.

nombreuses personnes pouvant prétendre à une part de la succession du docteur. De ce fait, elle perçoit d'un très mauvais œil l'installation prolongée d'Ursule et son influence grandissante auprès de Minoret. En outre, il est question de religion. Or, le docteur était un athée convaincu. Elle suggère donc que le vieil homme aurait des « intentions¹⁰²⁹ » envers Ursule mais aussi que l'abbé Chaperon aurait réussi à le convertir, le faisant tomber dans le « cagotisme¹⁰³⁰ ». Le terme renvoie d'ailleurs lui aussi à l'hypocrisie dans la sphère religieuse. Mme Massin craint sans aucun doute un legs à l'une ou à l'autre, Ursule ou l'Église. De fait, le motif de la fausseté contamine tout lorsque l'argent est en jeu. Sand n'est pas en reste, chez elle aussi nous retrouvons ces qualificatifs pour désigner les vieillards. Dans *Le Piccinino*, Pier-Angelo est également traité de « vieux renard¹⁰³¹ ». Boccaferi dans *Le Château des Désertes* est décrit comme « diablement sournois¹⁰³² ». Comme chez Balzac, la finesse d'esprit caractérise le premier vieillard. Quant au second, il s'agit d'un commentaire extérieur des gens qui s'étonnent des étrangetés entourant le château. Mais le personnage le plus fourbe et trompeur est sans doute Cadoche dans *Le Meunier d'Angibault*. Dès sa première apparition, il est placé sous le signe de la fausseté, de celui qui tente sciemment de tromper. Le chapitre lui est d'ailleurs consacré puisqu'il s'intitule « Le mendiant ». Mme de Blanchemont accompagnée de son fils et de ses gens désespère d'atteindre son domaine sans danger car le chemin est difficile et la nuit proche. Le patachon qui les conduit ne sait pas quel chemin prendre. Ils arrivent à un carrefour et découvrent un mendiant. Son apparence révèle déjà son ambiguïté : « Son attitude triste et ses haillons immondes contrastaient avec l'intention évidemment facétieuse qui lui faisait porter un vieux bouquet et un ruban fané à son chapeau¹⁰³³. » A la question de Marcelle¹⁰³⁴ qui lui demande le bon chemin, Cadoche répond finalement mais le conducteur ne lui fait pas confiance. Le passage est éminemment révélateur :

— Il paraît sûr de son fait, dit Marcelle à son conducteur. Écoutons-le ; quel intérêt aurait-il à nous tromper ?

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³¹ George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰³² George Sand, *Le Château des Déserte*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰³³ George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰³⁴ Mme de Blanchemont.

— Bah ! le plaisir de mal faire, répondit le patachon soucieux. Je me méfie de cet homme-là.

Marcelle insista pour suivre l'avis du mendiant, et bientôt la patache s'enfonça dans une traîne étroite, tortueuse et singulièrement rapide.

— Je dis, moi, reprit en jurant le patachon, dont le cheval trébuchait à chaque pas, que ce vieux sournois nous égare.

— Avancez, dit Marcelle, puisqu'il n'y a pas moyen de reculer¹⁰³⁵.

Le champ lexical de la tromperie sous-tend cet extrait. En outre, le patachon avait visiblement raison car ils se retrouvent en très mauvaise position un peu plus tard, fourvoyés par les mauvaises indications de Cadoche. Grand-Louis, le meunier, malgré sa sympathie pour celui-ci reconnaît qu'il s'agit d'un « vieux farceur¹⁰³⁶ ». Cadoche trompe d'ailleurs son monde du début à la fin comme sa confession finale le prouve.

Ce questionnement qui nous occupe autour des notions de vérité et de fausseté peut être ramené à celui qui concerne le rapport entre l'idéalisme et le réalisme. La distinction se fait souvent sur le rapport des deux écritures à la vérité, souvent confondu – à tort – avec le réel ou la réalité. Par exemple, ce qui est réel selon nos sens n'est pas nécessairement vrai. Les illusions d'optique confirment cette constatation. Or, en termes de vérité, les dénominations idéalistes et réalistes peuvent s'avérer similaires selon l'angle d'approche. Ainsi, pour Kant, il n'existe pas d'opposition fondamentale entre ces deux positionnements comme l'indique Isabelle Thomas-Fogiel :

Mais pour Kant, réalisme et idéalisme ne sont pas des contraires absolus et il n'y a, en fait, aucune raison qu'ils le soient, eu égard à l'histoire que nous avons retracée. Les termes ne peuvent être d'absolus contraires que si l'on se situe d'emblée dans l'opposition de Diderot, reprise par le sens commun : ceux qui affirment que le monde physique extérieur existe et ceux qui le nient. Pour Kant, on peut être « idéaliste » d'un certain point de vue (empirique/transcendantal), et réaliste de l'autre. Il n'y a aucune raison qui pourrait lui faire

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 74.

soupçonner que ces termes sont en passe de devenir des contraires absolus (via le sens commun, puis quelques années plus tard, Jacobi). [...]

Dans l'Appendice aux *Prolegomènes*, il [Kant] opposera sa définition à celle de Garve et Feder, dont il semble prendre alors seulement conscience, et qu'il juge insensée. En effet, la définition de Kant demeure conforme à celle de Leibniz et de l'étymologie : « La thèse de tous les idéalistes authentiques depuis les Éléates jusqu'à l'évêque *Berkeley* est contenue dans cette formule : toute connaissance par les sens et l'expérience n'est qu'une simple apparence et c'est seulement dans les idées de la raison et de l'entendement pur qu'il y a de la vérité. » Les idéalistes anciens sont ceux pour qui les enseignements délivrés par les sens ou l'expérience sensible (*et uniquement eux*) ne sont pas susceptibles de vérité. D'autre part, la deuxième partie de la phrase insiste sur le fait que ce qui est pensable en termes de vérité, pour les idéalistes, ce sont les « idées de la raison et de l'entendement ». Cette proposition peut, de fait, sans trop d'injustice, s'appliquer aussi bien à Platon, Descartes, Leibniz ou Berkeley¹⁰³⁷.

Pour atteindre la vérité, il ne faut pas passer par ses sens. L'œuvre d'art serait-elle la solution ? Pour Balzac le vrai réside dans les détails, pour Sand, il est plus complexe à définir. D'ailleurs la romancière n'est pas une donneuse de leçon. Elle préfère la pratique à la théorie. La réponse pourrait donc se trouver dans ses romans, en particulier dans certains personnages qui la représentent particulièrement et que nous analyserons ultérieurement. Dans tous les cas, les deux auteurs sont à la poursuite de la vérité à travers leur art. Le recours à des périodes passées chez Sand peut procéder de cette recherche. Car au-delà de la vérité, bien difficile à saisir, on peut atteindre *une* vérité. Sand procède ainsi dans *L'Homme de neige* ou *Les Beaux-Messieurs de Bois-Doré*. Ce que constate Béatrice Didier :

Le recours au passé n'est pas un moyen de fuir le présent, mais au contraire, en déjouant la censure, d'en révéler la vérité. En cela la démarche de la romancière est bien la même que celle de son héros, Waldo le montreur de marionnettes, qui, en imaginant un scénario, va amener le baron à trahir sa culpabilité ; l'artiste dévoile par le simulacre, dans cette dialectique du faux-vrai qui est celle de toute fiction.

¹⁰³⁷ Isabelle Thomas-Fogiel, « L'opposition entre réalisme et idéalisme ? Genèse et structure d'un contresens », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2017/3 (N° 95), p. 393-426, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2017-3-page-393.htm> [consulté le 10/07/2023].

Quels sont les crimes que le roman historique dévoile ? Deux essentiellement : l'injustice et le fanatisme religieux¹⁰³⁸.

Balzac n'écrit-il pas finalement la même chose quand il écrit : « [...] le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails¹⁰³⁹ » ? Par l'artiste, la vérité se dévoile. Mais il faut nécessairement passer par le mensonge. Le vieillard représente précisément ce paradoxe. Il faut toutefois parfois se méfier des propos des deux auteurs. Rien n'est plus vrai que ce qui ressort de leurs œuvres. Ainsi, pour Balzac, bien au-delà de la question du détail, la vérité semble se trouver dans une parabole : celle du fou et du savant.

2. Sagesse et folie

Le vieillard perçu comme sage appartient à une très longue tradition. Dès l'antiquité certains auteurs assimilaient déjà le dernier âge de la vie et la sagesse. L'histoire des mentalités est fort bien reprise par Simone de Beauvoir dans son essai sur la vieillesse. Voici ce qu'elle nous apprend à ce sujet : « Selon Homère, cependant, la vieillesse est associée à la sagesse, elle s'incarne en Nestor, le conseiller suprême ; le temps lui a conféré l'expérience, l'art de la parole, l'autorité¹⁰⁴⁰. » Il en va de même pour Aristote, même si l'image de la vieillesse est plus nuancée chez lui : « Il faut avoir atteint un certain âge pour posséder la *phrénosis*, cette sagesse prudente qui permet de se conduire justement, et pour avoir amassé de l'expérience, savoir incommunicable parce qu'il est vécu et non abstrait¹⁰⁴¹. » Enfin au XIX^e siècle, il existe d'abord une continuité puis d'autres images sont associées à celle-ci. La vieillesse gagne alors ses lettres de noblesse, en particulier sous l'impulsion de la bourgeoisie :

L'empirisme associationniste que l'époque [le XIX^e siècle] tient pour la suprême vérité confirme ces vues : plus on prend de l'âge, plus les associations se multiplient, plus grandissent savoir et sagesse. C'est donc normalement à la fin de sa vie qu'un individu atteint normalement son apogée¹⁰⁴².

¹⁰³⁸ Béatrice Didier, *George Sand écrivain* : « Un grand fleuve d'Amérique », *op. cit.*, p. 728.

¹⁰³⁹ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, [En ligne], *op. cit.*, n.p.

¹⁰⁴⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 284.

L'assimilation vieillesse/sagesse a donc perduré durant toutes les époques. C'est ce qu'indique également Jean-Pierre Gutton dans *Naissance du vieillard* :

Au-delà des mémoires, l'image du vieillard s'est aussi profondément modifiée dans la littérature. C'est le thème de la sagesse et de l'expérience qui prévaut le plus souvent. Cette sagesse s'exprime dans les scènes de vieillards mourants qui, sur leur lit d'agonie, parlent moins de salut que des responsabilités que la génération suivante devra assumer. [...] Dans l'œuvre de Voltaire, les vieillards symbolisent presque toujours la sagesse. [...] On peut conclure. A la veille de la Révolution l'idée d'un Panthéon national mûri. Si le vieillard est honoré c'est que comme l'ancêtre, comme le grand homme, il est dépositaire d'une sagesse, d'une morale, d'un enseignement¹⁰⁴³.

La vieillesse donne ainsi sens à la vie. Elle termine celle-ci en une apothéose. Comme l'indique David G. T. Royansky : « Le vieillard ne retarde plus l'évolution de la génération suivante ; il connaît le monde et transmet une sagesse pratique et mystique¹⁰⁴⁴. » Toutefois cette sagesse ne va pas sans folie. En effet, la vieillesse est également la période de la dégénérescence, de l'appauvrissement de ses facultés mentales quand l'âge est trop avancé. Le vieillard revient alors en enfance. Mais cette folie n'est pas seulement celle d'une décrépitude biologique. La sagesse du vieillard a quelque chose à voir avec sa folie. C'est une représentation qui existe et perdure, indépendamment même de la réalité sociale bien que celle-ci aille parfois aussi en ce sens. C'est ce que souligne Jacqueline Trincaz : « Vieillesse : sagesse ou folie ? Beauté ou laideur ? Expérience ou déchéance ? La notion est ambivalente, ne se laisse pas facilement cerner. Tout a pu être dit sur cette période de la vie, tout et son contraire¹⁰⁴⁵. »

Convoquons maintenant la folie. Cette dernière occupe une place importante dans la littérature du XIX^e siècle. Des œuvres telles *Aurélia ou le Rêve et la Vie* de Gérard de Nerval ou

¹⁰⁴³ Jean-Pierre Gutton, *op. cit.*, p. 160-166.

¹⁰⁴⁴ David G. T. Royansky, « Vers une histoire comparée de la vieillesse : le tournant des mentalités américaine et française » In : *Le Vieillissement : Implications et conséquences de l'allongement de la vie humaine depuis le XVIII^e siècle* [en ligne], art. cit.

¹⁰⁴⁵ Jacqueline Trincaz, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », art. cité.

Les Chants de Maldoror du Comte de Lautréamont sont, à ce titre, révélatrices. Mentionnons que Gérard de Nerval fut véritablement interné suite à une crise nerveuse, consécutive à de nombreuses autres. Il écrit à son sujet :

On croyait que son âme était là, qui vous parlait de la bouche invisible, quand déjà elle avait pris sa volée dans les sphères radieuses et nocturnes de l'infini. Voilà pourquoi les guenilles humaines ne le préoccupaient guère. Voilà pourquoi son corps allait où il plaisait à Dieu. Il était né voyageur¹⁰⁴⁶.

Son œuvre est marquée par ce dédoublement. Est-il fou ? Est-il sage ? Les deux, sans aucun doute, selon son sentiment : « Gérard, à ses heures de folie, pythagoricienne ou d'exaltation mystique, donne encore la main à la sagesse [...]»¹⁰⁴⁷, sauf s'il « n'a jamais été fou, il a été illuminé¹⁰⁴⁸ », comme il le conclut. Mentionnons également que l'époque est le siècle durant lequel naissent vraiment les asiles sous l'impulsion de nouvelles méthodes de traitement de la folie, telles celles que préconise le docteur Pinel, aliéniste renommé. L'histoire de la folie est aussi ancienne que celle de la sagesse et trouve également sa source dans l'Antiquité. Le fou interroge les hommes et la société. À ce sujet, les premiers travaux de référence sont ceux de Michel Foucault. Dans son ouvrage¹⁰⁴⁹, il distingue plusieurs périodes pendant lesquels l'image du fou évolue. Dans l'Antiquité, il est question de possession par une force supérieure (souvent d'origine divine). Elle peut d'ailleurs être prophétique (la Pythie, la Sibylle), comme poétique (les Muses). Le christianisme y perçoit l'œuvre du démon. La Renaissance parle plutôt de privation de liberté. Au XVIII^e siècle domine la notion d'ignorance. Quant au XIX^e, le droit s'en mêle et la folie prend surtout l'aspect d'une privation de liberté civile et juridique. C'est d'ailleurs ce que souligne Pierre Jacerme dans son ouvrage¹⁰⁵⁰. L'imagerie de la folie doit beaucoup au Moyen-Âge. La représentation de la nef des fous assimile la folie au mysticisme. L'ouvrage de Brant, *La Nef des fous*¹⁰⁵¹, a une portée

¹⁰⁴⁶ Gérard de Nerval, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris, Victor Lecou, Éditeur, 1855, p. 21.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁴⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁰⁵⁰ Pierre Jacerme, *La folie*, Paris, Bordas, 1989.

¹⁰⁵¹ Chaque chapitre fait la caricature d'un vice humain incarné par un fou. Puis tous montent dans un navire pour une destination imaginaire.

considérable. Un peu plus tard, Jérôme Bosch s'en inspire pour son célèbre tableau. À la suite de Brant, Érasme écrit son fameux *Éloge de la folie*. À la fin du Moyen-Âge se développe l'idée que le fou détiendrait la vérité, ce que souligne Michel Foucault. Le fou est une figure privilégiée pour exprimer ce que d'autres ne peuvent énoncer librement¹⁰⁵². Au XIX^e siècle, la folie prend toute sa place au sein des sciences positives. Hoffmann, en Allemagne la relie volontiers à la création, comme le rappelle Pierre Jaccard. Michel Foucault écrit :

Ce savoir [la Sagesse], si inaccessible, et si redoutable, le Fou, dans sa niaiserie innocente le détient. Tandis que l'homme de raison et de sagesse, n'en perçoit que des figures fragmentaires – d'autant plus inquiétantes – le Fou le porte tout entier en une sphère intacte : cette boule de cristal qui pour tous est vide, est pleine, à ses yeux, de l'épaisseur d'un invisible savoir¹⁰⁵³.

Cette ambivalence se retrouve nettement dans les œuvres romanesques de Sand et de Balzac. La sagesse et la folie se côtoient souvent à travers la représentation de la figure du vieillard. On remarque en premier lieu que le vieillard est très facilement assimilé au philosophe. Dans *César Birotteau*, Pillerrault est ainsi perçu. Le chapitre qui lui est quasi consacré possède un titre révélateur. Ce dernier s'intitule « un vrai philosophe, un grand chimiste¹⁰⁵⁴ ». Pillerrault est sans conteste un modèle. À l'époque de Molière, il aurait été l'idéal de « l'honnête homme ». Il s'agit d'un homme auquel on ne peut rien reprocher, un exemple. Rien ne choque en lui. Dès son apparition, outre le titre du chapitre, voici ce qu'écrit Balzac à son sujet : « Claude-Joseph Pillerrault, autrefois marchand quincaillier à l'enseigne de la Cloche-d'Or, était une de ces physionomies belles en ce qu'elles sont : costume et mœurs, intelligence et cœur, langage et pensée, tout s'harmoniait en lui¹⁰⁵⁵. » Ses qualités sont légion et Balzac use d'un parallèle très instructif avec la représentation picturale qui rend le bonhomme encore davantage chargé de significations :

¹⁰⁵² Ceci est symbolisé par le fameux fou du roi.

¹⁰⁵³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵⁴ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 133.

Sa tête maigre et creusée, d'un ton sévère, où l'ocre et le bistre étaient harmonieusement fondus, offrait une frappante analogie avec celle que les peintres donnent au Temps ; mais en le vulgarisant, les habitudes de la vie commerciale avaient amoindri chez lui le caractère monumental et rébarbatif exagéré par les peintres, les statuaires et les fondeurs de pendules. [...] Enfin la probité, le sentiment du devoir, une modestie vraie lui faisaient comme une auréole en donnant à sa figure le relief d'une belle santé. [...]

Son caractère sage et réservé, sa prévoyance et sa réflexion mathématiques avaient agi sur sa *manière de travailler*¹⁰⁵⁶.

Pillerault est ainsi bien plus qu'un homme. Il est presque déjà une idée¹⁰⁵⁷. Pourtant, et c'est sans doute la force de Balzac, il se révèle très vrai et possède toute l'épaisseur d'une personne réelle. Plus loin le terme de « philosophe » est utilisé et Balzac reprend son image d'un homme qui réside presque au-delà de la condition humaine :

Assis dans son fauteuil comme le chancelier de l'Hospital est dans le sien au péristyle de la Chambre des Députés, Pillerault, ce philosophe prêt à tout, montrait sur sa figure cette intelligence gravée au front des sphinx égyptiens, et causait avec Derville à voix basse¹⁰⁵⁸.

La comparaison avec les sphinx égyptiens marque tout autant la continuité, la grandeur que l'impassibilité et la force tranquille. Pillerault est un roc taillé dans la sagesse et ses qualités lui permettent d'ailleurs de sauver Birotteau.

D'autres personnages symbolisent cette image de l'homme sage et bon. C'est ainsi le cas du docteur Minoret, de Vaudois-la-Sagesse et du père Laguerre. Dans *Ursule Mirouët*, Balzac rattache d'ailleurs la sagesse à la vieillesse comme deux éléments corolaires puisqu'il écrit : « Un vieillard pouvait seul déployer tant de sagesse¹⁰⁵⁹ ». Chez Sand, le nom de Vaudois-la-Sagesse n'est naturellement pas utilisé par hasard, son importance a déjà été mentionnée précédemment. Quant au père Laguerre, il est dépositaire de l'expérience accumulée. Il

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁰⁵⁷ Nous développerons ce point ultérieurement.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 288-289.

¹⁰⁵⁹ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.*, p. 119.

représente le bon sens. D'ailleurs Sept-Épées le sait bien quand il reconnaît ses torts. Il se remémore les paroles de son oncle telles une maxime ou une sentence : « Demande franchement pardon de ta légèreté, et retire-toi vite pour ne pas aggraver tes torts¹⁰⁶⁰ ».

Une place particulière doit être accordée au bonhomme Patience, le « philosophe rustique¹⁰⁶¹ » de *Mauprat* chez George Sand. Celui-ci est précisément nourri de philosophies mais il représente également l'homme de la nature. Il s'agit d'un autodidacte. Comme nous l'avons déjà évoqué Patience est un tenant des idées rousseauistes chères à Sand : « Il professait une philosophie naturelle à laquelle il était bien difficile au curé de répondre¹⁰⁶² ». Patience se situe dans l'absolu, il ne connaît pas la demi-mesure. Il est entier :

Lui, toujours grave, toujours absolu, ne voulait composer avec aucune dialectique. Stoïcien par nature et par principe, passionné dans la propagande de sa doctrine des détachements des faux biens, mais inébranlable dans la pratique de la résignation, il battait en brèche le pauvre curé ; et c'était ces discussions, comme il me l'a raconté souvent dans ces dernières années, qu'il avait acquis ses connaissances en philosophie¹⁰⁶³.

Il est à l'image du philosophe des Lumières du XVIII^e siècle pour lequel toute recherche philosophique se fait à travers le dialogue. Mais Patience est également un homme du peuple. Il est le représentant de la sagesse de celui-ci, une sagesse, tout autant pratique – voire davantage – qu'intellectuelle, qui repose principalement sur le bon sens. Il est auréolé d'une pensée qui prend sa source dans la philosophie antique. Effectivement, l'image du stoïcien est très présente. Les événements extérieurs ont peu de prise sur lui, il est arrivé à un détachement presque exemplaire. Pour ce qui est de ce personnage, nous ne développerons toutefois pas plus avant cette idée que nous reprendrons par la suite à travers la représentation de l'ermite. Patience mêle déjà en lui la double postulation sagesse et folie. Car après l'accident survenu à Edmée, quand Bernard se présente devant le vieillard et l'abbé, Marcasse dit du cénobite qu'il est un « vieux fou¹⁰⁶⁴ ».

¹⁰⁶⁰ George Sand, *La Ville noire*, op. cit., p. 64.

¹⁰⁶¹ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 260.

Il est ainsi rare que le vieillard ne soit pas assimilé à la sagesse dans les romans de Sand et de Balzac. D'ailleurs le vieux savant, le vieillard vénérable et sage correspondent à un type de vieillard bien souvent représenté comme l'indique Jean-Pierre : « C'est le type du vieux savant barbu, habillé à la mode d'autrefois, devant son pupitre au coin du feu¹⁰⁶⁵. »

Toutefois, il est tout aussi récurrent que le vieillard soit associé à un fou. Les deux s'allient le plus souvent, comme dans le cas de Patience. Le fou se situe au seuil, en dehors de la sphère des autres hommes. Michel Foucault lorsqu'il analyse le motif de la nef des fous l'explique :

C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque. Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation liminaire du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval - situation symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être enfermé aux portes de la ville : son exclusion doit l'enclorre; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. Posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours, si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience¹⁰⁶⁶.

Le fou est un être du seuil et de la marge. Nous avons déjà évoqué l'importance de ce positionnement. Ainsi, Marie-Pierre Bouchard et Vicky Pelletier explicitent encore cette situation :

Le fou investit la marge, s'agite dans les espaces limites, parle un discours en rupture avec la norme. Son histoire s'écrit à partir des frontières et des seuils, parce qu'elle se tient, comme le dit Foucault, au-delà du partage. Le fou ne voit pas le monde comme il devrait le voir et, bien souvent, joue le rôle ingrat, bien que nécessaire, de bouc émissaire. Pour ces raisons, confrontant, différenciant et interrogeant une certaine réalité, cette parole désirante a su forcer au cours des siècles l'érection de cadres et de catégories. Dans sa préface à *l'Histoire de la folie*

¹⁰⁶⁵ Jean-Pierre Gutton, *Naissance du vieillard*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 22.

à l'âge classique, Foucault nous rappelle ainsi que « [la] folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent. » La folie est dès lors culturelle. Elle est aussi fortement artistique et littéraire.

Depuis longtemps, littérature et folie exercent l'une sur l'autre un puissant pouvoir d'attraction. Tantôt source d'inspiration, tantôt principe de création (comme chez les Surréalistes) et tantôt seule voie d'exorcisation, elles partagent une tortueuse histoire construite en marge ou en écho des institutions qui se nourrissent du fou, que ce soit la psychiatrie, l'anthropométrie, la criminologie ou la psychanalyse. La folie est donc un lieu que la littérature et le discours ont su rapidement habiter. D'ailleurs, l'artiste a toujours entretenu une fascination ambiguë, faite de fantasmes et d'angoisses, pour la démence. Parfois associée au génie, la folie inscrite dans une œuvre interroge toujours le sens parce qu'elle ébranle le réel, le discours et la structure du récit. Quelquefois aussi, elle force l'artiste à émerger de l'homme et déclenche une nécessité de dire, une volonté d'écrire afin de se délivrer de soi, de l'autre, de l'autre en soi¹⁰⁶⁷.

Associer sagesse et folie se rattache à une longue tradition et permet de questionner puissamment le sens. Corolaire de la sagesse, la folie peut tout aussi bien représenter la marge, l'espace hors de la raison et de la normalité, la dégénérescence et le déclin des facultés, une maladie mentale ou le génie. Dans tous les cas, une certitude demeure : le fou ne s'inscrit pas dans la norme. Il est celui qui, comme l'indiquent les auteurs précédents, bousculent les conventions et permet d'atteindre le sens caché des choses. Il tient alors une place identique à celle du sage. Le fou est à l'image du vieillard, ambivalent, oxymorique mais il donne un sens à la réflexion. Il permet d'être un référent pour symboliser l'autre et donc permettre de s'interroger sur sa propre nature. La folie n'existe que dans un cadre culturel. Le lien indéfectible qui existe entre artiste et folie, héritage de la possession divine antique, se retrouvent bien entendu chez les vieillards-artistes. Boccaferri et Audebert chez Sand, Frenhofer chez Balzac sont tous associés à la folie. De même, la folie est liée à la science. Ainsi sont également concernés par cette dénomination le marquis de Germandre, Stangstadius et

¹⁰⁶⁷ Marie-Pierre Bouchard, Vicky Pelletier, « Présentation », *Postures*, Dossier « Écrire (sur la marge) : folie et littérature », n°11, p. 9-13. [En ligne]. URL : <https://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/presentation-11.pdf>. Fichier pdf généré le 22/02/2024.

Balthazar Claës. C'est évidemment là qu'intervient la fameuse parabole de Balzac que nous avons mentionnée. Au sein de *La Comédie humaine*, Balzac établit une véritable théorie de la connaissance. Ses bases sont élaborées à partir de la fameuse parabole que Balzac expose dans sa *Théorie de la Démarche* :

Un fou est un homme qui voit un abîme et y tombe. Le savant l'entend tomber, prend sa toise, mesure la distance, fait un escalier, descend, remonte, et se frotte les mains, après avoir dit à l'univers: «Cet abîme a dix-huit cent deux pieds de profondeur, la température du fond est de deux degrés plus chaude que celle de notre atmosphère.» Puis il vit en famille. Le fou reste dans sa loge. Ils meurent tous deux. Dieu seul sait qui du fou, qui du savant, a été le plus près du vrai. Empédocle est le premier savant qui ait cumulé.

Il n'y a pas un seul de nos mouvements, ni une seule de nos actions qui ne soit un abîme, où l'homme le plus sage ne puisse laisser sa raison, et qui ne puisse fournir au savant l'occasion de prendre sa toise et d'essayer à mesurer l'infini. Il y a de l'infini dans le moindre *gramen*.

Ici, je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou. Je dois en prévenir loyalement celui qui veut me lire ; il faut de l'intrépidité pour rester entre ces deux asymptotes. Cette *Théorie* ne pouvait être faite que par un homme assez osé pour côtoyer la folie sans crainte et la science sans peur¹⁰⁶⁸.

Cette dualité est donc nécessaire. Balzac se présente nûment comme un « savant » ne craignant pas de se faire « fou ». Le fou est également l'homme de génie. Nous trouvons ainsi ce terme dans la bouche de la fille de Boccaferri pour désigner son père :

Mon père... vous savez, est un homme excellent, une âme ardente, généreuse ; une intelligence supérieure... ou plutôt vous ne savez guère cela ; ce que vous savez comme tout le monde, c'est qu'il a toujours vécu dans le désordre, dans l'incurie, dans la misère. [...] Seule entre tous, seule au monde, la Floriani ne se rebuta pas de nous sauver tous les ans... quelquefois plus souvent. [...] la Floriani disait : « Jacopo Boccaferri aura beau faire, il sera toujours un homme de cœur et de génie ! »¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁸ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, Paris, Eugène Didier Éditeur, 1833, p. 18-19.

¹⁰⁶⁹ George Sand, *Le Château des Désertes*, *op. cit.*, p. 56.

Boccaferri est un artiste, un génie mais pour les autres il est ce « vieux fou de Boccaferri¹⁰⁷⁰ ». Rappelons comment il est perçu par les villageois et à quel point sa demeure est entourée de mystères, voire de crainte. On n'a peur de ce que l'on ne comprend pas et Boccaferri n'est pas inscrit dans les standards des autres hommes. Tel est l'artiste¹⁰⁷¹.

Il en va de même pour Audebert qui apparaît tel un troubadour moderne. À la fin du roman, il est l'image même du conteur. Toutefois, chez lui, s'adjoint une folie plus réelle. Après des années de souffrance et de mépris, âgé, Audebert n'a plus toute sa tête. Sa création finale chantée au mariage des deux protagonistes s'inscrit toutefois dans une longue tradition. En effet, son poème rappelle ceux de l'Antiquité. D'ailleurs la référence est d'autant plus marquée que Sand utilise un chœur. Rappelons que dans les tragédies antiques le chœur était très souvent composé de vieillards¹⁰⁷². Là encore, il est question de génie car Sand écrit à son sujet :

Il y a longtemps qu'Audebert n'avait été si bien inspiré. Son cœur ému avait rendu la lumière à son génie troublé, et, quoiqu'il y eût encore quelques incorrections dans ses vers, la paraphrase en prose que nous en donnerons pour terminer cette véridique histoire prouvaient que ses idées ne souffraient d'aucun désordre¹⁰⁷³.

Suit alors le long poème inventé par le vieillard qui est très largement inspiré par les idées socialistes, fraternelles de Sand. Audebert se fait ici le porte-parole de l'auteur. Les images convoquées correspondent à tout ce que nous avons indiqué précédemment sur la folie. Elle conduit à appréhender l'essentialité des choses. Nous ne sommes pas loin de la vision baudelairienne du poète, capable, seul, de voir au-delà des apparences, d'appréhender le monde des Idées¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁷¹ Nous ne reviendrons pas sur le lien intrinsèque qui existe chez Sand entre artiste et marginalité.

¹⁰⁷² Le chœur des vieillards apparaît par exemple dans *Œdipe-Roi* de Sophocle. Cette tragédie est une référence en terme d'*hybris*. Œdipe, tout à sa démesure, recevra le châtement des dieux.

¹⁰⁷³ George Sand, *La Ville noire*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁷⁴ Dans le sens platonicien du terme, en rapport avec le « mythe de la caverne » exposé dans *La République*.

Quant à la folie de Frenhofer, elle arrive au paroxysme puisqu'elle conduit ce dernier au suicide comme nous l'avons déjà vu. Là encore le génie et la folie se mélangent et ne sont guère distincts. Patrick Berthier nous en offre une lecture qui correspond parfaitement à notre propos :

L'insertion de la notion de « folie » dans le texte oscille de manière fascinante tout au long de la nouvelle entre le diagnostic simplifié de Porbus (pour lui, Frenhofer est fou) et le charme qui entraîne vers le vieux maître un personnage – Poussin – et le narrateur, également épris de la *fantaisie* de la « nature artiste ». Le mot vient sous la plume de Balzac lui-même, un peu avant le dénouement tragique, et l'emploi volontaire de formes interrogatives sans réponse montre bien qu'il souhaite, au moins à ce stade du récit (Frenhofer n'a toujours pas accepté de montrer son tableau), laisser se développer l'ambivalence du personnage :

Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable, produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ? (p. 432.)

La succession de ces phrases est remarquable. Si l'on choisit de lire les deux questions qu'elles forment en parallèle, la fantaisie serait raisonnable et c'est le fanatisme qui serait fou ; mais ne peut-on pas plutôt penser à un chiasme, au nom duquel, alors, la « fantaisie d'artiste » ne serait qu'un caprice, alors que seule une création digne de ce nom, c'est-à-dire l'« enfantement d'une grande œuvre », serait lucidement le fruit d'un « fanatisme », d'un culte exclusif du beau ? difficile de se dire que Balzac lui-même ne s'est jamais interrogé sur ce statut ambigu du génie, incompréhensible à la foule. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, toutefois, il tranche – ou semble trancher. On sait que le tableau de Frenhofer, une fois révélé, ne laisse voir qu'un amas brouillé de couleurs d'où émerge seul un pied nu merveilleusement beau, « fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction » (p. 436). En croyant chaque jour mieux faire, le peintre a empâté et comme étouffé son œuvre sous l'épaisseur matérielle de la peinture ; sa folie a été de ne pouvoir ouvrir les yeux sur ce qu'il faisait, et cette folie est destructrice puisque quand il comprend, brutalement, l'étendue du désastre, il brûle tout et se tue¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁵ Patrick Berthier, « Chapitre V : Fous balzaciens » in *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pur/40726> [consulté le 22/02/2024].

Le vieillard donne tout son sens à l'interrogation posée. L'artiste de génie est-il fou ? Assurément, Balzac ne voit pas la grandeur sans une touche de folie. Toutefois comme l'indique Patrick Berthier, la fin du personnage peut sous-entendre que ce dernier a échoué. On peut cependant aussi concevoir que la vie réelle ne peut produire d'oeuvres sublimes que seule la mort peut offrir. Le fou est délivré des conventions sociales, du prosaïque. Il permet donc un accès simplifié à des révélations et à des réalités transcendantes. Il est donc tout indiqué pour représenter l'artiste, en particulier de génie.

Dans les romans de Sand l'image du savant est différente de celle de l'artiste. Le burlesque lui est davantage attaché. Dès son apparition, Stangstadius dans *L'Homme de neige*, est frappé par le sceau de l'originalité. Sa conduite et son air le rendent tout d'abord très suspicieux aux yeux de Cristiano, le protagoniste. Il le perçoit comme « vieux, disgracieux, pétulant, bizarre, un peu bossu, très boiteux et tout à fait louche¹⁰⁷⁶. Le jeune homme change d'avis en ce qui concerne la plus mauvaise part mais reste sur son idée d'individu plus qu'étrange. Le savant, car il découvre que le vieillard en est un, le poursuit de ses discours et de son babillage. À la lecture du passage, nous pouvons avoir l'impression que le vieillard joue quelque peu le rôle de fou du roi. Cristiano finit d'ailleurs par utiliser le terme en se méprenant toutefois sur l'identité du personnage : « Il est fou ; mais c'est bien là le vieillard à qui cette rose des neiges doit être sacrifiée¹⁰⁷⁷ ! » La bizarrerie du bonhomme apparaît tout au long du roman que ce soit à travers ses attitudes, ses propos ou des comparaisons dont il fait l'objet¹⁰⁷⁸. La marginalité est toujours positive chez Sand mais le personnage ne porte pas le message de ses homologues artistes. Il sert plutôt à dédramatiser le récit. Il apporte une touche de légèreté bienvenue. Il représente bien l'image du fou libéré des contraintes sociétales car il semble qu'il soit l'un des seuls à ne pas s'inquiéter du terrible baron. Il est davantage transgressif ici¹⁰⁷⁹. Quant au marquis de Germandre, il est perçu *a minima* comme un original. N'oublions pas que sa famille craint même pour sa propre vie quand elle tente l'expérience de la boîte. L'abbé qui cherche à faire parler le digne serviteur Labrêche le perçoit ainsi en disant que « son pauvre frère avait une malice, une bizarrerie... peut-être un grain de folie¹⁰⁸⁰ ». Labrêche ne

¹⁰⁷⁶ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁷⁸ « Elle [La jeune troupe] tournait toujours en chantant et en sautant autour de Standstadius, qui se comparait à Saturne au milieu de son anneau » (George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 147).

¹⁰⁷⁹ Nous développerons cet aspect ultérieurement.

¹⁰⁸⁰ George Sand, *La famille de Germandre*, op. cit., p. 111.

voit pas son maître comme fou, il reconnaît seulement ses bizarreries. Les autres, en revanche, le considère clairement comme un insensé. Après l'abbé, la baronne, héritière potentielle elle aussi, émet un jugement identique à celle de l'homme d'église. Après la révélation du comportement plus que curieux du marquis, la baronne constate : « – Tout cela ne me paraît pas d'un homme sanguinaire, [...] mais rien de tout cela ne me paraît d'un homme raisonnable, et voilà que je ne suis pas rassurée du tout, monsieur Labrêche¹⁰⁸¹. » Le caractère du marquis permet d'expliquer l'originalité des conditions de son testament. Elle permet de donner sens au récit qui va suivre.

Balthazar Claës, quant à lui, illustre par le roman la théorie de Balzac que nous avons exposée précédemment. Ce personnage est l'être qui cherche des vérités cachées, censées être inaccessibles à l'homme. Sa recherche vaine et folle donne pourtant sens à son existence. Il y sacrifie tout, ce qui le conduit à une dégradation progressive, aussi bien physique que mentale. Un passage signale particulièrement l'état du savant :

Quoiqu'une pensée forte animât ce grand visage [...], la fixité du regard, un air désespéré, une constante inquiétude y gravaient les diagnostics de la démence, ou plutôt de toutes les démences ensemble. Tantôt il y apparaissait un espoir qui donnait à Balthazar l'expression du monomane ; tantôt l'impatience de ne pas deviner un secret qui se présentait comme un feu follet y mettait le symptôme de la fureur ; puis tout à coup un rire éclatant trahissait la folie, enfin la plupart du temps l'abattement le plus complet résumait toutes les nuances de sa passion par la froide mélancolie de l'idiot¹⁰⁸².

Balthazar montre tous les signes cliniques de la folie. Le savant passe par différents états qui pourraient paraître incompatibles car la folie est par essence paradoxale. Indéfinissable, insaisissable, il n'existe pas *une* mais *des* folies. Cécile Brochard écrit à ce sujet :

La folie recouvre des réalités bien différentes, englobées sous ce terme dont il est difficile de cerner tous les visages. La folie peut être l'absence de raison, et à ce titre embrasser le champ du déraisonnable mais aussi de l'irrationnel ; la folie est alors ce qui déroge aux normes

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸² Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 234.

morales tout comme ce qui dévoie de la vérité. Il existe également une folie médicale, une folie créatrice, artistique, poétique. *Insania, furor*, mélancolie, aliénation, délire : la folie est protéiforme¹⁰⁸³.

Plus loin, elle insiste sur la situation en marge du fou.

Ainsi le fou, qu'il soit impuissant ou omnipotent, est-il perpétuellement, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, « à l'intérieur de l'extérieur, et inversement » : c'est-à-dire jamais au centre, jamais au cœur. En effet, dans la sphère sociale, le fou est cet autre en marge, écarté de la communauté, celui à qui on dénie la liberté et la capacité de décider librement de son sort, celui qu'on déresponsabilise juridiquement¹⁰⁸⁴.

Balthazar est déconnecté de toute réalité. Seules ses recherches comptent désormais. Il correspond à ce qu'évoque Julien Roirand : « Le détachement du fou à l'égard de la réalité est intrigant et on peut s'interroger sur les causes de cet élan vers un ailleurs plus exaltant¹⁰⁸⁵. » La folie liée à l'homme de génie, artiste et savant est donc bien présente chez Balzac et particulièrement riche en sens. Comme l'explique Patrick Berthier :

La folie n'a que des logiques dérégées, elle n'a pas de morale.

C'est vrai également de la « folie » considérée à l'étage supérieur, selon les critères balzaciens : lorsque la folie occupe la vie d'un homme au point de pouvoir être nommée monomanie, elle est destructrice et de celui qui en est l'objet, et de son entourage. Cela est particulièrement vrai de l'artiste, et/ou du savant ou de l'inventeur – art et science étant, chez Balzac, contigus au point de se confondre¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸³ Cécile Brochard, « Chapitre X : La folie du pouvoir : vanité, ostracisme et autodestruction » in *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pur/40737> [consulté le 22/02/2024].

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Julien Roirand, « Chapitre VI : Le fou, l'alchimiste de l'image » in *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pur/40728> [consulté le 22/02/2024].

¹⁰⁸⁶ Patrick Berthier, « Chapitre V : Fous balzaciens » in : *La folie : Création ou destruction ?*, art. cit.

La folie a donc tout à voir ici avec la monomanie que nous avons précédemment évoquée. L'homme du commun peut-il juger l'homme de génie. La folie n'est-elle pas le lot de tous ceux qui dépassent la norme ? Aux yeux du savant, il ne s'agit que de la poursuite de ses recherches sans accepter la moindre distraction. A ce sujet, Patrick Berthier écrit : « Presque toutes les indications fournies au lecteur ont ainsi une double valeur : au regard de l'homme sensé, le savant est fou ; à ses propres yeux, il est simplement dans un monde auquel le vulgaire n'a pas accès¹⁰⁸⁷. »

La folie peut également être plus proche d'une douce folie ou au contraire d'accès de démence. Le marquis de Bois-Doré représente parfaitement le premier cas. D'ailleurs, dans ce cas-là, la visée de la romancière est autre. Dès les premiers mots le concernant Bois-Doré est « le vieux , le bon, le brave, le fou, le noble¹⁰⁸⁸ ». Guillaume d'Ars, celui qui introduit d'Alvimar auprès de Bois-Doré reprend encore ce terme dans sa description du marquis : « Je le crois fou¹⁰⁸⁹ », dit-il à l'Espagnol. Le père de Lauriane, M. de Beuvre a également une opinion semblable sur son voisin quand il indique à sa fille que ce sera « tant pis pour ce vieux fou et pour son marmot¹⁰⁹⁰ ». A la fin du roman, des dames font la même constatation en s'exclamant à son sujet : « – Quel est donc ce grand vieux fou ?¹⁰⁹¹ ». Sa folie tient tout autant à sa monomanie qu'à son besoin de se grimer qu'il abandonne toutefois à la fin. Sa folie est donc douce. Elle est davantage marquée du sceau de l'originalité.

La démence et la folie perçue comme éminemment négatives sont aussi représentées dans les oeuvres. Dans *L'Homme de neige*, le baron Olaüs de Waldemora est victime d'accès de démence. Ce dernier demeure dans la lignée des « méchants » du roman noir. La folie le rend encore plus inquiétant mais sa faiblesse fait décroître son potentiel de nuisance. Il est victime d'une étrange maladie. À la suite de la représentation de marionnettes de Christian qui se veut un rappel de la vérité et des exactions du baron, ce dernier fait une nouvelle crise et Marguerite donne les explications suivantes au montreur de marionnettes : « – Le baron est enfermé sous prétexte d'affaires pressantes et imprévues . Cela veut dire qu'il est plus malade. Personne n'est dupe. On a vu sa bouche de travers et son œil dérangé¹⁰⁹². » Dès le

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 508.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 526

¹⁰⁹² George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, p. 416.

début, il avait été question des crises du baron. C'est encore une fois Marguerite qui l'explique à celui qu'elle croit être le neveu de M. Goefle¹⁰⁹³ :

– [...] Pour consoler un peu mon orgueil blessé, je me dis qu'il a plutôt parlé d'élire, et que son attaque de nerfs commençait déjà quand il m'a dit ces grossières paroles : c'est aussi l'opinion de mes compagnes ; mais que sais-je de ce qu'il me dira aujourd'hui, quand je le reverrai ? Qu'il soit méchant ou fou, s'il m'outrage encore, qui prendra ma défense !¹⁰⁹⁴

Les manifestations évoquées pourraient grandement faire songer à des crises d'épilepsie. Or, cette maladie est assimilée dans la croyance populaire à la possession par le démon. Appelée « grand mal », elle a d'ailleurs fait l'objet d'études approfondies au XIX^e siècle. Augustin Bénédic Morel en établit alors une nouvelle forme nommée « épilepsie larvée » tandis que Jean-Martin Charcot catégorise ce qu'il appelle « l'hystéro-épileptique¹⁰⁹⁵ ». Hallucinations, déformation de la bouche, le baron en présente tous les symptômes. Sand mêle croyance populaire et savoir scientifique pour brosser le portrait d'un ignoble individu qui se présente comme un être démoniaque. En outre, le Diable et ses avatars est une figure récurrente du roman gothique. Ce grand seigneur qu'est le baron de Waldemora, placé au cœur d'un récit qui s'inscrit dans un lieu reculé géographiquement et à une époque révolue, permet à Sand de ressusciter d'ancienne figure de l'Ancien-Régime et d'en présenter tous les excès.

Chez Balzac, lors de son agonie, le Père Goriot est également soumis à un accès de folie. Ce dernier comprend que ses filles ne viendront pas lui accorder une dernière visite et s'ensuit une scène déchirante durant laquelle son ressentiment transparaît avant que ne revienne son amour paternel qui s'apparente alors à de la folie par son caractère excessif :

¹⁰⁹³ En effet, au début du roman, Christian usurpe cette identité pour se rendre à la fête du baron.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 273.

¹⁰⁹⁵ Karine Le Jeune, « L'épilepsie larvée » dans le dernier tiers du XIX^e siècle : un enjeu de légitimité pour les aliénistes ? », in *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, 2013/1 (Volume 20), p. 25-46, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-d-histoire-et-d-epistemologie-des-sciences-de-la-vie-2013-1-page-25.htm>. Fichier pdf généré le 17/05/2024.

– Si elles ne viennent pas ? répéta le vieillard en sanglotant. Mais je serai mort, mort dans un accès de rage, de rage ! La rage me gagne ! En ce moment, je vois ma vie entière. Je suis dupe ! Elles ne m'aiment pas, elles ne m'ont jamais aimé ! Cela est clair. Si elles ne sont pas venues, elles ne viendront pas. Plus elles auront tardé, moins elles se décideront à me faire cette joie. Je les connais. [...] Elles auraient demandé à me crever les yeux, je leur aurais dit : « Crevez-les ! » Je suis trop bête. Elles croient que tous les pères sont comme le leur. Il faut toujours se faire valoir. Leurs enfants me vengeront. Mais c'est dans leur intérêt de venir ici. Prévenez-les donc qu'elles compromettent leur agonie. Elles commettent tous les crimes en un seul. Mais allez donc, dites-leur donc que, ne pas venir, c'est un parricide ! Elles en ont assez commis sans ajouter celui-là. Criez donc comme moi : « Hé, Nasie ! Hé, Delphine ! Venez à votre père qui a été si bon pour vous et qui souffre ! » Rien, personne. Mourrai-je donc comme un chien ? Voilà ma récompense, l'abandon. Ce sont des infâmes, des scélérates ; je les abomine, je les maudis ; je me relèverai, la nuit, de mon cercueil pour les remaudire, car, enfin, mes amis, ai-je tort ? Elles se conduisent bien mal ! Hein ? Qu'est-ce que je dis ? Ne m'avez-vous pas averti que Delphine est là ? C'est la meilleure des deux. Vous êtes mon fils, Eugène, vous ! Aimez-la, soyez un père pour elle. L'autre est bien malheureuse. Et leurs fortunes ! Ah, mon Dieu ! J'expire, je souffre un peu trop ! Coupez-moi la tête, laissez-moi seulement le cœur¹⁰⁹⁶.

Puis il ne souvient plus de les avoir maudites et s'en étonne avant de finir misérablement. Au paroxysme de la douleur, le Père Goriot partage à la fois un instant de lucidité et de folie. Lucidité car il perçoit enfin le véritable caractère de ses filles. Folie car il est dans l'excès le plus total, il déraisonne. Il alterne les deux sentiments en ayant plus conscience de ses propres mots. Il est sous l'emprise de la *furor* au sens latin, ou bien de l'*hybris* grec, que l'on traduit par « démesure ». Personnage tragique, il meurt du fait de sa passion. C'est ainsi que Per Nykrog définit cette autodestruction :

Nous touchons ici à une des idées fondamentales de Balzac, souvent exprimée et encore plus souvent mise en œuvre. C'est d'abord que toute tendance ou toute aspiration, si justifiée et

¹⁰⁹⁶ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 490-491.

louable qu'elle soit, mène inévitablement à sa négation et à la destruction de son but ou de son porteur dès qu'elle est isolée et poursuivie exclusivement : « ... il n'existe pas en morale un principe qui ne mène à l'absurde ou ne soit contredit par l'évidence », « Tout pouvoir sans contrepoids, sans entraves, autocratique, mène à l'abus, à la folie. » C'est cette idée qui est la base de la connaissance, où l'attitude du savant, également justifiées et également nécessaires, sont autodestructives à l'état pur ; la vie, c'est-à-dire la fécondité, n'est que le jeu combiné des deux . [...] Le père Goriot comprend, dans son agonie, qu'il meurt pour avoir refusé de tempérer son amour par le calcul, qui est la négation de l'amour¹⁰⁹⁷.

L'amour paternel de Goriot est dans l'excès le plus absolu et le conduit à la folie. Il l'amène également à la destruction de lui-même. Cette réflexion s'applique également aux autres personnages tels Frenhofer ou Claës.

Comme nous l'avons vu, par ses caractéristiques, le vieillard se place nécessairement dans des espaces qui sortent de la norme : seuil, marge. La folie ne pouvait que trouver dans la figure du vieillard un avatar idéal. La vieillesse se double très souvent d'ailleurs d'une mise à distance, c'est la retraite. Sagesse et folie se partagent la représentation du vieil homme. Laissons les derniers mots de ce chapitre à un auteur qui connaissait de près le phénomène :

Il [Gérard de Nerval] était la folle du logis partout où il entrait ; c'était à qui le fixerait une heure durant, car on avait pour lui je ne sais quelle sympathie à la fois humaine et divine, on sentait en lui le prédestiné, le prophète et l'illuminé¹⁰⁹⁸.

En un mot, folie et sagesse pourraient conduire à la figure de l'ermite.

3. L'Ermite

L'Ermite est une figure clé. Elle apparaît particulièrement chez Sand. Chez elle, il s'agit même d'une figure récurrente et particulièrement porteuse de sens à tel point que plusieurs études ont été effectuées sur ce type de personnage chez la romancière. L'ermite est

¹⁰⁹⁷ Pier Nykrog, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁹⁸ Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 26.

irréremédiablement lié à la marge. Chez Balzac, l'ermite n'est pas une figure récurrente, il apparaît de manière plus détournée dans des contextes très particuliers. L'ermite est quasiment toujours un vieillard. Ermitisme et vieillesse partagent d'ailleurs de nombreux traits communs : retraite, mise à l'écart, marginalité. La notion de marginalité s'imisce partout : elle est géographique, spatiale autant que physique et sociale. Le vieillard est un inadapté social. C'est d'ailleurs très visible par rapport à son accoutrement qui est toujours d'une époque révolue comme nous l'avons étudié précédemment. L'exclusion apparaît donc liée au vieillard. En effet, dès l'introduction de son essai Simone de Beauvoir met en avant cette exclusion : « Pour la société, la vieillesse apparaît comme une sorte de secret honteux dont il est indécent de parler¹⁰⁹⁹. » De même Jean-Pierre Gutton signale cet isolement en particulier lorsque la condition sociale du vieillard est basse : « [...] il est pauvre, un rejeté en puissance¹¹⁰⁰ ». Quant à Jean-Pierre Blois, il écrit que la vieillesse est « souvent solitaire et difficile¹¹⁰¹ ». Or, l'ermite s'exclut de la société des autres hommes. Le vieillard peut ainsi profiter d'un état qu'il devrait subir dans tous les cas. En outre, plein de sagesse, il profitera de cette mise à l'écart volontaire pour en tirer profit et pouvoir ainsi apporter ses lumières à ceux encore prisonniers des filets de la société. I

Le vieillard est un être inadapté à la société qui n'est plus celle qu'il a connue précédemment. L'époque est aux changements, et ceux-ci sont très rapides. N'oublions pas que vont se succéder après la Révolution : la Convention (1792-1795), le Directoire (1795-1799), le Consulat et l'Empire (1799-1815), la Restauration (1814-1830), la Monarchie de Juillet (1830-1848), la IIe République (1848-1851), le Second Empire (1851-1870) avant que la IIIe République (1870-1940) n'amène une certaine stabilité¹¹⁰².

Pour certaines classes, l'adaptation s'avère encore plus difficile. C'est d'ailleurs ce que souligne Joëlle Gleize dans *Balzac ininterrompu* au sujet de *La Vieille Fille* :

Cette lecture politique faite par l'historien des mœurs se manifeste de façon encore plus forte dans l'opposition entre les deux prétendants à la main de la « vieille fille », Rose Cormon. Balzac oppose à un Du Bousquier républicain, homme « abrupt, à manière larges et

¹⁰⁹⁹ Simone de Beauvoir, « Introduction » in *La Vieillesse*, op. cit., p. 8.

¹¹⁰⁰ Jean-Pierre Gutton, *Naissance du vieillard*, op. cit., p. 54.

¹¹⁰¹ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], op. cit., n.p.

¹¹⁰² Claire Fredj, op.cit.

saccadées » un chevalier de Valois « doux et poli » et légitimiste, l'un et l'autre étant les preuves vivantes que les « époques déteignent sur les hommes qui les traversent ». Marqueur social, la politesse est également marqueur idéologique, mais aussi trace et survivance d'un état disparu. Le discours sur la disparition de la politesse et sur l'effacement des repères et des différences sociales ne peut qu'apparaître nostalgique de l'ordre ancien¹¹⁰³.

La nostalgie prévaut pour le vieillard. Il est maintenant « in-désirable¹¹⁰⁴ », comme l'écrit Roland Barthes au sujet de *La Vie de Rancé* de Chateaubriand. C'est sans doute pourquoi, au XIX^e siècle, certains décident de devenir ermites et on trouve quelques cas dans des études historiques et sociales à ce sujet. Philippe Artières, reprenant des archives de Michel Foucault estime que ce sont : « Des ermites laïques, qui ne croient en rien d'autre qu'en la nature [...] Ils entrent au bois comme on entre au couvent, comme on entre aux archives aussi. Des adeptes de Rousseau, ou bien des fous, des sujets qui inventent une autre forme de vie¹¹⁰⁵. » Nous allons retrouver dans les représentations romanesques exactement les mêmes caractéristiques que celles évoquées dans cette citation.

Trois vieillards représentent particulièrement le motif de l'ermitage chez Sand. Tous sont âgés et tous se sont retirés du monde. Chez Sand le mythe de la retraite est très présent dans *Histoire de ma vie*. Elle rêve à la fois de retrait et de communauté. Ce désir trouve sa source dans l'histoire familiale de l'auteur. C'est d'ailleurs ce que souligne Anne-Marie Baron :

Deux images opposées mais complémentaires de la marginalité assumée ou repoussée dominent ce mythe, l'image personnelle de l'ermitage solitaire et laborieux, et l'image idéale de la famille ouverte aux amis, qui débouche sur l'utopie associative. Jean Pommier a montré les effets de miroir incessants entre l'autobiographie et la fiction qui constituent le « rêve monastique » de George Sand. J'essaierai pour ma part d'analyser le fantasme personnel et le

¹¹⁰³ Joëlle Gleize, *op. cit.*, p. 132-133.

¹¹⁰⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Saint-Amand, Éditions du Seuil, 1972, p. 107.

¹¹⁰⁵ Philippe Artières, *Le dossier sauvage*, [E-Book], Paris, Gallimard, Éditions Verticales pour l'édition en ligne, URL : <https://www.librairie-ledivan.com/ebook/9782072854842-le-dossier-sauvage-philippe-artieres/>, n.p.

mythe familial qui expliquent cette double postulation sandienne, le rêve érémitique et le rêve de l'association, exprimés et incarnés tour à tour dans l'œuvre¹¹⁰⁶.

La représentation de l'ermite chez Sand possède donc un sens profond, aux sources de son écriture. Les ermites parcourent son œuvre, elle le reconnaît elle-même dans *Nouvelles lettres d'un voyageur* que nous avons déjà évoquées, citant une lettre de 1834 à Maurice Rollinat¹¹⁰⁷ :

Vous verrez, mes amis, quels profonds philosophes, quels antiques stoïciens, quels ermites à barbe blanche se promèneront à travers mes romans. [...] Comme je vous prônerai la sainte sagesse des vieillards et les joies calmes de l'égoïsme !¹¹⁰⁸

Mais le parallèle va bien plus loin, puisque quelques lignes plus loin, Sand écrit :

Aujourd'hui, en 1868, il y a bien un vieux [*sic*] ermite qui se promène à travers mes romans, mais il n'a pas de barbe, il n'est pas stoïcien, et certes il n'est pas un philosophe bien profond, car *c'est moi*¹¹⁰⁹.

Le personnage existe dès son premier roman, *Rose et Blanche*, fruit de sa collaboration avec Jules Sandeau, mais dont la véritable paternité est bien attribuée à Sand, et pour cause ! L'ermite est déjà là ! Isabelle Hoog Naginski ne s'y est pas trompée quand elle écrit :

Même dans *Lélia*, où elle est très proche de son héroïne, Sand explique que Trenmor représente la sagesse de son vieil âge. Lorsque, à la fin de *Lélia*, il prend son bâton et reprend

¹¹⁰⁶ Anne-Marie Baron, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰⁷ Poète français (1846-1903), ami de George Sand.

¹¹⁰⁸ George Sand, *Nouvelles lettres d'un voyageur*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1877, p. 161-162.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 162.

la route, ce geste n'est pas seulement symbolique de l'acte de l'écrivain reprenant sa plume, il fait de lui l'incarnation d'un personnage qui réapparaîtra dans l'œuvre sandienne¹¹¹⁰.

M. Sylvestre est le digne représentant de cette tentation de repli. Dans l'article précédemment cité, Anne-Marie Baron poursuit : « Les ermites – dont le héros éponyme, monsieur Sylvestre (1865), pourrait être le prototype – sont, pour George Sand, les détenteurs de la sagesse qu'ont perdu les habitants des villes¹¹¹¹. » L'ermite a donc tout avoir avec la sagesse mais aussi tout simplement le bon sens, le sens commun. Il est celui qui propose la parole vraie et réfléchit sur le monde des hommes et au-delà. Dans le roman éponyme, Monsieur Sylvestre est coupé de la civilisation. La première réflexion de Pierre est de se demander « qui demeure là, dans un isolement encore plus sauvage que [le sien]¹¹¹² ». Monsieur Sylvestre apparaît dès les premiers mots comme un original. Le premier terme qui le caractérise est « singulier personnage¹¹¹³ ». L'ermite est également philosophe. La vie de Monsieur Sylvestre apparaît à Pierre comme une sorte de modèle, un certain idéal de vie. C'est ainsi que Pierre écrit à son ami Philippe dans la lettre six :

« Qu'est-ce que le bonheur ? » *That is the question.*

C'est assez drôle, n'est-ce pas ? qu'au lendemain d'une petite catastrophe qui me précipite la tête la première au milieu des circonstances les plus périlleuses et les plus inquiétantes de la vie, l'absence de tout bien, l'ignorance absolue de l'avenir, la première idée qui me soit venue, c'est de vouloir analyser une abstraction où l'homme place son idéal de plénitude et de sécurité...¹¹¹⁴

L'ermite est celui qui va donner du sens à la vie. Pierre trouve auprès de Monsieur Sylvestre l'apaisement et une nouvelle direction à donner à son existence. La discussion qui suit leur première rencontre porte essentiellement sur le bonheur. Pierre interroge le vieil

¹¹¹⁰ Isabelle Hoog-Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 217-218.

¹¹¹¹ Anne-Marie Baron, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 92.

¹¹¹² George Sand, *Monsieur Sylvestre, op. cit.*, p. 34.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

homme qui lui répond de manière évasive et finalement assez prosaïque, emplie de bon sens : « – Le bonheur, monsieur, c’est d’avoir votre âge, vos jambes et votre figure¹¹¹⁵. » Il prône ensuite un bonheur simple et naturel. Monsieur Sylvestre fait preuve d’un certain détachement. La pauvre prise qu’il pêche lui suffit amplement. Il reste stoïque¹¹¹⁶ :

Il retira sa ligne et y trouva une mince anguille qu’il mit, en silence, dans son panier sans montrer ni joie ni déception.

– C’est une pauvre prise ! lui dis-je.

– Non pas ! Vu l’appétit que j’ai, c’est un fort bon plat : il me fra deux jours, et je pourrai ne pas pêcher demain...¹¹¹⁷

Il fait donc abstraction de ce qui l’entoure et des influences extérieures. La philosophie de Monsieur Sylvestre est profondément teintée de stoïcisme. Il s’agit de vivre en harmonie avec la nature et de prendre soin de son âme et de son corps tout en pratiquant la vertu et l’absence de passion. Selon la devise attribuée à Épictète « *sustine et abstine* » ce qui signifie « supporte et abstiens-toi », Monsieur Sylvestre vit frugalement, en contact avec la nature. Jean-Baptiste Gourinat dans son « introduction » à son ouvrage intitulé *Le Stoïcisme* écrit :

Stoïcisme » est à la fois un nom commun et le nom d’une école philosophique. La plupart des dictionnaires définissent le nom commun par référence à l’école philosophique : le stoïcisme est une « fermeté dans la douleur telle que celle des stoïciens », selon Littré. Et les exemples d’un tel « stoïcisme » sont faciles à trouver chez les stoïciens de l’Antiquité. Ainsi, Épictète, soumis à la torture ou bien Sénèque, condamné à mort, qui s’ouvre les veines, après avoir consolé ses amis en pleurs.

De tels récits d’insensibilité à la souffrance et à la mort ont contribué à forger l’image populaire du stoïcisme, et à la constitution du nom commun. Cette image populaire, c’est l’image même du sage qui sait rester « stoïque », c’est-à-dire serein et ferme devant la souffrance et la mort,

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹¹¹⁶ Le Stoïcisme fondé par Zénon propose aux hommes un principe premier de devoir et de vertu. Le stoïcien ne doit pas être sensible à ce qui l’entoure mais rester sur le factuel.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

indifférent à son propre sort, la tête froide et l'esprit tranquille quelles que soient les circonstances, indifférent à l'égard des plaisirs, des richesses et des honneurs, d'une fermeté proche de l'insensibilité, enfin et surtout fataliste. Il y a quelque chose de vrai dans cette image de la sagesse stoïcienne. Mais il y a aussi quelque chose d'exagéré et de caricatural, qui ne lui correspond pas exactement. Car le philosophe stoïcien n'est pas fataliste : il réfute l'« argument paresseux », qui est un argument fataliste¹¹¹⁸.

Nous retrouvons ici les traits précédemment cités chez Monsieur Sylvestre. Ce dernier se contente de très peu et semble assez insensible à sa condition ou aux éléments extérieurs – même décevants – comme le prouve l'épisode du poisson. Ce qu'il propose à Pierre quand ce dernier vient chez lui est plus que rustique et le jeune homme trouve l'anguille trop peu apprêtée et le cidre râpeux. Le vieillard s'est créé une existence idyllique qui pourtant n'est constituée que de simplicité. Voici la description qu'il en fait à son interlocuteur, Pierre :

– Monsieur, je ne m'ennuie jamais. J'ai toujours quelque chose à faire, comme tout homme qui doit suffire seul à sa propre existence. Le matin, je nettoie, je balaye, je lave, je fais avec mon chien la chasse aux rats et aux souris. [...] L'homme ne doit pas se retirer les nobles jouissances, et respirer à toute heure le parfum des mousses ou des genêts vaut encore mieux que de satisfaire un instant la gourmandise. Par la même raison, je me prive de vin. Le vin nous ôte la délicatesse du palais et nous empêche d'apprécier les différents saveurs des eaux de source¹¹¹⁹.

Monsieur Sylvestre se comporte donc comme un philosophe antique car ces derniers éléments se rapprocheraient également de l'épicurisme. Il ne se contente de satisfaire que les besoins naturels et nécessaires¹¹²⁰. Monsieur Sylvestre illustre

¹¹¹⁸ Jean-Baptiste Gourinat, « Introduction » in *Le stoïcisme*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 3-6, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/le-stoicisme--9782130632870-page-3.htm>. [consulté le 01/03/2024].

¹¹¹⁹ George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 71-72.

¹¹²⁰ L'Épicurisme, fondé par Épicure, particulièrement connu par son disciple Lucrèce à travers le *De Natura Rerum*, considère comme la plupart des philosophies antiques que le bonheur doit être poursuivi. Il s'agit pour l'homme de satisfaire ses plaisirs. Mais contrairement aux idées reçues, pour être heureux, il suffit de satisfaire ses besoins naturels et nécessaires (c'est à dire tous les besoins primaires). En effet, il existe trois sortes de besoin : naturels et nécessaires, naturels et non nécessaires et non naturels et non nécessaires. Les premiers seuls doivent être recherchés, les seconds acceptés exceptionnellement, les troisièmes proscrits.

également les théories communautaires et socialistes de l'auteur. Il prône l'amour du prochain et le refus de la propriété. Il est détaché des biens matériels. Les propos qu'il tient à Pierre sont révélateurs :

Nous vivons tous de la même vie, tout ce qui les intéresse m'intéresse plus ou moins, sauf l'amour de la propriété, qui les tourmente et qui ne me tourmente pas ; mais je ne leur fais pas la guerre là-dessus ; ils ont des devoirs et des droits que je n'ai plus. Voilà ma vie. Voulant l'achever à ma guise malgré la pauvreté, j'ai pris le métier d'anachorète, car c'est moi qu'on appelle *l'ermite* dans le pays ; mais, aimant mes semblables quand même, je n'ai pas fait la sottise d'aller au fond des forêts, ou de me percher au sommet des hautes montagnes¹¹²¹.

Nous constatons ici que le vieillard est très représentatif du désir de l'auteur. Tout comme elle, il oscille entre la retraite et l'isolement qui conduit à l'ascétisme et à la philosophie, et la vie communautaire, entouré de ses semblables. Il n'hésite pas à partager ses vues avec le jeune homme qui est intrigué par lui. Il indique d'ailleurs, peu après, à celui-ci, la relativité des choses. Il fournit malgré tout une définition du bonheur mais qui s'inscrit justement dans le relativisme et pioche dans différentes philosophies : « Le bonheur est tout ce qu'on en dit dans les camps opposés des diverses écoles philosophiques¹¹²². » Dans toute l'œuvre les termes « ermite » et « ermitage » sont très souvent utilisés. D'ailleurs Monsieur Sylvestre est déjà nommé ainsi dans l'autre roman dans lequel il apparaît *Le Dernier Amour*. Dans cette œuvre, nous en apprenons plus sur la période qui a précédé. Voici le portrait qui est esquissé du vieillard :

Ce vieillard a été marié, et il a eu une fille fort belle ; la femme est morte après avoir gaspillé par vanité une grande fortune. La fille a fait pis que de mourir. [...] Il partit pour la Suisse, où il ne garda de son nom que le prénom de Sylvestre et où il a passé dix ans, complètement perdu de vue par ceux qui l'avaient connu en France.

On l'a retrouvé plus tard non loin de Paris, dans un ermitage où il vivait avec une sobriété phénoménale moyennant une rente de trois cents francs, fruit de son travail et de ses

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 73-74.

¹¹²² *Ibid.*, p. 75.

économies à l'étranger. [...] C'est le dernier anachorète, et il passe pour athée ; mais c'est, au contraire, un spiritualiste obstiné qui s'est fait une religion conforme à ses instincts et une philosophie prise un peu partout¹¹²³.

Le dernier paragraphe pourrait réellement représenter la romancière. Nous trouvons résumé l'essentiel de ce qui la compose : sa retraite à Nohant, la volonté de vivre du fruit de son travail, la tenue rigoureuse de son économie, sa religion personnelle fruit d'amalgames et d'humanité ainsi que sa philosophie aux sources diverses et variées.

Toutefois Monsieur Sylvestre n'est pas le seul ermite, pas plus que l'unique personnage à porter des facettes de l'écrivaine. D'autres œuvres convoquent cette figure. Ainsi Anne-Marie Baron précise que : « Dans *Mauprat*, l'érémisme prend diverses figures, d'abord celle du vieux Bernard de Mauprat, veuf reclus et nostalgique ; puis celle de Patience, au nom transparent, qui symbolise l'équilibre philosophique¹¹²⁴. » Bernard de Mauprat au début du roman s'est en effet retiré du monde et semble proposer – telle une sorte de conte destiné à enrichir son auditoire – son histoire. Dans cette dernière, le bonhomme Patience est au cœur du récit. D'ailleurs, au départ, il ne s'agit que d'une nouvelle dans laquelle ce dernier est largement mis en avant comme le rappelle Claude Sicard dans la « Préface » de l'œuvre aux éditions Garnier-Flammarion. La genèse de l'œuvre est claire sur ce point : « *Mauprat*, nouvelle rustique, puis virtuel roman historique, devenait roman romanesque à l'originalité contestable¹¹²⁵. » L'adjectif « stoïque » est clairement utilisé pour nommer l'ermite. Ce dernier est qualifié de « vieil indigent, homme fort original, vivant complètement seul¹¹²⁶ » lors de la première rencontre entre lui et le protagoniste. Sa nature est « contemplative¹¹²⁷ ». Comme nous l'avons vu, il vit dans une vieille tour délabrée et complètement isolée. Tout comme Monsieur Sylvestre, il vit très sobrement et illustre parfaitement la philosophie antique : « Jamais le vin n'avait rougi ses lèvres, et le pain lui avait toujours semblé une superfluité¹¹²⁸ ». Il est adepte du végétarisme avant l'heure et voue un véritable amour à

¹¹²³ George Sand, *Le Dernier Amour*, Paris, Archipoche, 2015, p. 20-21.

¹¹²⁴ Anne-Marie Baron, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 93.

¹¹²⁵ Claude Sicard, « Préface » in *Mauprat de George Sand*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 13.

¹¹²⁶ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 48.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

toutes les créatures de Dieu. Patience est d'ailleurs à mi-chemin entre l'homme et la bête. Cette appellation n'est pas à prendre dans le sens d'instincts féroces ou bas . Au contraire, il s'agit d'un retour aux sources. La philosophie rousseauiste est représentée par cet homme. Le vieillard est un homme de la nature. Il se fond avec elle et on retrouve en lui les principes des premiers hommes « naturels » qui ne font qu'un avec la terre. Cette assimilation avec la nature se poursuit dans tout le roman, même quand il a quitté la tour Gazeau. Son nouvel environnement reste en marge, puisqu'il se situe, comme cela a été déjà mentionné, aux limites du domaine du château d'Hubert de Mauprat : « La maisonnette dont on lui fit accepter la jouissance était assez humble pour ne pas le faire rougir d'une transaction trop apparente avec la civilisation¹¹²⁹ ». Lors de son entrevue avec Bernard au château, celui-ci met en avant son lien indéfectible avec la nature et la sobriété dont il fait preuve en toute occasion :

Le vieillard marchait pieds nus dans la rosée. Il est vrai que ses pieds, ayant oublié depuis longtemps l'usage des chaussures, étaient arrivés à un degré de callosité qui les mettait à l'abri de tout. Il avait pour tout vêtement un pantalon de toile bleue qui, faute de bretelles, tombait sur ses hanches, et une chemise grossière. Il ne pouvait souffrir aucune contrainte dans ses habits, et sa peau, endurcie par le hâle, n'était sensible ni au chaud ni au froid. On l'a vu, jusqu'à plus de quatre-vingts ans, aller tête nue au soleil le plus ardent, et la veste entrouverte à la bise des hivers. Depuis qu'Edmée veillait à tous ses besoins, il était arrivé à une certaine propreté ; mais, dans le désordre de sa toilette et sa haine pour tout ce qui dépassait les bornes du strict nécessaire, se trouvait, sauf l'impudeur, qui lui avait toujours été odieuse, le cynique des anciens jours. Sa barbe brillait comme de l'argent. Son crâne chauve était luisant, que la lune s'y reflétait comme dans l'eau. Il marchait lentement, les mains derrière le dos, la tête levée, comme un homme qui surveille son empire. Mais le plus souvent ses regards se perdaient vers le ciel, et il interrompait sa conversation pour dire en montrant la voûte étoilée : « Voyez cela, voyez comme c'est beau ! »¹¹³⁰

Ce portrait est éminemment révélateur de la portée du vieillard dans l'avancée du protagoniste. Patience permet à Bernard de se recentrer. Patience donne sens aux

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 130.

interrogations et il est la jonction entre le monde naturel et la société, une sorte de chaînon manquant. *Patience* est une illustration de la simplicité et du naturel. Il serait tel le premier homme qui n'est plus une bête, déjà un homme, mais qui a gardé toutes ses qualités premières. Michèle Hecquet évoque l'importance de *Patience* dans le récit et son lien avec la tentation érémitique ou stoïcienne de Sand¹¹³¹. Elle précise que : « Dans la composition de ce singulier héros, les strates de lecture et de retouche successives sont clairement lisibles. Sand à son propos renvoie tour à tour à Socrate (p. 56), à Pythagore (p.116), à Diogène (p.190), à Figaro enfin (p. 288)¹¹³². » Trois sont des philosophes antiques et tous ont porté de fortes interrogations sur le monde qui les entourait. À travers les figures de Diogène et Socrate, la remise en question de la société est centrale¹¹³³. À son propos elle souligne également sa parenté avec le héros shakespearien de *Jacques*. Dans cette pièce se mêlent érémitisme, mélancolie et folie à travers le personnage du fou du roi. Michelle Hecquet présente également l'influence baroque¹¹³⁴ sensible dans l'œuvre. Mélancolique, démocratique *Patience* est également un double de Sand. Il porte tous ses idéaux. Ainsi, comme le souligne Michèle Hecquet à très juste titre :

Mais *Patience*, qui constamment se définit comme peuple et s'oppose aux nobles féodaux, appartient aussi au noyau de l'œuvre ; lui aussi porte l'ombre du baroque. [...]

Auprès de Bernard, *Patience* est porteur d'une double accusation : celle de renouveler la cruauté prédatrice des féodaux, lorsqu'il tue la chouette ; celle du meurtre d'Edmée : Bernard est réputé par lui coupable envers le peuple et envers la femme¹¹³⁵.

Soulignant la profondeur de l'analogie avec *Jacques*, le héros éponyme shakespearien, Michel Hecquet explicite la portée du lien entre mélancolie et ressentiment :

¹¹³¹ Michèle Hecquet, *Mauprat de George Sand : étude critique*, [E-book], URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/lecture-de-mauprat-de-george-sand>, n.p.

¹¹³² *Ibid.*

¹¹³³ La marginalisation également. Voir note suivante à ce sujet (note 1127).

¹¹³⁴ Mouvement qui voit le jour en réaction à la période troublée (celle des guerres de religion) dans laquelle il prend place. Il se caractérise pour le goût du changement, de la métamorphose, jusqu'à la « bizarrerie choquante » comme l'indique le Littré (1877). Il s'inscrit dans le mouvement de la contre-réforme. Or, n'oublions pas que Sand s'est convertie au protestantisme.

¹¹³⁵ *Ibid.*, n.p.

Le nom même de *Patience* est le mot du ressentiment du souvenir des injures et des blessures (p. 65 : « *Patience ! patience ! un temps n'est peut-être pas loin où les manants ne couperons aux nobles ni les jarrets ni les oreilles, mais la tête et la bourse...* »). Déjà, la VIII^e *Lettre d'un voyageur*, donnait à l'interjection un sens politique, et en faisait l'annonciation d'une ère nouvelle : « *Patience ! patience ! Les apôtres sont en route* »¹¹³⁶.

Nous allons retrouver de nombreuses récurrences avec le premier personnage sandien de ce type : le vieillard des Landes dans *Rose et Blanche*. Le passage entre cet ermite et le protagoniste fait l'objet d'un moment de changement dans l'existence de celui-ci. Il y a un avant et un après cette rencontre. Rappelons brièvement l'histoire. Deux jeunes filles se rencontrent et se lient d'amitié. L'une est une jeune novice, l'autre une comédienne. Des relations croisées vont se nouer entre elles et deux jeunes hommes : Horace et Laorens. Le premier a commis une grande faute de jeunesse en violant une jeune fille considérée comme idiote. Amoureux de Rose, il finit pas découvrir que Blanche est celle qu'il a violentée. Il se décide alors à l'épouser pour réparer son crime mais cette dernière meurt le jour de ses noces sous l'afflux des émotions que le passé retrouvé a fait jaillir en elle. Tout le chapitre V du roman intitulé « Les Landes » porte sur le vieillard que rencontre Horace dans un lieu totalement hors de tout. Après un parcours idyllique au sein d'une nature préservée, Horace atteint le lieu de vie du vieillard. Il aperçoit tout d'abord ce qui pourrait s'assimiler à un désert, une lande nue. Puis il fait la connaissance du vieillard qui le conduit jusqu'à son logis. Ce dernier, tout comme la première habitation de Patience est une tour : « Après avoir traversé avec lui un bouquet de lièges, il vit s'élever, au milieu d'une clairière de plusieurs lieues d'étendue, une grande tour maladroite et nue, qui s'élevait sur la bruyère, comme un phare au milieu des flots¹¹³⁷. » Il est évidemment question d'élévation. La tour est ce qui relie la terre au ciel. Nous pouvons également songer que ce lieu symbolise un lien, une jonction, tout comme le vieillard-ermite sur le chemin du protagoniste. S'ensuit alors entre les deux une discussion qui prend toutes les allures d'une véritable réflexion sur le sens de l'existence :

¹¹³⁶ *Ibid.*, n.p.

¹¹³⁷ Jules Sand, *Rose et Blanche*, *op. cit.*, p. 293.

Dès ce jour, j'abandonnai le luxe, les amis, les plaisirs qui épuisent, les médecins qui tuent : je voulus être l'homme de la solitude et de ma volonté. Propriétaire d'une immense étendue de pays, j'embrassai une vie de misère, de fatigue et de privation ; j'y trouvai la santé, le calme, et j'ose dire le bonheur. J'ai vécu ainsi cinquante-cinq ans qui sont derrière moi comme un seul jour pur et beau.

— J'avais entendu raconter votre histoire à peu près comme vous venez de me la dire, répondit Horace. Mais j'attendais un cours de philosophie.

— Désabusé des hommes bien plus que vous ne pouvez l'être, reprit le comte de D***, je formai d'abord le projet qui peut-être vous amène ici. Je voulus les fuir, les oublier. Au bout de deux jours, je sentis que l'homme ne pouvait vivre à part, et je pris le parti d'être utile. J'avais été à même de vérifier que la considération dont je m'étais entouré, n'était que l'effet de ma richesse. Je jetai l'or aux hommes, afin d'acheter le droit de vivre à ma guise : c'était folie. On tolère les crimes, l'originalité ne trouve jamais grâce. On ne me pardonna pas d'avoir un mauvais habit et de gros souliers. Je fis aux villes des présents de cent mille francs ; on accusa la parcimonie de ma nourriture. Quand je vis que les hommes étaient si bêtes, je me mis à les plaindre, et presque à les aimer par compassion. Je m'endurcis avec moi-même au point de devenir insensible à tout le ridicule qu'ils déversaient sur ma bizarrerie. Également indifférent à leur suffrage, je ne les servis plus au gré de leur caprice, mais au gré de ma raison. Je refusai avec avarice le moindre denier à celui qui voulait me tromper ; je donnai sans compter à celui qui avait besoin. Un forçat libéré fut pour moi un homme, et j'osai nourrir l'être qui avait une marque de feu sur l'épaule : il fut décidé que j'étais sans principes. Je repoussai les conseils des intrigants : ils déclarèrent que j'étais fou. J'éteignis dans mon cœur jusqu'à la chimère de l'ostentation : ils prétendirent qu'elle s'était réfugiée dans les guenilles que je porte. Ils me comparent à Diogène qui mendiait son pain, mais qui n'avait pas quatre-vingt mille livres de rente¹¹³⁸.

Le vieillard des Landes est comparé à Diogène, autre philosophe antique¹¹³⁹. Comme nous pouvons le constater dans cet extrait, l'ermite est celui qui s'isole, qui interroge les conventions sociales. Il fuit ce que les autres hommes recherchent habituellement pour se

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 305-307.

¹¹³⁹ Il s'agit de Diogène de Sinope qui est un des plus fameux représentants de la philosophie cynique. Il a bousculé les conventions sociales de son temps. Surnommé « le chien », il vit comme tel. Il finit par loger dans un tonneau. Il est toujours vêtu de même, hiver comme été. Il n'a nulle considération de la vie sociale. Il assouvit ses envies naturelles dès que le besoin s'en fait ressentir quel que soit l'endroit. C'est un ascète.

recentrer sur l'essentiel. Il connaît les hommes et le monde et procède à une véritable introspection. Il privilégie comme le montre ce passage la sobriété absolue. Mais dans le même temps nous retrouvons la double postulation de Sand qui ne veut pas se couper des hommes entièrement. Le comte avoue avoir senti qu'il ne pouvait s'isoler complètement. Il lui a fallu être utile. Il se heurte pourtant à l'ingratitude. Après un cheminement – d'où tout l'intérêt du vieillard par le fait qu'ils accumulent en sa personne de nombreuses années – le vieil homme atteint une sorte d'imperméabilité. Nous sommes encore très proche de la philosophie stoïcienne. Le vieillard des Landes semble être le porte-parole de son auteur lors de la mention de ses choix de bienfaits. En effet, Sand elle-même rapporte dans *Histoire de ma vie* avoir été confrontée à la tromperie lors de ses aumônes et qu'elle a dû, par la suite, être plus vigilante. Elle confie ses réflexions et son expérience sur ce sujet dans la cinquième partie au chapitre II de son œuvre autobiographique :

Il y a à Paris, autour des artistes, une mendicité organisée dont on est longtemps dupe, et dont on continue à être victime ensuite par scrupule de conscience. [...]

N'ayant pas le temps de courir aux informations pour saisir la vérité, puisque j'étais rivée au travail, je cédaï longtemps à cette considération tout simple en apparence qu'il valait mieux donner cent sous à un gredin que de risquer de les refuser à un honnête homme. Mais le système grandit avec une telle rapidité et dans de telles proportions autour de moi, que je dus regretter d'avoir donné aux uns pour être arriver de refuser aux autres. [...]

Je pris sur moi ce dont je ne m'étais pas encore senti le courage, dans la crainte d'humilier la misère : j'exigeai des preuves¹¹⁴⁰.

Le vieillard est ensuite frappé du sceau de l'ostracisation. Il est dit qu'il est fou¹¹⁴¹. D'autres figures d'ermites pourraient être convoquées, dans *Lélia* ou dans *Spiridion* pour ne citer qu'eux. Arrêtons-nous quelques instants sur cette dernière œuvre citée car il s'y rajoute une dimension non dénuée d'intérêt. En effet, le récit est situé dans un « couvent [de] Bénédictins¹¹⁴² ». Il est intéressant de notifier le changement que Sand a appliqué d'une

¹¹⁴⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1260-1262.

¹¹⁴¹ Nous renvoyons à notre partie précédente.

¹¹⁴² George Sand, *Spiridion*, [1839], Condé-en-Normandie, Honoré Champion, 2023, p. 141.

version à l'autre. Le manuscrit, ainsi que le texte paru dans la *Revue des Deux Mondes* et dans l'édition de Félix Bonnaire de 1839 mentionnaient le terme de « franciscains ». Or, les Franciscains représentent un ordre mendiant suivant la règle de Saint-François d'Assise. Les Bénédictins, eux, forment l'ordre de Saint-Benoît. Ils prônent le retrait total, la coupure absolue du monde qui peuvent se donner à lire en termes de claustration, d'enfermement. Nous savons l'attachement que Sand porte aux petites gens et à la notion de partage. A *contrario*, elle ne voit aucun intérêt à se couper complètement de tout. Car si la retraite est souhaitable, elle doit être profitable aux autres – comme nous l'avons vu. Sand oppose dans son œuvre vie monacale et érémitisme. Le choix des Bénédictins prend donc tout son sens. Citons ce passage révélateur :

– Tu chercherais en vain un couvent moins souillé et des moines meilleurs ; tous sont ainsi. La foi est perdue sur la terre, et le vice est impuni. Accepte le travail et la douleur ; car vivre, c'est travailler et souffrir.

– Je le veux, je le veux ! mais je veux semer pour recueillir. [...] Je retournerai à la vie du monde, ou je me retirerai dans une thébaïde pour pleurer sur les fautes du genre humain et me préserver de la contagion...¹¹⁴³

La solitude absolue conduit à l'orgueil explique le Père Alexis – un vieux moine – au jeune Angel. Il indique ainsi au novice de vivre parmi les hommes et de chercher la « solitude au milieu d'eux¹¹⁴⁴ ». Le Père Alexis a connu des affres similaires à celles que ressent son jeune compagnon. Il trouve en lui un disciple. Sa propre quête spirituelle a trouvé de nombreuses réponses au contact d'un ermite. L'épisode est marquant. La Peste sévit et, par crainte de la contagion, les autres moines refusent de faire entrer les suppliants qui viennent chercher secours et assistance auprès d'Alexis. Celui-ci s'en offusque et le Prieur l'envoie alors « dans l'ermitage de Saint-Hyacinthe¹¹⁴⁵ ». Après de l'ermite, il découvre la véritable charité chrétienne. En effet, celui-ci accueille déjà des pestiférés et leur vient en aide. Alexis dit de cet homme qu'il « était vraiment un homme des anciens jours, un saint digne des plus beaux

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 155-156.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p.156.

temps du christianisme¹¹⁴⁶. » Cette expérience est éminemment salvatrice pour Alexis qui confesse : « [...] je me sentais un autre homme qu'en arrivant à l'ermitage, un travail utile, un dévouement sincère, m'avaient retrempé¹¹⁴⁷ ». Ce passage fait d'ailleurs écrire à Béatrice Didier : « L'opposition entre la pureté de l'ermitage et les vices du moine constitue une transposition de l'antithèse romantique entre la perversion sociale et la régénération dans la solitude¹¹⁴⁸. »

Chez Balzac, l'ermitage est d'une tout autre espèce. La dimension naturelle¹¹⁴⁹ est moins – voire pas du tout – présente. Il ne s'agit pas non plus d'une figure récurrente mais elle existe bel et bien. L'ermitage invite à méditer sur le sens de la vie et sur l'existence. D'ailleurs, les marginaux et tous les êtres profondément en marge de la société pourraient être assimilés à des ermites d'un autre type. Ils résident au sein de la société mais en sont coupés et permettent eux-aussi d'initier une réelle réflexion sur le monde qui les entoure et sur l'homme. Les artistes ou certains marginaux font partie de ceux-là. Nous ne reviendrons pas sur les premiers car nous avons déjà développé ce sujet antérieurement. Pour les seconds, nous en avons un exemple probant à travers le personnage de Gobseck. Ce personnage, comme dit précédemment, est récurrent dans *La Comédie humaine*. Intéressons-nous à ce dernier dans la nouvelle éponyme de 1840. Gobseck est un usurier, ainsi il possède une place à part comme nous l'avons vu dans un chapitre antérieur. Comme le souligne Anne-Marie Baron :

L'intérieur de l'usurier Gobseck révèle son mode de vie et sa façon de penser. C'est dans cette nouvelle qu'on trouve la fameuse comparaison avec l'huître. Le mobilier de cet appartement rempli de curiosités hétéroclites y est déchiffré comme un texte par le narrateur qui joue sur les différents sens du mot *curiosité* en soulignant que ce qui compte vraiment aux yeux du vieil homme, c'est la

curiosité, prétendue noble, de connaître les secrets de la nature ou d'obtenir une certaine imitation de ses effets. [...] toutes les passions humaines agrandies par le jeu de vos intérêts sociaux, viennent parader devant moi qui vis dans le calme. Puis, votre curiosité

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹¹⁴⁸ Béatrice Didier, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique », op. cit.*, p.190.

¹¹⁴⁹ Nous entendons par là en référence à la nature, à des retraits du monde dans des lieux hors de toute civilisation.

scientifique, espèce de lutte où l'homme a toujours le dessous, je la remplace par la pénétration de tous les ressorts qui font mouvoir l'Humanité. En un mot, je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi.

L'usurier, qui est une image du narrateur, s'est donc fait lui-même une spécialité du déchiffrement de ces hiéroglyphes sociaux¹¹⁵⁰.

L'usurier possède une pénétration hors du commun. Le lieu de vie du vieillard le définit comme il est de coutume chez Balzac. Or, voici ce que Derville nous dit de Gobseck : « À ce triste aspect, la gaieté d'un fils de famille expirait avant qu'il n'entrât chez mon voisin : sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et son rocher¹¹⁵¹. » Cette image révèle combien Gobseck représente lui-même un monde. L'huître est un univers clos mais aussi d'une richesse insoupçonnée comme le présente George Sand dans son conte « Le Gnome des huîtres¹¹⁵² ». Ce conte d'inspiration hoffmanienne¹¹⁵³ car il y règne une certaine étrangeté met en scène un amateur d'huître qui rencontre un vieillard, véritable monomane des huîtres, qui lui présente sa collection extraordinaire de mollusques¹¹⁵⁴. Ponge, au XX^e siècle, reprend également l'huître dans *Le Parti pris des choses*¹¹⁵⁵ pour en tirer une analogie avec la création poétique. L'huître est un univers et une représentation symbolique à elle seule. Il semblerait que Gobseck sache tout de l'humaine existence. Le vieillard exerce une certaine fascination sur ceux qui l'entourent. Il est au-delà de l'humanité :

¹¹⁵⁰ Anne-Marie Baron, « Curiosité(s) et imagination chez Balzac et Baudelaire. Fondements balzaciens d'une métaphysique des choses et des mœurs », in *L'Année balzacienne*, 2017/1 (n° 18), p. 297-310, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2017-1-page-297.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

¹¹⁵¹ Honoré de Balzac, *Gobseck*, Clamecy, Nathan, 2024, p. 20.

¹¹⁵² George Sand, « Le Gnome des huîtres », in *Contes d'une grand-mère*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1890.

¹¹⁵³ Sylvie Veys le mentionne d'ailleurs en ces termes : « . Ces trois récits [*L'Orgue du titan*, *Le Gnome des huîtres* et *La Fée aux gros yeux*] s'insèrent davantage dans la tradition littéraire des contes d'Hoffmann que dans celle des récits populaires » (Sylvie Veys, « Du populaire au littéraire : constantes et variations des Contes d'une Grand-mère », in Brigitte Diaz, Isabelle Hoog-Naginski, *George Sand*, , Presses universitaires de Caen, 2006, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.puc.9808> [consulté le 17/04/2024]).

¹¹⁵⁴ Le conte est beaucoup plus profond qu'il peut en avoir l'air, comme souvent chez Sand. La découverte du nom du gnome des huîtres à la fin pourrait permettre d'envisager une tout autre lecture. En effet, il se nomme M. Gaume. Or, il se trouve que Jean-Joseph Gaume(1802-1879) est un prêtre catholique ayant rédigé plusieurs ouvrages. Il s'intéressait à l'éducation et prônait plus de catéchisme à l'école. Critique envers les textes païens introduits auprès des enfants, il s'est ouvertement opposé également aux idées révolutionnaires, socialistes... Le ridicule gnome des huîtres avec ses leçons pédantesques n'en serait-il pas un avatar ?

¹¹⁵⁵ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses suivi de Proème*, Paris, Gallimard, 1967, [En ligne], URL : <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Parti-pris-des-choses-precede-de-Douze-petits-ecrits-suivi-de-Proemes>. [consulté le 05/03/2024].

A l'imitation de Fontenelle, il économisait le mouvement vital, et concentrait tous les sentiments humains dans le moi. Aussi sa vie s'écoulait-elle sans faire plus de bruit que le sable d'une horloge antique¹¹⁵⁶.

Cette métaphore lie également l'usurier au Temps. Or, il règle la vie des autres. Il contrôle l'existence des individus, tout comme le Temps. En dehors de ses « victimes », l'usurier vit dans une solitude absolue, en dehors de la société, tel un ermite. Derville dit à son sujet : « Le seul être avec lequel il communiquait, socialement parlant, était moi¹¹⁵⁷ ». Il semble que Gobseck ne soit cependant étranger à aucun événement qui l'entoure. Il est si riche qu'il pourrait tout posséder. Sa place en marge lui vaut d'avoir saisi la vérité de ce qui conditionne l'existence. Il partage d'ailleurs sa vision avec Derville :

Vous croyez à tout, moi je ne crois à rien. Gardez vos illusions, si vous le pouvez. Je vais vous faire le décompte de la vie. Soit que vous voyagiez, soit que vous restiez au coin de votre cheminée et de votre femme, il arrive toujours un âge auquel la vie n'est plus qu'une habitude exercée dans un certain milieu préféré. Le bonheur consiste alors dans l'exercice de nos facultés appliquées à des réalités. Hors ces deux préceptes, tout est faux. Mes principes ont varié comme ceux des hommes, j'en ai dû changer à chaque latitude. Ce que l'Europe admire, l'Asie le punit. Ce qui est un vice à Paris, est une nécessité quand on a passé les Açores. Rien n'est fixe ici-bas, il n'y existe que des conventions qui se modifient suivant les climats. Pour qui s'est jeté forcément dans tous les moules sociaux, les convictions et les morales ne sont plus que des mots sans valeur. Reste en nous le seul sentiment vrai que la nature y ait mis : l'instinct de notre conservation. Dans vos sociétés européennes, cet instinct se nomme *intérêt personnel*. Si vous aviez vécu autant que moi vous sauriez qu'il n'est qu'une seule chose matérielle dont la valeur soit assez certaine pour qu'un homme s'en occupe. Cette chose... c'est l'or. L'or représente toutes les forces humaines¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁶ Honoré de Balzac, *Gobseck*, Clamecy, Nathan, 2024, p. 18.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

Gobseck se fait le porte-parole de Balzac lui-même. Dans cette société du XIX^e siècle l'intérêt et le capital dominant – nous l'avons vu. Le sens réel de la vie est ici abordé : le vieillard-ermite est celui qui transmet cette vérité. L'ermite est donc particulièrement une figure du sens. D'ailleurs Jean-Pierre Bois rappelle l'importance de cette figure chez un autre auteur du siècle précédent, Novalis :

L'Allemand Novalis, lui, dans *Henri d'Ofterdingen*, développe le thème du vieil ermite, qui détient la sagesse, une sagesse prophétique ; même si la vieillesse communique avec la nature, elle est loin de la rhétorique fleurie et utilitariste des révolutionnaires. La solitude convient à la vieillesse. « Je fais chaque jour une promenade de plusieurs heures et je profite le plus possible du plein air et de la lumière. Le reste du temps, je le passe dans ces salles souterraines, occupant certaines heures à faire de la vannerie ou à sculpter le bois [...]. J'ai des livres que j'avais apportés ; aussi le temps passe-t-il comme rien. » Ce vieil ermite, le comte de Hohenzollern, assigne un rôle aux vieillards : dire l'histoire aux jeunes gens ; ceux-ci n'y voient que divertissement, mais ceux-là une amie édifiante et consolatrice¹¹⁵⁹.

Une autre figure particulière d'ermite se trouve chez Balzac : le vieux soldat de la nouvelle « Une passion dans le désert »¹¹⁶⁰. Pour sa part il subit un ermitage forcé. Perdu dans le désert, il vit un temps conséquent avec pour seule compagnie une panthère. L'ermitage est le lieu qui permet une réflexion qui peut même prendre une dimension métaphysique. Ainsi Anne-Marie Baron dans son article « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac » écrit :

Balzac fait de cet ermite forcé moins un symbole de sensualité perverse qu'un emblème de l'homme livré à l'ambiguïté de la tentation, qui détourne le désir de sa logique naturelle et

¹¹⁵⁹ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

¹¹⁶⁰ Cette nouvelle met en scène un soldat en Haute-Egypte lors de l'expédition du général Desaix. Un soldat provençal tombe entre les mains de Maugrabins mais arrive à s'échapper. Il se retrouve finalement reclus dans une grotte qu'il va devoir partager avec une panthère. Une étrange relation entremêlée de crainte et de désir naît entre eux. C'est également une sorte d'ode au désert, « Dieu sans les hommes » écrit Balzac à la fin de la nouvelle. (Honoré de Balzac, « Une passion dans le désert » in *Nouvelles et contes I, 1820-1832*, Manchecourt, Gallimard, 2005, p. 725.)

l'entraîne dans le grouillement questionneur des fantasmes et des contradictions. Sans doute aussi une image de l'artiste, livré à la solitude et à ses « chimères »¹¹⁶¹.

Cette nouvelle est donc particulièrement riche de sens. Le vieux soldat permet de livrer une analyse sur la tentation humaine, le désir et la mort. Le terme « ermitage » est employé par Balzac lui-même :

Il remonta sur le haut de la colline, et s'occupa pendant le reste du jour à couper un des palmiers inféconds qui, la veille, lui avait servi de toit ; car un vague souvenir lui fit penser aux animaux du désert ; et, prévoyant qu'ils pourraient venir boire à la source perdue dans les sables qui apparaissait au bas des quartiers de roche, il résolut de se garantir de leurs visites en mettant une barrière à la porte de son ermitage¹¹⁶².

La nouvelle finit en prenant une certaine teinte mystique. Dans *La Bible*, le désert est le lieu de la souffrance et de la révélation.

L'ermite est donc un personnage récurrent particulièrement assimilé au vieillard. Cette figure recoupe plusieurs éléments que nous avons développés précédemment : le phénomène de la marge, l'ambivalence de la sagesse et de la folie, l'assimilation au philosophe, au révélateur ou au guide. Chez Sand, il représente même la figure centrale de son œuvre romanesque, puisque, comme l'indique Isabelle Hoog Naginski : « [...] il donne à l'œuvre sandienne prise dans son ensemble une profonde unité¹¹⁶³ ». Porteur de sens, il élève la réflexion à un niveau métaphysique. Explorons davantage cette dimension au sein de laquelle le vieillard apparaît comme central.

¹¹⁶¹ Anne-Marie Baron, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 201-211, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-201.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

¹¹⁶² Honoré de Balzac, « Une passion dans le désert » in *Nouvelles et contes I, 1820-1832*, Manchecourt, Gallimard, 2005, p. 717.

¹¹⁶³ Isabelle Hoog-Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 217.

Chapitre II. Une figure métaphysique

1. Une figure fantastique

Tout d'abord soulignons que nous envisageons le terme « métaphysique » dans son acception la plus précise comme dans la plus large par la suite. Rappelons ce qu'écrit à ce sujet Dominique Demange :

« Métaphysique » est au demeurant devenu un terme fourre-tout que la réflexion philosophique ne peut guère utiliser qu'avec beaucoup de précautions. « Métaphysique, en langage pédant, s'étant désémantisé, est devenu une espèce de vide qui attire la resémantisation sauvage. La métaphysique pour notre contemporain est un trou noir qui avale tout et ne restitue rien. De quoi parle-t-on, en parlant de la « métaphysique » ? D'une science ou pseudo-science ? D'un *corpus* de problèmes authentiquement philosophiques ou seulement d'apparence philosophique ? D'une époque révolue de la philosophie, voire de l'histoire occidentales ? D'une thèse philosophique sur le monde (posant l'existence de choses-en-soi ou d'un au-delà de l'expérience) ? D'une détermination fondamentale de la nature de l'homme ?¹¹⁶⁴

Le vieillard que ce soit dans les œuvres romanesques ou dans les études sociales dépasse le cadre de la simple humanité. Nous l'avons maintes fois constaté maintenant. Outre ses représentations animales, végétales, marginales, il surpasse la condition humaine. Il touche à ce qui est le moins représentable. À travers lui, le récit prend très facilement une dimension métaphysique. Nous allons d'abord aborder la dimension fantastique à l'œuvre dans la représentation du vieillard. De prime abord, ce rapprochement pourrait paraître douteux. Toutefois, nous renvoyons à la citation de Borges sur la question qui est ici finement analysée par Fernando Bahr et Griselda Gaiada :

¹¹⁶⁴ Dominique Demange, « Éditorial », in *Le Philosophoire*, 1999/3 (n° 9), p. 5-10. DOI : 10.3917/phoir.009.0005. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-3-page-5.htm>. [consulté le 14/03/2024].

L'une des thèses les plus célèbres de l'œuvre de Jorge Luis Borges est celle selon laquelle la métaphysique ne serait qu'une « branche de la littérature fantastique ». Sa formulation, peut-être la plus mémorable, se trouve dans le conte « Tlör, Uqbar, Orbis Tertius », où il dit :

Le fait que toute philosophie soit a priori un jeu dialectique, une *Philosophie des Als Ob*, a contribué à les multiplier. Les systèmes incroyables abondent, mais ils ont une architecture agréable ou sont de type sensationnel. Les métaphysiciens de Tlön ne cherchent pas la vérité ni même la vraisemblance : ils cherchent l'étonnement. Ils jugent que la métaphysique est une branche de la littérature fantastique.

Au premier regard, cette appréciation va à l'encontre de la valeur de vérité des systèmes philosophiques. La philosophie, « mère des sciences », et plus encore la métaphysique, « racine de l'arbre de la connaissance », sont réduites à des jeux verbaux dont le seul but serait l'amusement ou, dans le meilleur des cas, l'étonnement. Borges, bien entendu, mesurait bien les implications d'une telle affirmation, et pour cela, lors de ses dialogues avec l'écrivain Ernesto Sabato, tellement saisi par l'angoisse existentielle, il s'amusait à considérer Dieu comme « la création la plus grande de la littérature fantastique »¹¹⁶⁵.

De plus Charles Nodier, présentait déjà le parallèle existant entre fantastique et métaphysique : « J'ai dit que la science de Dieu elle-même s'était appuyée sur le monde fantastique ou *superstant*, et c'est une de ces choses qu'il est à peu près inutile de démontrer¹¹⁶⁶. »

Pour en revenir au seul fantastique, la dénomination que nous employons s'appuie, en tout premier lieu, sur la définition que livre Todorov :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [entre une explication naturelle ou surnaturelle] ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée

¹¹⁶⁵ Fernando Bahr, Griselda Gaiada, « Spinoza, Leibniz, Borges : de la métaphysique aux belles lettres », in *Lumières*, 2021/1-2 (N° 37-38), p. 197-222, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-lumieres-2021-1-page-197.htm>. Fichier pdf généré le 19/03/2024.

¹¹⁶⁶ Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », in *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850, p. 9.

par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹¹⁶⁷.

Tzvetan Todorov reprend une vision déjà abordée par ses prédécesseurs au XIX^e siècle partageant cette idée que l'essentiel est dans l'incertitude qui demeure entre deux explications. Cette dernière existe en germe chez Vladimir Soloviov¹¹⁶⁸ ou Montague Rhodes James¹¹⁶⁹. Selon Todorov, *La Peau de chagrin* s'inscrit ainsi totalement dans le fantastique. Nous y reviendrons. Le fantastique reste toutefois difficile à saisir comme l'évoque d'ailleurs Nathalie Prince dans le *Dictionnaire George Sand*, entrée « fantastique » :

Art du vertige, genre aussi labile que protéiforme, le fantastique en ce premier XIX^e siècle ne se laisse pas saisir facilement, à ce point que George Zaragoza retient le terme d'*instabilité* comme élément majeur de définition (*Autour de Charles Nodier, formes, structures et enjeux du fantastique, dans le romantisme européen*, Univ. Paris IV, thèse, 1991)¹¹⁷⁰.

Chez Sand, le fantastique se distingue par quelques particularités. D'ailleurs la romancière a évoqué ce genre dans un essai. Pascale Auraix-Jonchière dans l'entrée « Conte » du *Dictionnaire George Sand* n'écrit-elle pas :

Pourtant de l'avis de G. Sand, « [l]e monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits. Chaque personnage, chaque groupe le porte en soi et le manifeste à sa manière. » (« Essai sur le drame fantastique » in *George Sand critique*, 1833-1876, Tusson, Du Lérot, 2006, 98)¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Lonrai, Editions du Seuil, 1970, p. 29.

¹¹⁶⁸ Philosophe, poète, penseur engagé d'origine russe (1853-1900).

¹¹⁶⁹ Auteur anglais de nombreux récits fantastiques (1862-1936).

¹¹⁷⁰ Nathalie Prince, *Dictionnaire George*, entrée « fantastique », *op. cit.*, p. 397.

¹¹⁷¹ Pascale Auraix-Jonchière, *Dictionnaire George Sand*, entrée « conte », *op. cit.*, p. 236.

Le fantastique est donc très présent chez Sand, à travers certains titres qui s'inscrivent totalement dans une telle dimension mais aussi par sa présence au sein des personnages eux-mêmes. Sand établit également une proximité entre fantastique et métaphysique. Comme l'indique Merete Stistrup Jensen :

Il arrive, à la lecture de l'essai de Sand, qu'on soit assez surpris par la proximité qu'elle établit entre le fantastique et le métaphysique. De fait, les deux termes sont traités comme presque équivalents dès les premières lignes. Cette vocation métaphysique que Sand donne au fantastique est exprimée explicitement plus loin :

Le drame de *Faust* marque donc, à mes yeux, une limite entre l'ère du fantastique naïf employé de bonne foi comme ressort et effet dramatique, et l'ère du fantastique profond employé philosophiquement comme expression métaphysique, et... dirai-je religieuse ? Je le dirai, car ces grands ouvrages dont j'ai à parler appartiennent à la philosophie, c'est-à-dire à la religion de l'avenir, le scepticisme de Goethe, comme le désespoir de Byron, comme la sublime fureur de Mickiewicz.

Si l'essai de Sand est résolument tourné vers l'avenir, celui de Nodier cultive une nostalgie certaine du passé. [...]

Nodier voit donc dans le fantastique un absolu de la littérature venu succéder à celui de la religion. Entre les deux, il y a continuité et non pas rupture, car le fantastique poétique console l'humain autant que le fantastique religieux. Tous deux ont leur raison d'être psychique ; c'est pourquoi Nodier ne soumet le fantastique à aucune critique morale.

De son côté, Sand semble également à la recherche d'une forme transcendante donnant accès à un réel plus complexe [...].

Appelé à opérer une synthèse entre « vie métaphysique » et « vie réelle », le fantastique a certes une fonction transcendante chez Sand. Si le fantastique est défini comme « l'âme de toute réalité », le mot « âme » renvoie, à l'évidence, à un double registre, à la fois religieux et psychique¹¹⁷².

¹¹⁷² Merete Stistrup Jensen, « George Sand et le discours théorique sur le fantastique au XIX^e siècle », in Olivier Bara, Christine Planté (éd.), *George Sand critique*, Presses universitaires de Saint-Étienne, [En ligne], 2011, <https://doi.org/10.4000/books.puse.2730>. Fichier pdf généré le 25/01/2021.

Dans ce même essai, elle définit le genre :

Mot à l'allure charismatique, le *fantastique* apparaît, dans la France des années 1830, comme une catégorie esthétique salubre pour certains ; pour d'autres ce ne sera qu'un terme à la mode. Ce n'est pas exactement un nouveau mot, mais jusqu'au XIX^e siècle il est presque synonyme de *fantaisie*, terme vague qui connote une représentation creuse et fautive, auquel on préfère encore celui d'*imagination*. Désormais, le terme « fantastique » s'impose, il devient une sorte de carrefour où affluent le merveilleux, le poétique, le métaphysique et le sublime, appelés à se redéfinir par cette rencontre¹¹⁷³.

Et elle en distingue plusieurs formes en interrogeant principalement l'essai de George Sand : fantastique « compositionnel », « métaphysique » et « intérieur ». Le premier concerne la nature structurelle du roman comme son nom l'indique ; refusant les règles classiques, la composition s'avère fluctuante, construite à partir de différents points de vue. Le second désire atteindre une « forme transcendante ». Le troisième permet d'enrichir la représentation du personnage¹¹⁷⁴.

Balzac, ne dédaigne pas ce genre non plus, loin de là ! Ses œuvres de jeunesse sont particulièrement marquées par celui-ci. Il sera d'ailleurs toujours présent – plus ou moins, en filigrane – dans beaucoup d'autres ouvrages. Il est difficile de mêler « fantaisie » et « fantastique » mais le « fantastique » prévaut, comme le souligne José-Luis Diaz :

Balzac « fantaisiste fantastique », ou bien, à l'inverse, « *fantastiqueur* fantaisiste » ? [...]

Pourtant, réflexion faite, j'ai choisi de mettre au centre de mon enquête le fantastique – en tenant compte, bien sûr, de ses modulations fantaisistes – plutôt que la fantaisie. Pourquoi ? Parce qu'ayant pris à tâche de considérer les choses à partir, non du seul Balzac, mais du champ littéraire constitué par toute cette littérature qui s'écrit, après 1830, dans l'orbite d'Hoffmann,

¹¹⁷³ *Ibid.*

¹¹⁷⁴ Ces distinctions apparaissent dans l'article précédemment cité.

c'est bien le fantastique qui s'avère central ; c'est lui qui *se vend*, c'est lui aussi qui structure le champ littéraire pendant quelques années¹¹⁷⁵.

La présence du fantastique dans de nombreuses œuvres du corpus est sensible. Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder – à de nombreuses reprises – l'influence d'Hoffmann, aussi bien chez Balzac que chez Sand. Le vieillard est également très souvent assimilé à une figure fantastique. Comme nous venons de l'éprouver, le fantastique est un genre difficile à définir, tout comme l'est le vieil homme. De manière générale, les vieillards apparaissent toujours auréolés d'une atmosphère surnaturelle. Rares sont ceux pour lesquels ce n'est pas le cas. Simone de Beauvoir dans son essai sur la vieillesse rappelle le lien étroit qu'entretient le vieillard avec le surnaturel puisqu'elle écrit : « Nécessaire, le vieillard est dangereux puisqu'il peut détourner le savoir magique à son profit. Son ambivalence a encore une autre cause : proche de la mort, il est proche du monde surnaturel¹¹⁷⁶. Les différentes formes évoquées précédemment sont toutes convoquées dans les œuvres, certaines se mêlant au sein d'une œuvre. Il est difficile de catégoriser mais il existe au sein des œuvres du corpus un fantastique « noir » et un fantastique plus fantaisiste. L'un entraîne la crainte, dérange ; l'autre se situe à mi-chemin entre le sérieux et le comique. Le plus souvent il y a des résurgences du roman noir dans le premier, le second tire vers la satire ou le grotesque. Les deux poursuivent un but identique : soit parler de l'ineffable, soit assister la dimension critique du récit.

La version la plus aboutie de l'influence du roman noir se trouve chez Balzac dans *Le Centenaire*. Balzac était passionné par la question du vivre vieux. Son père, mort à 83 ans, est pour le romancier, une source d'inspiration. Ce récit très particulier relate l'histoire d'un homme qui ne meurt pas. Revenants, fantômes, morts vivants peuplent *La Comédie humaine*. Ils sont pourtant bien différents selon les œuvres, malgré leur dénomination proche. Daniel Sangsue s'interroge sur l'indétermination du personnage de Béringheld¹¹⁷⁷ :

¹¹⁷⁵ José-Luis Diaz, « Ce que Balzac fait au fantastique », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 61-83, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-61.htm>. Fichier pdf généré le 16/03/2024.

¹¹⁷⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁷⁷ Protagoniste de l'œuvre *Le Centenaire*, (BALZAC Honoré (de), *Le Centenaire*, [1822], Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837).

Son statut [celui de Lecanal, personnage d'un récit inachevé, « *spectre de l'idée du canal de l'Essonne* »] rappelle celui d'un autre personnage balzacien, le Centenaire du roman éponyme. Bérigheld le Centenaire est-il « simplement » un humain dont la vie se prolonge indéfiniment grâce à son pacte avec le diable, auquel cas il ne peut être assimilé à un revenant, ou est-ce un être qui meurt et revient sur terre à volonté ?¹¹⁷⁸

L'intertextualité est de mise pour ce récit. En effet, Balzac s'inspire d'un autre roman, *Melmoth ou l'homme errant* [*Melmoth the Wanderer*, 1820], de Maturin. Bérigheld serait une :

[...] sorte de vampire. Du reste, à la suite de son portrait, Balzac/Saint-Aubin l'identifie explicitement à la fois au « Juif errant » et à « un vampire »³⁹. Le fait est que Bérigheld le Centenaire sacrifie régulièrement des jeunes filles pour s'approprier leur fluide vital. Mais les vampires sucent le sang et sont clairement des morts-vivants, alors que la référence au Juif errant fait du Centenaire plutôt un vivant immortel. « Il traverse les siècles sans mourir », dit de lui un rentier du café de Foy, et son intendant le taxe familièrement de « vieux Sempiternel »¹¹⁷⁹.

Balzac introduit pourtant une touche de réalisme à son œuvre car le centenaire ne boit pas le sang de ses victimes mais absorbe leur fluide vital. Par sa théorie de l'énergie Balzac ramène le personnage dans la réalité :

Ce passage du pacte satanique au fluide vital sort le Centenaire du pur fantastique pour le tirer du côté du fantastique expliqué ou même d'un certain réalisme. Car qui dit fluide vital dit magnétisme, et l'on sait que le magnétisme est considéré, au début du XIXe siècle, comme le principe physique, matériel, de phénomènes en apparence surnaturels¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁸ Daniel Sangsue, « Balzac et les fantômes », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 143-160, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-143.htm>. Fichier pdf généré le 19/04/2024.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ *Ibid.*

Ce qui ressort particulièrement du protagoniste est son indétermination :

Il est « l’alliance bizarre de la vie et de la mort, composant une hideuse construction humaine qui tien[t] également de tous deux », et, de ce point de vue, Melmoth et le Centenaire sont de parfaits exemples de cette indétermination fondamentale et irréductible que Derrida attribue au spectre et qui se traduit souvent par les formules ni... ni..., ou et... et...¹¹⁸¹.

Melmoth réconcilié reprend cette veine du fantastique noir et l’amplifie mais nous aborderons cette œuvre ultérieurement. Dans une veine identique nous trouvons l’histoire du père de Dom Juan dans *L’Élixir de longue vie*, ce dernier décidant de transgresser la mort. L’ambiance de cette nouvelle est digne d’un conte hoffmannien. D’ailleurs Balzac lui-même opère ce rapprochement comme l’indique Olivier Besuchet :

L’auteur de *La Comédie humaine* se contente de raconter qu’un ami lui a donné il y a longtemps « le sujet de cette Étude, que plus tard il [a trouvé] dans un recueil publié vers le commencement de ce siècle » et de présenter comme le résultat de « ses conjectures » la possibilité que ce conte soit en réalité « une fantaisie due à Hoffmann de Berlin [...] oubliée dans ses œuvres par les éditeurs ». Bien sûr, on ne trouve nulle trace du scénario de *L’Élixir* ni chez Hoffmann, ni chez d’autres écrivains de la veine fantastique allemande, anglaise ou française. En 1831 déjà, à l’occasion d’une publicité parue dans le journal *Le Globe* pour les *Romans et contes philosophiques*, Balzac présentait *L’Élixir de longue vie* comme « le récit neuf et piquant d’une vieille histoire » (Cité par Tolley 1963) – sans bien sûr donner plus d’informations. Un détail de la dédicace au lecteur renforce cette incitation à lire le conte philosophique balzacien comme une variante d’un ou plusieurs hypotextes : Balzac dit avoir agi « comme le bon La Fontaine »¹¹⁸².

La filiation entre les contes fantastiques allemands et la nouvelle n’est donc pas à prouver. Tout concourt à cette atmosphère typique : la fête étrange du début lors d’une soirée d’hiver,

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² Olivier Besuchet, « "Rien de nouveau sous le soleil" ? L’indice intertextuel dans *L’Élixir de longue vie* de Balzac », in *A contrario*, 2014/1 (n° 20), p. 113-127, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-113.htm>. Fichier pdf généré le 10/03/2024.

un peu fantasmagorique, l'ambiance dans la chambre de Bartholoméo, le père de Don Juan ou encore l'histoire elle-même qui n'est rien de moins que celle d'une tentative d'échapper à la mort grâce à un onguent magique qui semble totalement fonctionner. La description de la fiole que Bartholoméo tend à son fils s'inscrit totalement dans cette tonalité :

Empressé de présenter le mystérieux cristal à la lueur de la lampe, comme un buveur consulte sa bouteille à la fin d'un repas, il n'avait pas vu blanchir l'œil de son père. Le chien béant contemplait alternativement son maître mort et l'élixir, de même que don Juan regardait tour à tour son père et la fiole. La lampe jetait des flammes ondoyantes. Le silence était profond, la viole muette¹¹⁸³.

Le paroxysme est atteint lors de la fin quand Don Juan, vieux à son tour, réclame un service identique à celui que son père lui avait réclamé et que sa tête et un bras reprennent vie :

La foule tremblante aperçut don Philippe évanoui, mais retenu par le bras puissant de son père, qui lui serrait le cou. Puis, chose surnaturelle, l'assistance vit la tête de don Juan, aussi jeune, aussi belle que celle de l'Antinoüs ; une tête aux cheveux noirs, aux yeux brillants, à la bouche vermeille, et qui s'agitait effroyablement sans pouvoir remuer le squelette auquel elle appartenait¹¹⁸⁴.

Repousser la mort, obtenir la vie ou la jeunesse éternelle est une préoccupation majeure au XIX^e siècle. Il faut dire que la science prend un tel essor que le mélange peut facilement se faire entre celle-ci et ce qui demeure occulte. Ainsi apparaît un développement plus ou moins affirmé du scientisme, comme le souligne Claire Fredj :

Au cours du XIX^e siècle, la science remet ainsi en cause des croyances millénaires, tout en contribuant à expliquer de mieux en mieux les mystères de l'univers et de l'humanité ? Elle

¹¹⁸³ Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁸⁴ Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie*, *op. cit.*, p. 21-22.

apparaît parfois comme une nouvelle religion et les certitudes qu'elle semble apporter paraissant offrir des substituts au catholicisme. Courant de pensée qui se caractérise par une confiance absolue dans la science, un scientisme plus ou moins affirmé se diffuse dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces mutations du monde philosophique et savant trouvent un écho non négligeable dans l'art¹¹⁸⁵.

La théorie du vitalisme qui met en avant l'énergie vitale permet d'expliquer que celle-ci – si jamais on la retrouve – pourrait donner au corps de nouvelles forces. Ainsi le XIX^e siècle est celui durant lequel ont pullulé les charlatans et les recherches sur la manière de déjouer mort et vieillesse. C'est d'ailleurs ce que souligne Jean-Pierre Bois dans son ouvrage *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites* au chapitre IV en évoquant le tout début de la naissance de la vieillesse au XVIII^e siècle¹¹⁸⁶. Il est ainsi question du fameux élixir de Cagliostro qui était censé procurer la jeunesse éternelle (XVIII^e siècle). Ainsi à travers la représentation fantastique du vieillard nous touchons grandement à la métaphysique.

L'antiquaire de *La Peau de chagrin* est un de ceux pour lequel cette dimension est la plus mise en valeur au sein du fantastique. Dès l'apparition de ce dernier, ce dernier est éminemment présent :

Tout à coup il crut avoir été appelé par une voix terrible, et tressaillit comme lorsqu'au milieu d'un brûlant cauchemar nous sommes précipités d'un seul bond dans les profondeurs d'un abîme. Il ferma les yeux ; les rayons d'une vive lumière l'éblouissaient ; il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard qui se tenait debout et dirigeait sur lui la clarté d'une lampe. Il ne l'avait entendu ni venir, ni parler, ni se mouvoir. Cette apparition eut quelque chose de magique. L'homme le plus intrépide, surpris ainsi dans son sommeil, aurait sans doute tremblé devant ce personnage extraordinaire qui semblait être sorti d'un sarcophage voisin. La singulière jeunesse qui animait les yeux immobiles de cette espèce de fantôme empêchait l'inconnu de croire à des effets surnaturels ; néanmoins, pendant le rapide intervalle qui sépara sa vie somnambulique de sa vie réelle, il demeura dans le doute philosophique recommandé par Descartes, et fut alors, malgré lui, sous

¹¹⁸⁵ Claire Fredj, *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁸⁶ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

la puissance de ces inexplicables hallucinations dont les mystères sont condamnés par notre fierté ou que notre science impuissante tâche en vain d'analyser¹¹⁸⁷.

L'arrivée du vieillard se fait clairement dans le doute que l'auteur entretient sciemment. Est-ce un homme ou bien autre chose, une créature surnaturelle ? Les premiers éléments réfèrent clairement à l'enfer mais nous reviendrons sur ce point en détail ultérieurement. L'antiquaire semble surgir de nulle part. Auréolé d'une lumière rouge particulièrement fantasmagorique, d'une « sphère rougeâtre », son apparition est marquée par la négation « ni venir, ni parler, ni se mouvoir ». Le tout est repris et recentré en une phrase qui présente clairement – s'il en était besoin – l'intention de l'auteur : « Cette apparition eut quelque chose de magique ». Le terme ici ferait davantage penser au merveilleux mais l'hésitation qui suit inscrit clairement ce passage dans le fantastique. En effet, alors que Balzac use ensuite des termes de « personnage extraordinaire » et « fantômes », il se contredit en insistant sur le fait que rien de surnaturel n'est à l'œuvre : « La singulière jeunesse qui animait les yeux immobiles de cette espèce de fantôme empêchait l'inconnu de croire à des effets surnaturels [...]. Il rapproche l'interrogation de Raphaël au doute philosophique de Descartes qui procède par l'étape du doute avant de parvenir au *cogito*¹¹⁸⁸. Le passage se clôt par le terme « hallucinations » qui évacue l'aspect magique de la scène. La peau sur laquelle Raphaël s'interroge finalement jusqu'au bout participe également de cette tonalité fantastique. Or, n'oublions pas que c'est justement l'antiquaire qui la détient et la transmet. Tzvetan Todorov place ainsi clairement l'œuvre dans le fantastique et son hésitation propre :

À la différence de ce que nous avons vu du premier niveau de l'allégorie, le sens littéral ici ne se perd pas. La preuve en est que l'hésitation fantastique se maintient (et on sait que celle-ci se situe au niveau du sens littéral). L'apparition de la peau est préparée par une description de l'atmosphère étrange qui règne dans la boutique du vieil antiquaire ; par la suite aucun des désirs de Raphaël ne se réalise de manière invraisemblable¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 88-89.

¹¹⁸⁸ Effectivement Descartes pour arriver à une vérité philosophique qui servira de base à sa réflexion commence par l'étape du doute. Il rappelle que les sens sont trompeurs, que rien ne prouve – dans l'absolu – que nous ne vivons pas dans un rêve. Toutefois, une seule chose se dresse face à cette possibilité : la pensée. Ainsi il en déduit le fondement de sa philosophie : « *Cogito ergo sum* », « Je pense donc je suis ».

¹¹⁸⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 73.

Pour Pierre Barbéris le fantastique dans l'œuvre sert à représenter la fatalité de la passion. La peau et tout ce qui l'entoure – donc en particulier l'antiquaire – expriment le monde tel que le perçoit Balzac :

La passion est cette force vive sans laquelle ni l'homme ni la société ne sont rien. La passion tue. Comme tue l'absence de passion. Ainsi se trace autour de l'homme un cercle. Ainsi se définissent une nécessité et une fatalité.

Aussi apparaîtra-t-il plus clairement, à présent, que ce soit par une sorte de spontanéité divinatoire que le fantastique ait eu pour mission, très tôt, d'exprimer cette fatalité. Le mythe de *la Peau de chagrin* commande, dès 1831, la vision balzacienne du monde comme il va. Le fantastique, par l'intermédiaire de fictions et d'images, définit avec une implacable précision une certaine condition humaine : celle de l'homme enfermé dans d'infranchissables limites¹¹⁹⁰.

Le fantastique confie donc à l'antiquaire ce pouvoir de révéler le monde et d'exprimer une certaine fatalité. Le vieillard l'exprime lui-même à sa manière par son destin final qui est de tomber sous le charme d'une jeune personne et de renoncer à tous les principes qu'il avait évoqués, conformément au souhait de Raphaël. Mais, encore à ce moment, l'antiquaire demeure « un fantastique personnage¹¹⁹¹ ». Le fantastique accompagne donc cet être tout au long du roman. José-Luis Diaz souligne la récurrence de ce type de personnage chez Balzac :

Mais le fantastique balzacien marque aussi en ces années-là une préférence surprenante pour un personnage de vieillard, bizarre, surnaturel, spectral, qui se décline à travers le Gobseck des *Dangers de l'inconduite* en avril 1830²⁴, la Zambinella devenue vieux spectre du début de *Sarrasine*, Frenhofer en juillet-août 1831, ou encore à travers ce « fantastique personnage » qu'est l'antiquaire de *La Peau de chagrin*¹¹⁹².

¹¹⁹⁰ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, op. cit., p. 475.

¹¹⁹¹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 287.

¹¹⁹² José-Luis Diaz, « Ce que Balzac fait au fantastique », art. cité.

En effet, Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, apparaît comme un être fantastique et sa conception de la peinture dépasse le cadre réel. Ainsi le dialogue suivant entre Porbus et Poussin est révélateur :

— Allons à son atelier, répondit le jeune homme émerveillé.

— Oh ! le vieux reître a su en défendre l'entrée. Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère.

— Il y a donc un mystère ?

— Oui, répondit Porbus. Le vieux Frenhofer est le seul élève que Mabuse ait voulu faire. Devenu son ami, son sauveur, son père, Frenhofer a sacrifié la plus grande partie de ses trésors à satisfaire les passions de Mabuse ; en échange, Mabuse lui a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature, notre désespoir éternel, mais dont il possédait si bien *le faire*, qu'un jour, ayant vendu et bu le damas à fleurs avec lequel il devait s'habiller à l'entrée de Charles-Quint, il accompagna son maître avec un vêtement de papier peint en damas. [...] Frenhofer est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres¹¹⁹³.

Avant cela Frenhofer est qualifié de « génie fantasque » et il est dit de lui qu'il « allait au-delà des bornes de la nature humaine¹¹⁹⁴ ». L'œuvre représente bien une quête de l'absolu. Le fantastique sert ici le dépassement du cadre humain. Dominique Massonau écrit : « On observe en effet la prégnance d'une écriture « fantaisiste fantastique » en ce qu'elle inscrit dans les personnages balzaciens une épaisseur autre, une aura parfois, un effet d'ombre portée¹¹⁹⁵ ». Dans le cas de Frenhofer, il faudrait également associer la dimension fantastique et la théorie de la volonté sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Mais pour saisir ce rapprochement, disons-en deux mots. Dans *Louis Lambert*¹¹⁹⁶ puis dans *Le Cousin Pons*, Balzac

¹¹⁹³ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 19-20.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁹⁵ Dominique Massonau, « Fantômes, revenants et ombres portées : pour un « réalisme fantaisiste » », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 161-180, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-161.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

¹¹⁹⁶ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, Calmann Lévy, Éditeur, 1892.

évoque l'idée que les pensées prendraient une forme tangible. Le côté spectral de l'idée est donc un corolaire de cette croyance. C'est d'ailleurs ce que souligne Daniel Sangsue :

Alors que Nerval et Hugo imaginent des esprits matériels, Balzac, à l'inverse, croit à une « matière spectrale ». En fait, il estime qu'aussi bien les idées que les objets matériels émettent un spectre dans l'atmosphère ; ce spectre, dans le cas de la matière, est prouvé par le daguerréotype, dont le principe est de le capter¹¹⁹⁷.

Or, il précise que les idées-spectres « ne peuvent être visualisées [que] par certains être dotés de "facultés rares"¹¹⁹⁸ ». Frenhofer fait évidemment partie de ceux-là. Nous glissons inexorablement vers un fantastique plus réaliste.

Tel est celui à l'œuvre dans *Le Colonel Chabert*. À son sujet Daniel Sangsue écrit :

Il est évident que les revenants du *Pacte*, de *L'Élixir de longue vie* ou des *Contes drolatiques* ne sont pas de même « nature » que le colonel Chabert. Ces revenants relèvent de la fantaisie ou du fantastique, ils impliquent un surnaturel, ou une *surnature*, qui sont absents du *Colonel Chabert*, dont le héros est un faux revenant, et n'apparaît comme mort-vivant qu'à la suite d'un malentendu¹¹⁹⁹.

Une lecture ethnocritique du personnage de Chabert précise également la diversité des analyses possibles de cette œuvre, comme le montre l'article de Stéphane Vachon dans l'ouvrage *Horizons ethnocritiques* :

Loin de nous la tentation de voir en Chabert un postmoderne avant l'heure, et loin de nous la tentation de proposer une lecture tragique de cette fin comme tragédie ontologique exprimant le sublime de la coupure de l'âme et du monde [...], car cette coupure relève aussi du grotesque (« Ne ressemble-t-il [Chabert] pas à ces grotesques qui nous viennent

¹¹⁹⁷ Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Mayenne, José Corti, 2011, p. 168-169.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁹⁹ Daniel Sangsue, « Balzac et les fantômes », art. cité.

d'Allemagne ? »). Reste cependant l' « arabesque imaginaire ». Selon Jean-Marie Schaeffer lisant Schlegel, « l'arabesque est une manifestation du sens pour le grotesque, l'étrange et le fantastique ». Peut-on y voir la figuration des méditations de la vie intérieure du personnage auquel sont attachées tant de connotations qui le font, en effet, pencher vers « le grotesque, l'étrange, le fantastique » ?¹²⁰⁰

Le grotesque et le fantastique coexistent selon une habitude fréquente, particulièrement dans le romantisme allemand de cette époque. Nous retrouvons ainsi certaines correspondances entre Chabert et certains personnages d'Hoffmann par exemple. Il existe clairement comme l'écrit Stéphane Vachon « des intertextes fantastiques et frénétiques qui jouent, façon 1830, sur l'horreur et l'épouvante¹²⁰¹ ». Le surnaturel est très présent puisque Chabert apparaît souvent tel un fantôme. Il est un revenant. Il sort d'une fosse de cadavres. La description de Chabert renvoie bien aux histoires surnaturelles que des lecteurs de l'époque auraient pu lire :

Un médecin, un auteur, un magistrat eussent pressenti tout un drame à l'aspect de cette sublime horreur dont le moindre mérite était de ressembler à ces fantaisies que les peintres s'amusaient à dessiner au bas de leurs pierres lithographiques en causant avec leur amis¹²⁰².

L'oxymore définit parfaitement le vieillard et les termes de celle-ci le ramène à une nature d'ordre métaphysique qui transcende la réalité humaine. Nous nous retrouvons bien dans cette « inquiétante étrangeté » [*das unheimliche*] dont parlait Freud¹²⁰³. Toutefois, le fantastique balzacien est finalement propre à l'auteur, ce qui fait écrire à José-Luis Diaz :

[...] Balzac jouerait avec le fantastique, en sceptique, en ironiste. Fantaisiste du fantastique, dira-t-on ? C'est vrai dans pas mal des exemples rencontrés. Balzac joue du fantastique plus qu'il n'en use,

¹²⁰⁰ Stéphane Vachon, « Chabert sur les chemins de l'ethnocritique : Le point de vue balzacien », in *Horizons ethnocritiques*, op. cit., p. 245-246.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁰² Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 63.

¹²⁰³ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [Das Unheimliche und andere Texte], Paris, Gallimard, 1985.

maniant ce colifichet avec un cynisme de prestidigitateur. Mais le traitement que Balzac fait subir au fantastique n'est pas seulement ludique ; il est souvent, comme l'a bien vu Deschamps, satirique, agressif : Voltaire et Rabelais pointent derrière Hoffmann¹²⁰⁴.

Cette dimension critique satirique, se retrouve dans lorsque le baron Hulot est qualifié de « spectre¹²⁰⁵ ». Il est le patriarche déchu. Le titre du chapitre est d'ailleurs révélateur, s'intitulant, « le Départ du père prodigue ». Hulot illustre parfaitement cette analyse de José-Luis Diaz :

Le fantastique de Balzac se veut ainsi un fantastique « galvanique », qui cloue au pilori toute une civilisation, et donc aussi un fantastique social, qui tire le fantastique des entrailles même d'une société désorganisée, plutôt que de la fumée de la pipe d'un conteur allemand, et moins encore des rêveries d'un Narcisse littéraire ivre de sa pure fantaisie, et pratiquant ce que Hegel désigne alors sous le nom d'ironie romantique en s'en prenant à Friedrich Schlegel et à Jean-Paul [sic]¹²⁰⁶.

Venons-en maintenant à Sand, nous aurions pu parler auparavant de certaines œuvres qui s'inscrivent elles aussi dans le fantastique noir, dans un fantastique plus métaphysique ou au contraire plus réaliste et porteur d'une critique sociale. Mais Sand mêle souvent plusieurs formes dans une même œuvre. De plus, tout comme Balzac, son fantastique lui est finalement propre. Il est par exemple question de « fantôme¹²⁰⁷ » pour Bois-Doré. Cette appellation-là participe du goût pour le surnaturel qui est à la mode mais aussi de la proximité du vieillard avec la mort. Dans certains cas – comme vu précédemment – le burlesque ou le grotesque ne sont pas très loin, alimentés par la tonalité fantastique. Chez Sand, une autre appellation récurrente du vieillard qui rejoint sa représentation fantastique est celle du sorcier. Effectivement, dans le corpus étudié, plusieurs vieillards se voient ainsi dénommés. Nous touchons à l'occulte et aux pratiques surnaturelles mais aussi et toujours à la nature du vieillard qui ne se complaît décidément que dans l'altérité et la marge vis-à-vis de la nature

¹²⁰⁴ José-Luis Diaz, « Ce que Balzac fait au fantastique », art. cité.

¹²⁰⁵ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 449.

¹²⁰⁶ José-Luis Diaz, « Ce que Balzac fait au fantastique », art. cité.

¹²⁰⁷ George Sand, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 52.

simplement humaine. Dans *Mauprat*, à la fois Tristan de Mauprat et Patience sont qualifiés de sorciers. Le premier est auréolé d'une atmosphère de terreur et de superstition comme l'indique ce passage : « Les paysans croient encore voir apparaître son spectre alternativement dans le corps d'un sorcier qui enseigne aux malfaiteurs le chemin des habitations de la Varenne, et dans celui d'un vieux lièvre blanc qui se montre aux gens tentés de quelque mauvais dessein¹²⁰⁸. » Quant au deuxième, l'idée du sorcier rejoint ce que nous avons déjà évoqué sur lui. Le sorcier est l'être qui dépasse la condition humaine, mystérieux et qui connaît des secrets que nul autre ne peut percevoir. La représentation de l'ermite accentue également cette figure. Seul, isolé, en marge, l'image du sorcier vient très rapidement pour représenter Patience. De plus, la proximité de son habitation, au début du roman, avec la demeure des Mauprat participe de l'effet voulu par Sand d'endroit à éviter. En outre, la représentation de la nature la plus primaire se fait souvent autour de figures inquiétantes, issues du surnaturel qui révèlent ainsi le côté imposant, massif, premier de la nature primordiale. Chez les Grecs, les origines sont symbolisées par l'ère des titans. Patience représenterait ainsi les forces brutes de la nature. D'ailleurs, outre le qualificatif de sorcier, il est aussi assimilé par association d'idées au loup-garou. De fait, nous l'apprenons lors de la conversation entre Bernard et Marcasse : « Ce mot de loup-garou me rappela l'aventure qui m'avait mis en relation très peu sympathique avec Patience, à l'âge de treize ans¹²⁰⁹. » Cette fameuse rencontre évoquée par Bernard est d'ailleurs entièrement placée sous le signe de la superstition :

La nuit se faisait, et nous marchions gaiement, sifflant, abattant des cornes à coups de pierre, imitant le cri des oiseaux, lorsque celui qui marchait devant s'arrêta tout à coup, et, revenant sur ses pas, déclara qu'il ne passerait pas par le sentier de la tour Gazeau, et qu'il allait prendre à travers bois. Cet avis fut accueilli par deux autres. Un troisième objecta que l'on risquait de se perdre si on quittait le sentier, que la nuit était proche et que les loups étaient en nombre.

— Allons, canaille ! m'écriai-je d'un ton de prince en poussant le guide, suis le sentier, et laisse-nous tranquilles avec tes sottises.

¹²⁰⁸ George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 218.

— *Non, moi*, dit l'enfant, je viens de voir le sorcier qui dit *des paroles* sur sa porte, et je n'ai pas envie d'avoir la fièvre toute l'année.

— Bah ! dit un autre, il n'est pas méchant avec tout le monde. Il ne fait pas de mal aux enfants ; et, d'ailleurs, nous n'avons qu'à passer bien tranquillement sans lui rien dire ; qu'est-ce que vous voulez qu'il nous fasse ?

— Oh ! c'est bien, reprit le premier, si nous étions seuls !... Mais M. Bernard est avec nous, nous sommes sûrs d'avoir *un sort*. [...]

Le petit Sylvain, qui allait le premier, ôta son chapeau du plus loin qu'il vit Patience, et, lorsque nous fûmes vis-à-vis de lui, quoiqu'il eût la tête baissée, et qu'il semblât ne faire aucune attention à nous, l'enfant, frappé de terreur, lui dit d'une voix tremblante :

— Bonsoir et bonne nuit, maître Patience !

Le sorcier, sortant de sa rêverie, tressaillit comme un homme qui s'éveille, et je vis, non sans une certaine émotion, sa figure basanée, à demi couverte d'une épaisse barbe grise¹²¹⁰.

Patience représente les forces primaires mais aussi une forme de justice auréolée de surnaturel. Patience est connu pour avoir la capacité de jeter des mauvais sorts. Sand en profite pour glisser une réflexion sur la lutte des classes car Patience déteste les nobles et leur présomption. Le caractère superstitieux particulièrement présent dans le monde rural surgit ici avec une nette intensité. La suite du récit renforce ce sentiment :

C'était, selon les bonnes femmes, une formule cabalistique dans sa bouche, et, toutes les fois qu'on lui avait entendu prononcer, il était arrivé quelque malheur à la personne qui l'avait offensé. Sylvain se signa pour conjurer le mauvais esprit. La terrible parole résonna sous la voûte de la tour où Patience venait de rentrer, puis la porte se referma sur lui avec fracas.

Mon compagnon était si pressé de fuir qu'il faillit me laisser là sans prendre le temps de me détacher. Dès qu'il l'eut fait :

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

— Un signe de croix, me dit-il, pour l’amour du bon Dieu, un signe de croix ! Si vous ne voulez pas faire le signe de la croix, vous voilà ensorcelé : nous serons mangés par les loups en nous allant, ou bien nous rencontrerons *la grand’bête*¹²¹¹.

Plus loin, l’évocation au meneur de loups revient :

Les hurlements des loups, heureusement lointains, vinrent plus d’une fois frapper mon oreille et glacer mon sang dans mes veines ; et, comme si ma position n’eût pas été assez précaire en réalité, mon imagination frappée venait y joindre mille images fantastiques. Patience passait pour un meneur de loups. Vous savez que c’est une spécialité cabalistique accréditée en tout pays. Je m’imaginai donc voir paraître ce diabolique petit vieillard escorté de sa bande affamée, ayant revêtu lui-même la figure d’une moitié de loup, et me poursuivant à travers les taillis. Plusieurs fois des lapins me partirent entre les jambes, et, de saisissement, je faillis tomber à la renverse. Là, comme j’étais bien sûr de n’être pas vu, je faisais force signes de croix ; car, en affectant l’incrédulité, j’avais nécessairement au fond de l’âme toutes les superstitions de la peur¹²¹².

Sand affectionne de retranscrire les légendes populaires et les superstitions du monde rural comme elle le fait également dans *La Petite Fadette* par exemple. Cadoche est également perçu comme un sorcier dans *Le Meunier d’Angibault* et son apparition est marquée par l’entrée du surnaturel :

Arrivés à un carrefour surmonté d’une croix, endroit sinistre que l’imagination des paysans peuple toujours de démons, de sorciers et d’animaux fantastiques, nos voyageurs embarrassés s’adressèrent à un mendiant qui, assis sur la *Pierre des morts*, leur cria d’une voix monotone : « Âmes charitables, ayez pitié d’un pauvre malheureux ! »¹²¹³

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹²¹² *Ibid.*, p. 60.

¹²¹³ George Sand, *Le Meunier Angibault*, *op. cit.*, p. 64.

A son sujet Béatrice Didier écrit dans ses « Commentaires » dans l'édition du livre de poche de l'œuvre :

[L'oncle Cadoche] tient aussi de la féerie ; il apparaît dans un décor fantastique assis « sur la *Pierre des morts* », il est un peu sorcier ; le trésor dont il fait don au Grand-Louis et qui va résoudre tous les problèmes que posait le dénouement, certes G. Sand en explique la provenance en rappelant très précisément un contexte historique réel, mais sans refuser pour autant tout aspect magique : l'oncle Cadoche pourrait tout aussi bien être sorti d'un conte populaire où la petite vieille bossue se révèle une fée bienfaitrice, le monstre un prince charmant, le miséreux un seigneur richissime¹²¹⁴.

Nous percevons donc bien l'atmosphère fantasmagorique que ce passage signale. Toutefois, alors que Béatrice Didier insiste plutôt sur le merveilleux, le côté négatif et l'hésitation présente le placent encore davantage dans le fantastique qu'elle mentionne d'ailleurs au début.

Dans *L'Homme de neige* nous retrouvons la mention du merveilleux mais également la présence du grotesque et du satirique en sus de la présence du fantastique. Ce dernier est teinté de bizarrerie et d'étrangeté. Dans ce roman, il est représenté en partie à travers le personnage de Stangstadius. Dès son apparition Stangstadius est placé sous le signe d'une étrangeté, légèrement inquiétante puis qui se teinte ensuite de burlesque. Le terme est d'ailleurs utilisé par George Sand elle-même, puisqu'il est qualifié de « fiancé burlesque¹²¹⁵ ». Cristiano décrit tout d'abord le vieux savant tel un « vieillard louche et contrefait¹²¹⁶ ». Nous découvrons ensuite qu'il a été « anobli et décoré de l'Étoile polaire, en récompense de [ses] travaux dans les mines de Falun¹²¹⁷ », ce qui sonne un peu étrangement tel un titre digne d'un conte. D'ailleurs le roman mêle plusieurs genres comme l'indique Pascale Auraix-Jonchière dans l'entrée « L'Homme de neige » du *Dictionnaire George Sand* : « [...] deux histoires s'entrecroisent dans ce long roman d'apprentissage, qui mêle récits d'aventures, roman noir,

¹²¹⁴ Béatrice Didier, « Commentaires » in *Le Meunier Angibault*, George Sand, *op. cit.*, p. 494.

¹²¹⁵ George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, p. 102.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

enquête policière [...] ¹²¹⁸ ». Stangstadius se dit plus loin « chevalier de l’Etoile polaire ¹²¹⁹ » mais surtout il est le créateur du fameux diamant noir qui aliment bien des rumeurs. Il est évidemment question ici d’alchimie. Or l’alchimiste est un personnage qui allie la science, la métaphysique et d’autres pratiques, une figure déterminante au XIX^e siècle comme le rappelle Alain Vaillant dans son « Introduction » du *Dictionnaire du romantisme* dans lequel il rappelle que les hommes ont fourni des :

[...] efforts continuels pour percer les secrets de la nature (considérés jusqu’alors comme l’apanage des religions) ont entretenu le désir de connaître les réalités ultimes et l’intuition que les apparences familières cachaient des lois mystérieuses, en un mot cet esprit de « cherchie » dont parlera Baudelaire et qui annonce la profonde, obsessionnelle inquiétude ontologique des romantiques – figurée au XIX^e siècle par le personnage fantastique de l’alchimiste ¹²²⁰.

Nous retrouvons bien entendu particulièrement cette figure dans le *Faust* de Goethe et Stangstadius pourrait apparaître comme un avatar de cette figure de l’alchimiste. Rappelons que la quête majeure de ce dernier est celle de la pierre philosophale qui est à la fois un « objet » et une allégorie du savoir absolu, de la transcendance. Dans *L’Homme de neige* Stangstadius a créé le diamant noir qui fait l’objet de nombreuses conjectures. On retrouve les différentes étapes du processus alchimique. Dans le dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, on lit que :

L’alchimie est l’art de la transmutation des métaux en vue de l’obtention de L’or. Mais produire de l’or [...] n’est certes pas le but véritable de l’alchimie. Elle n’est en effet, à aucun degré une *préchimie*, mais une **opération symbolique**. [...]

L’une des pratiques les plus intéressantes de l’alchimie était appelée, au Moyen-Age, l’**Art royal**, bien mis en relief par Serge Hutin. A partir de l’idée d’une déchéance des êtres de la nature, le *Suprême Grand Œuvre (Œuvre mystique, Voie de l’Absolu, Œuvre du Phénix) était la*

¹²¹⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *Dictionnaire George*, entrée « L’Homme de neige », *op. cit.*, p. 516.

¹²¹⁹ George Sand, *L’Homme de neige*, *op. cit.*, p. 133.

¹²²⁰ Alain Vaillant, « Introduction » in *Dictionnaire du romantisme*, *op. cit.*, p. XVIII-XIX.

réintégration de l'homme dans sa dignité primordiale. Trouver la pierre philosophale, c'est découvrir l'Absolu, c'est posséder la connaissance parfaite (la gnose¹²²¹).

Il existe un processus de transformation en plusieurs étapes, qui correspond à des étapes de la matière et des couleurs. Nous retrouvons ce processus dans la fabrication du diamant expliqué par Stangstadius, ce qui fait bien de lui un alchimiste :

Il faut que je vous raconte de quelle façon j'ai opéré, et comment j'ai obtenu la transparence. J'ai pris *mon corps*, je l'ai enveloppé d'une nappe d'amiante à la manière des anciens, et je l'ai placé sur un brasier très-ardent, composé de bois, de houille et de bitume, le tout arrosé d'huile de naphte. Quand *mon corps* a été bien réduit...¹²²²

Ainsi, le savant est assimilé à une figure fantastique. D'ailleurs chez Sand, le fantastique est lié à la métaphysique comme le souligne Nathalie Prince dans le *Dictionnaire George Sand* :

Le fantastique est donc une constante de l'œuvre de Sand. D'une part, dans une perspective critique, elle l'utilise comme un matériau d'étude pour sonner sa propre définition qui met en avant le « fantastique naïf » des anciens – celui des apparitions, des figures diaboliques, etc. – et le « fantastique profonde des modernes (« Essai sur le drame fantastique » in *George Sand critique*, 68) plus métaphysique ou introspectif¹²²³.

Le fantastique chez Sand peut donc prendre très facilement une dimension métaphysique et c'est effectivement le cas ici à travers le processus alchimique. Un autre alchimiste est présent dans les œuvres étudiées, cette fois-ci chez Balzac : Balthazar Claës dans *La Recherche de l'Absolu*. Il est en effet question de la recherche de l'absolu, un procédé qui permettrait de créer un diamant à partir de procédés chimiques. On retrouve le même motif que chez Sand avec Stangstadius. La dénomination de « sorcier » est également présente pour ce

¹²²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Entrée « Alchimie », Lonrai, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 24-25.

¹²²² George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, p. 134.

¹²²³ Nathalie Prince, *Dictionnaire George Sand*, entrée « fantastique », *op. cit.*, p. 402.

personnage. Martha parle ainsi de son maître à une autre servante : « – Ah ! dit Martha, j’entends Mlle Marguerite qui pleure. Son vieux sorcier de père avalera la maison sans dire une parole chrétienne, le sorcier. Dans mon pays, on l’aurait brûlé vif ; mais ici l’on n’a pas plus de religion que chez les Maures d’Afrique¹²²⁴. » L’épisode avec les enfants rappelle ce rapprochement puisqu’ils crient : « – À la chienlit ! [...]. Vous êtes des sorciers. – Oui, sorciers, vieux sorciers ! sorciers, na !¹²²⁵ ». Le sorcier est l’être différent par excellence, mais il est aussi assimilé ici à l’alchimiste. Toutefois, une place importante est accordée à la superstition. Ce sont les gens les plus simples qui usent de cette dénomination : les serviteurs, les enfants. Pour Balzac, il s’agit toutefois de science mais également de surpasser l’humaine condition. Anne-Marie Baron précise l’utilisation qu’en fait le romancier :

En raison de cet hermétisme, l’alchimie apparaît chez Balzac comme la science mystérieuse et symbolique par excellence, d’abord pratique magique, puis métaphore privilégiée. Il y fait donc allusion chaque fois qu’il veut créer une puissance surnaturelle et une atmosphère étrange¹²²⁶.

L’alchimie est un vivier pour le romancier. Par la suite, Anne-Marie Baron conclut :

Balzac régénère ainsi la tradition alchimique, trésor dans lequel il puise et qu’il s’approprie, qu’il questionne, qu’il travaille par une véritable herméneutique de manière à en faire une aventure du sens. [...]

Loin de tout mimétisme, le roman se veut alors initiation au mystère, rite énigmatique, « allégorie obscure »¹²²⁷.

Figure essentielle du roman, le vieillard, porte en lui cette allégorie.

¹²²⁴ Honoré de Balzac, *La Recherche de l’Absolu*, op. cit., p199.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹²²⁶ Anne-Marie Baron, « Balzac et la tradition alchimique », in *L’Année balzacienne*, 2013/1 (n° 14), p. 231-242, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-231.htm>. Fichier pdf généré le 11/01/2024.

¹²²⁷ *Ibid.*

2. Une figure allégorique

Chez Balzac, l'idée est première. Cette théorie de la volonté que nous avons évoquée le conduit à créer des personnages-idées. Cette dernière se lie avec le principe de l'énergie vitale développée dans *La Peau de chagrin*. Michel Lichté précise cette pensée balzacienne : « Tout en l'homme, qu'il s'agisse de l'homme "intérieur" ou de l'homme social, procède donc d'une énergie initiale transformée. » Geneviève Delattre rappelle l'analyse de Per Nykrog qui synthétise le procédé du romancier :

L'œuvre de Balzac apparaît donc comme conçue, dans son ensemble et dans ses détails, pour exprimer sous forme concrète le système des idées théoriques et abstraites sur lequel l'artiste base sa vision de l'humanité. [...]

Les notions essentielles à cette conception unitaire de l'œuvre et du monde sont alors reprises en détail, telles qu'elles se dégagent de La Comédie humaine et telles qu'elles s'y appliquent. Ce sont : les rapports entre Matière et Pensée (d'où M. Nykrog déduit une caractérologie intéressante des personnages balzaciens selon la composante : énergie, intelligence, cœur), la notion swedenborgienne modifiée d'une création en devenir, la notion d'un monde plein, dont l'élément structural essentiel est la sphère (de dimensions variées sur des plans variés), la notion de destinée individuelle à structure fixe (bien que faite de fragments indépendants), et enfin le conflit inévitable entre l'être moral et l'être social, symbolisé par l'antithèse Ciel/Enfer¹²²⁸.

Chez Sand, il y a cette volonté identique de créer des personnages-idées. La romancière le proclame : « Je n'ai que la passion de l'idée »¹²²⁹. Isabelle Hoog Naginski l'évoque en parlant du procédé littéraire du *personnage-idée* que Sand affectionne¹²³⁰ ». Béatrice Didier exprime une idée identique :

¹²²⁸ Geneviève Delattre, « Per Nykrog, "La Pensée de Balzac dans *La Comédie humaine*" », in *Romanic Review*, New York, Vol. 59, N° 3, (Oct 1, 1968): 229, [En ligne], URL : <https://www.proquest.com/openview/bd901ddc3c43c87a407321f32d5f3dc1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1816663> [consulté le 21/04/2024].

¹²²⁹ Propos tenus dans une lettre adressée à Théophile Thoré, à la date du 24 mai 1948.

¹²³⁰ Isabelle Hoog Naginski, « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique », art. cité.

On voit aussi qu'il y a une profonde adéquation entre les personnages et l'écrivain, en ce sens que le personnage devient le symbole d'une idée qui lui est chère : le type est l'incarnation de l'idéologie¹²³¹.

Les écritures des deux auteurs se prêtent donc volontiers à pénétrer dans la sphère allégorique. Toutefois, par ses caractéristiques propres, le vieillard est particulièrement propice à présenter une telle figure stylistique. En effet, le vieillard est facilement assimilé à un esprit ou une âme, à une forme intangible. Nous avons vu auparavant que la dénomination du vieillard en tant que « fantôme », était courante. Si elle a bien entendu avoir avec le surnaturel, elle est aussi la représentation de son analogie avec un pur esprit ou une âme. C'est d'ailleurs ce que souligne David G. T Royansky : « Le vieillissement du corps est ou passé sous silence ou déploré. Le vieillard n'est plus qu'une âme ; il est plus mort que vivant¹²³². » La manière d'appréhender le vieillard dépasse donc très largement le cadre romanesque. Simone de Beauvoir souligne également cette assimilation entre vieillard, âme ou esprit. Ainsi elle évoque dans son essai : « les esprits méchants [qui] sont toujours des vieillards¹²³³ ».

Après cette entrée en matière, rappelons la définition de l'allégorie que nous livre Fontanier :

Elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile¹²³⁴.

¹²³¹ Béatrice Didier, *George Sand écrivain* : « *Un grand fleuve d'Amérique* », *op. cit.*, p. 219.

¹²³² David G. T. Royansky, « Vers une histoire comparée de la vieillesse : le tournant des mentalités américaine et française », art. cité.

¹²³³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 94.

¹²³⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, « Allégorie », Paris, Flammarion, 1977, p. 114.

Tandis que pour Gilbert Durand, il s'agit d'une « *traduction* concrète d'une idée difficile à saisir ou à exprimer simplement¹²³⁵ ». Au sein de notre étude, nous distinguerons trois formes d'allégorie : la politique et la sociale que nous traiterons ensemble, puis la métaphysique.

Le vieillard est la représentation d'idées politiques qui se donnent également à voir dans leurs comportements sociaux. Celles-ci appartiennent toujours à un passé révolu. Il permet ainsi de s'interroger sur la portée de l'existence. Il défie le présent en y faisant pénétrer le passé. Nous l'avons déjà perçu à travers sa manière de s'habiller. Tous les vieillards du corpus – sauf notable exception – partagent cette caractéristique. Leur costume est dépassé mais souvent révélateur d'un engagement politique qui n'est plus vraiment d'actualité. Mentionnons que le lien entre politique et métaphysique est souligné dans la conception de la politique chez Spinoza. À ce sujet Roland Caillois écrit :

Qu'il s'agisse de la conception même de la politique, de la théorie de l'État ou de la théorie des régimes, la pensée politique se trouve comme bloquée par l'ontologie éternaliste. La clé des différents aspects de la politique spinoziste se trouve incontestablement dans la conception métaphysique de la Nature. L'œuvre politique apparaît alors, quant à son inspiration, comme une reprise de la vision antique de la politique plutôt que comme la pensée du monde moderne.

Trois questions peuvent être posées concernant la relation de la métaphysique et de la politique chez Spinoza.¹²³⁶

C'est d'ailleurs également ce que souligne Emil Angehrn au sujet de la pensée de Hobbes qui lui aussi présente un rapport entre les deux : « Par son recours explicite à une Métaphysique – qui est présentée ici sous l'ancien titre "première philosophie" (*De corpore* II) –, la politique de Hobbes s'oppose à la plupart des conceptions de son temps¹²³⁷. »

Ainsi, chez Balzac, à la fois le baron du Guénic dans *Béatrix* et le marquis d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques* représentent la monarchie et l'aristocratie d'Ancien Régime. Il est dit

¹²³⁵ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, L'Isle-d'Espagnac, PUF, 2015, p. 10.

¹²³⁶ Roland Caillois, "MÉTAPHYSIQUE ET POLITIQUE" in *Les Études Philosophiques*, no. 3, 1972, pp. 319–40, [En ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/20846311>. [consulté le 16/03/2024].

¹²³⁷ Emil Angehrn, "MÉTAPHYSIQUE ET POLITIQUE CHEZ THOMAS HOBBS" in *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 119, no. 1, 1987, pp. 51–66, [En ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/44356416>. [consulté le 16/03/2024].

du premier que sa famille « est toute la Bretagne à Guérande ». Il est également la représentation d'une volonté que rien ne peut faire faillir. Comme Balzac l'écrit alors qu'il évoque le silence du breton : « Ce silence profond est l'indice des volontés immuables¹²³⁸. » Quant au marquis d'Esgrignon, il est également un fier représentant de sa caste, au point d'avoir établi dans son salon le « Cabinet des Antiques¹²³⁹ ». La situation entre la lutte des partis est représentée en ces termes par Balzac :

Les Royalistes piquèrent au cœur les Libéraux dans les endroits les plus sensibles. En province surtout, les deux partis se prêtèrent réciproquement des horreurs et se calomnièrent honteusement. [...] Ces individus, qui se haïssaient come ennemis politiques, devinrent aussitôt ennemis particuliers. [...] A Paris, les hommes sont des systèmes, en Province les systèmes deviennent des hommes, et des hommes à passions incessantes, toujours en présence, s'épiant dans leur intérêt, épilouant leurs discours, s'observant comme deux duellistes prêts à s'enfoncer six pouces de lame au côté à la moindre distraction, et tâchant de donner des distractions, enfin occupés à leur haine comme des joueurs sans pitié¹²⁴⁰.

Les vieillards sont donc la représentation vives des idées qu'ils soutiennent. Ils les représentent et elles les représentent. Dans César Birotteau, Pillerault, quant à lui, évoque la république et la gauche révolutionnaire. Il se situe à « l'extrême gauche¹²⁴¹ ». Hulot est « une image vivante cette énergique République¹²⁴² ». Sand ne fait pas exception, Delmare dans *Indiana* évoque l'Empire. Ainsi le prouve ce passage : « Pour Delmare, il n'avait pas fait un pas depuis 1815. C'était un stationnaire aussi encroûté, aussi opiniâtre que les émigrés de Coblentz, éternelles victimes de son ironie haineuse¹²⁴³. » Il rejoint Chabert dans cette passion pour leur empereur. Le vieillard est également une allégorie de la loi. Il figure l'oppression masculine à qui celle-ci donnait tout pouvoir. Il gère totalement l'existence de sa jeune épouse. À travers lui Sand évoque le poids du mariage – d'un mauvais mariage – et la servitude des femmes au sein d'une telle union. Par le pouvoir que lui confère la société Delmare

¹²³⁸ Honoré de Balzac, *Béatrix*, *op. cit.*, p. 51.

¹²³⁹ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *op. cit.*, p. 220.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹²⁴¹ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁴² Honoré de Balzac, *Les Chouans*, *op. cit.*, p.45.

¹²⁴³ George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 168-169.

possède une emprise totale sur Indiana. La contrainte domine dans ce roman, imposée par un mari autoritaire, mal aimé et mal aimant. La volonté de Sand est claire et ses contemporains ne s'y sont pas trompés. Dans la préface du roman de l'édition Gallimard Béatrice Didier écrit :

Relisant alors son roman de jeunesse, pour en donner une réédition, George Sand se découvre parfaitement d'accord avec elle-même, avec le sentiment d'indignation contre l'oppression dont sont victimes les femmes, mais elle formule dans sa préface de 1842 de façon claire et nette ce qui était un sentiment diffus dans le roman de 1832¹²⁴⁴.

La première représentation de Delmare nous ôte tout doute sur le vieillard. Il est qualifié « d'excellent maître devant qui tout tremblait¹²⁴⁵ ». L'énumération qui suit est volontaire. Sur le même plan sont ainsi mis « [sa] femme, [ses] serviteurs, [ses] chevaux et [ses] chiens¹²⁴⁶ ». Le vieillard épie sa jeune épouse et la soumet à une garde attentive. Delmare est l'incarnation de l'autorité. D'ailleurs il rappelle dès le début à sa femme ses prérogatives ancrées dans un passé d'Ancien Régime. Il n'aurait aucune hésitation à tuer un homme qui s'aventure sur son domaine et ses mots sont révélateurs : « si vous connaissiez la loi, madame, vous sauriez qu'elle m'y autorise¹²⁴⁷ ». Le colonel régent tout comme l'indique les suites de l'épisode avec M. Raymon de Ramière, blessé par le maître des lieux, pour s'être introduit la nuit dans le domaine. On apprend alors que « ce n'était pas sans intention que le colonel avait arrangé les choses ainsi¹²⁴⁸ ». Delmare est un pur produit de l'Empire, complètement dévoué jusqu'au fanatisme à son empereur. Il se montre inflexible car il ne fait jamais entrer ses sentiments dans ses décisions :

Toute sa conscience, c'était la loi ; toute sa morale, c'était son droit. C'était une de ces probités sèches et rigides qui n'empruntent rien de peur de ne pas rendre, et qui ne prêtent pas davantage, de peur de ne pas recouvrer. [...] L'opinion le gouvernait à tel point, que le bon sens

¹²⁴⁴ Béatrice Didier, « Préface » in *Indiana* de George Sand, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁴⁵ George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

et la raison n'entraient pour rien dans ses décisions, et quand il avait dit : *Cela se fait*, il croyait avoir posé un argument sans réplique.

C'était donc la nature la plus antipathique à celle de sa femme, le cœur le moins fait pour la comprendre, l'esprit le plus incapable de l'apprécier. Et pourtant il est certain que l'esclavage avait engendré dans ce cœur de femme une sorte d'aversion vertueuse et muette qui n'était pas toujours juste. [...] C'était la vie des camps qui avait érigé chez lui la brutalité en principe. Avec une femme moins polie et moins douce, il eût été craintif comme un loup apprivoisé ; mais cette femme était rebutée de son sort ; elle ne se donnait pas la peine de chercher à le rendre meilleur¹²⁴⁹.

Plus loin dans l'œuvre, Indiana présente toute l'autorité maritale à travers ses paroles :

– Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur. La loi de pays vous a fait mon maître. Vous pouvez lier mon corps, garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme ; mais sur ma volonté, Monsieur, vous ne pouvez rien, Dieu seul peut la courber et la réduire. Cherchez donc une loi, un cachot, un instrument de supplice qui vous donne prise sur elle ! c'est comme si vouliez manier l'air et saisir le vide !¹²⁵⁰

Indiana revendique la seule liberté qui lui reste : celle de l'esprit. Dans cette œuvre la figure du destin se mélange donc avec celle du mari tyrannique qui s'octroie cette fonction auprès de sa femme. Sand critique de cette manière l'institution qui soumet les femmes à une forme d'esclavage.

Le vieillard est également l'image de conventions sociales qui n'ont plus cours. Joëlle Gleize dans *Balzac ininterrompu* souligne chez Balzac l'importance du respect de la politesse et ce qu'il indique des personnages. Ceux-ci se divisent souvent entre ceux qui la respectent et ceux qui ne la respectent pas. Les premiers sont ceux qui ont su maintenir les anciennes mœurs. Aussi sont-ils souvent des vieillards. Pour la critique, *La Vieille Fille* est une excellente représentation de cette analyse. Les deux prétendants présents dans cette œuvre illustrent cette dichotomie. Le chevalier de Valois qui sera la prétendant malheureux s'ancre en un

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 134-135.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

temps qui n'a plus cours et s'inscrit dans des traditions surannées dont une certaine politesse fait partie. Joëlle Gleize écrit ainsi :

La politesse comme maîtrise de la parole en société, comme art de la conversation, constitue un trait menacé de « la physionomie nationale » : Balzac constate qu'elle a disparu avec la société de l'ancien régime et avec la Révolution et ne se retrouve que de manière résiduelle chez certains individus qui ont su en maintenir la tradition. Ainsi le chevalier de Valois, « image de l'ancienne courtoisie » dans *La Vieille Fille*, incarne-t-il la « haute politesse » de l'ancienne société tout autant que l'inadaptation à l'évolution des mœurs¹²⁵¹.

Plus loin elle rajoute : « Marqueur social, la politesse est également marqueur idéologique, mais aussi trace et survivance d'un état disparu¹²⁵² ». On retrouve ainsi ce que dit de la politesse Béatrice Didier dans son essai sur la question :

L'étude de Michel Lacroix, à travers les nombreux codes du savoir-vivre parus dans le courant du dix-neuvième siècle, mais aussi à notre époque, diagnostique avec science et humour à la fois les motivations de la politesse (reconnaissance de l'existence d'autrui, désir de paraître bien élevé, besoin de sécurité) et les divers aspects de ses lois. Il constate une territorialité de la politesse : le salon en est le sanctuaire ; elle est marquée géographiquement, sociologiquement. L'analyse de la politesse de subordination qui veut, par exemple, qu'un inférieur salue un supérieur, permet de saisir une véritable syntaxe sociale. Il est une philosophie, sinon une métaphysique de l'homme poli : celui-ci « *ne voit que le bon côté du monde* ». La reconstitution de ces rites, à travers tant de livres qui leur sont consacrés, permet la résurrection de toute une société¹²⁵³.

Ainsi la politesse se donne à voir comme une certaine métaphysique et Balzac exploite cette constante sociale pour en faire un élément révélateur de l'individu.

¹²⁵¹ Joëlle Gleize, *op. cit.* p.130-131.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 132.

¹²⁵³ Béatrice Didier, « De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre », in *Le Monde diplomatique*, [En ligne]. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/1991/06/DIDIER/43560>. [consulté le 18/03/2024].

Le vieillard représente très souvent une idée, une notion. Pur esprit, il devient facilement une représentation allégorique, du jeu, de la paternité, d'une volonté. Il est aussi une pure représentation du passé. Ces images tendent à présenter une allégorie métaphysique qui reprendrait l'allégorie de la caverne de Platon¹²⁵⁴. Le vieillard représente une idée, au-delà de sa condition humaine. Claude Obadia dans son article « L'analogie et les exigences de la déduction métaphysique selon Platon » souligne le rapport entre analogie et métaphysique dans ce mythe platonicien :

L'Allégorie de la Caverne est construite sur une même structure d'opposition entre le bien qui a l'apparence du mal et le mal qui a l'apparence du bien. La sortie de la Caverne, qui amène le prisonnier à la lumière, est vécue à bien des égards dans la douleur imposée par le chemin escarpé qui doit être gravi, liée au caractère d'abord aveuglant de la lumière du soleil, et qui pousse celui que l'on vient libérer à s'enfuir au fond de la Caverne. Ainsi le prisonnier confond-il le mal avec son apparence. Il ne comprend pas que si quitter l'obscurité est pénible, c'est le seul moyen d'accéder à un bien qui surpasse de beaucoup en intensité les souffrances qu'il doit présentement supporter. Aussi l'Allégorie fonctionne-t-elle bien ici sur le modèle de l'analogie, le rapport de l'intérieur à l'extérieur de la Caverne égalant le rapport du monde sensible au monde intelligible et le prisonnier étant par rapport à l'intérieur de la Caverne ce que tout homme est lorsqu'il croit que le seul monde qui existe est le monde sensible¹²⁵⁵.

Or le vieillard par sa dénomination et sa qualité d'être entre deux mondes, celui des vivants et des morts, permet très facilement une accession à l'idée quand il n'est pas lui-même une représentation de cette idée. Le vieillard, n'est plus un être – ce qui ramène à une question ontologique souvent allant de pair avec celle métaphysique qui lui est d'ailleurs adjointe – mais une notion. Il permet d'atteindre à une vérité intellectuelle. Nous userons plutôt ici de la conception kantienne, comme le précise Dominique Demange dans son article « Théorie métaphysique et théorie transcendantale de la connaissance » :

¹²⁵⁴ Ce récit très célèbre évoque l'idée que seul le philosophe peut percevoir la réelle nature des choses, accéder au Vrai.

¹²⁵⁵ Claude Obadia, « L'analogie et les exigences de la déduction métaphysique selon Platon », in *Le Philosophoïre*, 1999/3 (n° 9), p. 81-88, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-1999-3-page-81.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024.

La « révolution copernicienne » proposée par Kant consiste ainsi à faire passer l'ontologie dans la théorie de l'objet, c'est-à-dire dans la théorie transcendantale. Tandis que la métaphysique entendait rendre compte des propriétés de l'être en soi, c'est-à-dire des structures ultimes de la réalité, la théorie transcendantale exprime au contraire les propriétés de l'être, non pas en tant qu'être (comme le propose la métaphysique), mais en tant qu'*objet*, c'est-à-dire en tant que corrélat d'un connaître *possible*. La question de la *possibilité* de la connaissance objective précède et prédétermine désormais toute étude des propriétés de l'être lui-même, c'est-à-dire toute ontologie¹²⁵⁶.

Les idées s'incarnent en ces vieillards. Il s'opère une véritable transcendance de la nature humaine qui devient quelque chose de bien plus immatériel et représentatif. Dans l'ordre de ce qui pourrait se rapprocher d'une allégorie de ce type, arrêtons-nous sur Tristan de Mauprat chez Sand et les vieillards de la salle de Jeu chez Balzac. Le premier est « l'âme de tous les vices¹²⁵⁷ » et parmi les seconds il est dit de l'un d'eux qu'il est le « JEU incarné¹²⁵⁸ ». Tristan de Mauprat devient une figure qui dépasse très nettement le simple mortel. D'ailleurs cela a également à voir avec l'aura fantastique ou merveilleuse qui émane de lui ou de tout ce qui l'entoure que nous avons évoquée précédemment. Il représente pleinement la marge, comme l'indique cette phrase de Bernard : « Depuis ce jour, Mauprat et ses enfants rompirent avec les lois civiles comme ils avaient rompu avec les lois morales¹²⁵⁹. » Mauprat devient rapidement au fil du récit de Bernard une sorte de figure transcendantale. Les comparaisons animales sont nombreuses et en outre celle-ci, il est dit que « c'était un homme qui avait le génie du mal¹²⁶⁰ ». Quant aux vieillards de la maison de jeu dans *La Peau de chagrin*, ils partagent avec Mauprat le fait de sembler sortir du cadre humain. Ce ne sont plus des hommes. Ils sont le Jeu. Ils interrogent puissamment sur l'existence. Ils servent de mise en garde pour d'autres joueurs, silencieuse. N'oublions pas que le passage à la maison de jeu conduit Raphaël au suicide puis finalement chez l'antiquaire avec toute la portée qu'ont ces deux éléments dans le roman. Le premier vieillard est comme le portier des Enfers. La

¹²⁵⁶ Dominique Demange, « Théorie métaphysique et théorie transcendantale de la connaissance », in *Le Philosophoïre*, 1999/3 (n° 9), p. 89-105, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-1999-3-page-89.htm>.

¹²⁵⁷ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 67.

¹²⁵⁸ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 62.

¹²⁵⁹ George Sand, *Mauprat*, op. cit., p. 38.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

référence à Cerbère puisqu'il est dit de lui qu'il est un « triste Cerbère¹²⁶¹ » est très explicite. Puis la métaphysique est encore plus prégante dans la suite puisque le vieillard devient l'image parlante d'un avertissement envoyé par Dieu. Balzac écrit à ce propos que « l'inconnu [Raphaël] n'écoula pas ce conseil vivant, placé là sans doute par la Providence, comme elle a mis le dégoût à la porte de tous les mauvais lieux¹²⁶². » Il est ensuite question de démon du jeu et les vieillards paraissent des protagonistes tous droits sortis des enfers. Il est d'ailleurs beaucoup question de l'âme dans ce passage essentiel de l'œuvre. Les trois vieillards de la table de jeu sont « des âmes blasées¹²⁶³ ». Le passage est marqué par l'image du paradis et de l'enfer car Raphaël lui-même paraît tel un ange déchu. Les vieillards sont les représentants d'idées et de principes, comme c'est également le cas dans la réalité. C'est d'ailleurs ce souligne Vincent Gourdon dans son ouvrage sur la grand-parentalité, les vieillards au XIX^e siècle portent les valeurs bourgeoises :

Nous privilégierons toutefois une approche en termes de « valeurs ». L'esprit bourgeois au XIX^e siècle sera d'abord appréhendé comme un ensemble d'idéaux, ou plutôt comme un équilibre particulier entre des principes souvent contradictoires dès lors qu'on les considère isolément et absolument. [...]

C'est aussi à cette époque que le grand-parent devient non seulement un mythe idéalisé mais un véritable stéréotype culturel, représentable tant dans l'écrit que dans l'image et dont la période actuelle est à bien des égards l'héritière directe. [...] Ainsi la figure des aïeux permet une projection de la plupart des grands principes prônés par les élites bourgeoises du XIX^e siècle¹²⁶⁴.

Enfin abordons le Père Goriot en tant que représentant de « Christ de la Paternité¹²⁶⁵ ». Cette analogie s'inscrit pleinement dans une visée métaphysique. Emmanuel Levinas rappelle le lien étroit entre paternité et métaphysique :

¹²⁶¹ Chien à trois têtes qui garde l'entrée des Enfers dans la mythologie gréco-romaine.

¹²⁶² Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁶⁴ Vincent Gourdon, *op. cit.*, p. 202.

¹²⁶⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 282.

À la jonction de la nature et de la culture, du corps et de la parole, du sang et de l'esprit, l'humain trouve en tout cas dans les relations familiales – conjugalité, parentalité et filialité, fraternité – un lieu de formation décisive. Où il est possible de découvrir, excédant le biologique, le psychologique et le sociologique, une esquisse de signification proprement métaphysique. Car « la sexualité, la paternité et la mort introduisent dans l'existence une dualité qui concerne l'existence de chaque sujet » (TA, 88)¹²⁶⁶.

Bien que cette dimension ait été bien moins développée dans la critique moderne que celle plus ancienne, elle n'en reste pas moins d'actualité et extrêmement présente. Goriot est la représentation du père mais à un tel point qu'il dépasse l'humanité. Il est bien entendu un symbole mais il possède également une importante signification métaphysique. Goriot est la représentation du père et dépasse encore cette dernière par son dimension christique. Comme le Christ s'est sacrifié pour les hommes, Goriot s'est sacrifié pour ses filles. Il leur a donné jusqu'à la moindre goutte de son sang, jusqu'à la plus infime partie de son être et tous ses biens jusqu'à vivre misérablement au sein de la pension Vauquer. Voici comment la situation est décrite par Paule Paillet :

*Le père Goriot, ce "Christ de la paternité", a deux filles auxquelles il voue un amour démesuré. Il les a dotées somptueusement. Mais les gendres ont honte de cet ancien commerçant, enrichi pendant la Révolution dans le commerce des grains, qui reste étranger aux belles manières, hume son pain à table pour apprécier la qualité de la farine. Delphine et Anastasie vont peu à peu interdire leur porte à leur père. Il n'aura de leurs nouvelles que par personne interposée. Au fil du récit, le drame se noue. La protection que le père continue à assurer à ses filles épuise ses ressources sans altérer son aveuglement*¹²⁶⁷.

¹²⁶⁶ Francis Guibal, « L'étrange aventure de la paternité selon Emmanuel Levinas », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87e année n°2, Avril-Juin 2007. pp. 177-188, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2007_num_87_2_1265. Fichier pdf généré le 14/04/2023.

¹²⁶⁷ Paule Paillet, « ... en contrepoint - Une paternité bafouée », in *Informations sociales*, 2007/2 (n° 138), p. 131-132, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2007-2-page-131.htm>. Fichier pdf généré le 21/03/24.

Goriot est donc bien cette image du père qui a tout donné à ses filles mais comme nous l'avons évoqué et comme le prouve la périphrase de Balzac, sa dimension métaphysique est extrêmement prégnante. A ce propos Geneviève Vinciguerra :

Qui parle de la paternité pense au *Père Goriot*. Ce roman fut écrit de la fin septembre 1834 au 26 janvier 1835, quelques mois après la naissance de Marie-Caroline du Fresnay ; et l'on se plaît à voir dans « le Christ de la paternité » un prototype du « *père éternel* »¹²⁶⁸.

Malgré son ignorance, Goriot découvre d'emblée ce qui fait la grandeur de la paternité et lui donne sa valeur : la participation à l'œuvre divine, la merveilleuse faculté de créer. Il le répète : « Un père est avec ses enfants comme Dieu est avec nous » ; et plus loin : « Quand j'ai été père, j'ai compris Dieu. Il est tout entier partout, puisque la création est sortie de lui. Monsieur, je suis ainsi avec mes filles ». Le jour où il découvre que cette puissance souveraine est une illusion, puisque le père reste, malgré tout, un homme, il meurt. « Elle est au fond de l'abîme et je ne suis pas assez fort pour l'en tirer », cri pathétique du père qui a perdu sa toute-puissance¹²⁶⁹.

La représentation du vieillard porte donc bien une dimension métaphysique. Finalement et comme l'indique Vincent Gourdon dans son ouvrage sur la grand-parentalité :

En établissant ainsi un modèle de sanctification inspiré de la démarche monacale, les différents auteurs [ici particulièrement XVII^e et XVIII^e siècle] décrivent la vieillesse bien plus « comme une porte sur l'éternité » que comme « un regard sur la famille » et sur la grand-parentalité¹²⁷⁰.

Cette approche de la vieillesse s'inscrivant dans la métaphysique est encore accentuée par son assimilation avec deux figures contradictoires de la religion : Dieu et le Diable.

¹²⁶⁸ Geneviève Vinciguerra, « Trois drames de la paternité frustrée : Goriot, Vautrin, Balzac », in *Littératures* 17, 1970. pp. 3-14, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1970_num_17_2_1025. Fichier pdf généré le 01/05/2018.

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ Vincent Gourdon, *op. cit.*, p. 78.

3. Dieu ou Diable

Au sein d'une conception chrétienne du monde, le vieillard est très souvent assimilé soit au Bien, soit au Mal et se voit donc représenter la figure de Dieu ou du Tentateur. La paternité¹²⁷¹, chez Balzac, se trouve très facilement assimilée à ces représentations. De nombreuses œuvres sont concernées : *La Vendetta*, *Eugénie Grandet*, *Ferragus*, *Le Père Goriot*... Claudie Bernard le souligne d'ailleurs :

Les maisonnettes nucléaires, de plus en plus édifiées sur l'amour, sont hantées de telles dérivées de l'éros, auxquelles, bien plus tard dans le siècle, Freud donnera une expression théorique. Souvenons-nous de la passion du père Goriot pour ses filles, bien sûr – « mes filles, c'était mon vice à moi ; elles étaient mes maîtresses » (III, 275) –, mais aussi de celle de Ferragus pour Clémence, de di Piombo pour Ginevra, du père Grandet pour Eugénie...

En refusant de se dessaisir de leur tutelle, ces géniteurs se muent, parfois en Christ, le plus souvent en démons de la paternité. Ange gardien, le papa d'élection révélerait-il ici une face ténébreuse, que tentent de détourner les exorcismes du curé Chaperon ?¹²⁷²

Notons également que dans l'ordre général des choses, la vieillesse est considérée dès les époques plus anciennes comme un châtement divin. Elle est inexorablement liée à une dimension religieuse. Comme le souligne Jacqueline Trincaz :

Comme dans les mythes grecs, la vieillesse apparaît, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, tel un châtement divin. Avec la souffrance et la mort, elle est la conséquence cruelle du péché originel qui marque l'humaine condition. Un des hymnes chantés par les fidèles le proclamait au IV^e siècle :

Adam au paradis était éternellement jeune et beau,

Mais son mépris de l'ordre en fit un vieillard.

¹²⁷¹ Et ces pères sont tous des vieillards.

¹²⁷² Claudie Bernard, *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, [E-book], op. cit., n.p.

L'âge d'or qui précède le châtement est un monde sans souffrance, sans vieillesse. L'éternité exclut le vieillissement¹²⁷³.

La vieillesse apparaît donc comme une malédiction, la conséquence d'une faute et une punition divine en réponse à celle-ci. Mais au-delà le vieillard lui-même est connoté par cet aspect puisqu'il est facilement représenté comme Dieu ou Diable. Jacqueline Trincaz l'indique en ces termes :

Apparaît ainsi une fusion des contraires à travers ces images : le vieillard pourra symboliser le bien ou le mal, la vertu ou le vice, le sage ou le fou, Dieu ou Diable, que l'on retrouvera manifesté par la vieille sorcière¹²⁷⁴.

Nous retrouvons au-delà de la dimension métaphysique, l'opposition toujours récurrente dans la représentation du vieillard. Il est l'un ou l'autre des extrêmes et parfois les deux, tour à tour.

La dimension fantastique participe de cette assimilation au Diable ainsi la figure du loup-garou, déjà évoquée, y est fortement assimilée. Comme l'écrit Alexandra Baratta et Luisa Weiner dans leur article intitulé « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique » :

Cette croyance se perpétue dans le temps ; l'église catholique s'empare de la problématique de la lycanthropie. Le monde médiéval est alors marqué par un immobilisme culturel. Seuls les lettrés permettent la diffusion des connaissances ; or ceux-ci sont majoritairement liés à l'Église et se contentent de répéter les informations transmises par les sources antiques. La plupart des histoires d'hommes se transformant en loup sont issues des auteurs classiques grecs et latins. La possibilité qu'un homme se transforme en loup est alors interprétée comme une diabolisation et considérée comme un acte hérétique. Saint Augustin évoque dans son ouvrage *La Cité de Dieu* la lycanthropie et y voit l'œuvre de Satan. La première mention du terme « leu-garou » est retrouvée au XII^e siècle dans les écrits de Guillaume de Palerme. Cet auteur écrit un roman en 1194 mettant en scène comme personnage principal un lycanthrope.

¹²⁷³ Jacqueline Trincaz, *Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée*, art. cité.

¹²⁷⁴ *Ibid.*

Dans la France du XVI^e siècle une véritable épidémie de lycanthropie va éclore. Les procès menés par l’Inquisition pour sorcellerie n’y sont pas étrangers. Cette dernière mène une véritable politique de chasse aux sorcières et aux loups-garous. Afin d’instruire au mieux les procès, deux inquisiteurs dominicains rédigent un manuel destiné à reconnaître les stigmates du diable : le *Malleus maleficarum* ou « Marteau des sorcières »¹²⁷⁵.

Ainsi toutes les figures précédentes assimilées aux sorciers et aux lycanthropes tel Patience conduisent à celles du Diable. Le Diable lui-même est évoqué à de nombreuses reprises. Parfois le personnage y est assimilé ou il est question d’un pacte avec le malin. Les deux se mêlent d’ailleurs dans le *Melmoth réconcilié* de Balzac. Dans cette nouvelle un Anglais paraît être à la fois un digne avatar du diable et un personnage qui a fait un pacte avec ce dernier. Les passages qui le décrivent sont clairement représentatifs. Il est qualifié d’ « homme diabolique¹²⁷⁶ » et apparaît comme une digne figure de l’enfer comme le prouvent ces deux extraits :

Cet homme [Melmoth] était le cauchemar même, et pesait sur Castanier comme une atmosphère empoisonnée. Quand le pauvre caissier se retournait pour implorer cet Anglais, il rencontrait un regard de feu qui vomissait des courants électriques par lesquels Castanier se sentait pénétré, traversé de part en part, et cloué¹²⁷⁷.

Et plus loin nous trouvons : « Si le démon te demandait ton âme, ne la donnerais-tu pas en échange d’une puissance égale à celle de Dieu ?¹²⁷⁸ ». Le vieillard dépasse la condition humaine et devient l’égal de représentations transcendantes. Balzac réitère ses positions sur l’argent, l’argent est le nouveau Dieu de ce monde, à moins que ce ne soit le Diable... L’usurier est d’ailleurs une figure emblématique de la porosité entre le domaine de l’argent et celui de Satan. Daniel Sangsue analyse précisément la nouvelle :

¹²⁷⁵ Alexandre Baratta, Luisa Weiner, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L’information psychiatrique*, 2009/7 (Volume 85), p. 675-679, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-7-page-675.htm>. Fichier pdf généré le 13/03/2024.

¹²⁷⁶ Honoré de Balzac, *Melmoth réconcilié*, [E-book], La Bibliothèque électronique du Québec, URL : http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_69_Melmoth_reconcilie.pdf. [consulté le 09/03/2023], p. 60.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

En revanche, on revient au pur fantastique avec *Melmoth réconcilié*, la nouvelle dans laquelle Balzac donne une suite et fin au *Melmoth* de Maturin. Le Melmoth qui apparaît au caissier Castanier dans la chambre-forte de la banque Nucingen participe à la fois du fantôme et du vampire : capable de traverser les murs, il ne respire pas, a une figure livide et des « lèvres rouges et froides [qui] sembl[e]nt destinées à sucer le sang des cadavres » (ce qui en fait d'ailleurs plus un nécrophage qu'un vampire). Comme Melmoth, il a des yeux d'où sortent des rayons (rouges) et il est une figure satanique. Mais, contrairement au tentateur de Maturin, le Melmoth de Balzac parvient à échanger son pacte avec un humain. En butte à des difficultés financières, Castanier lui vend en effet son âme et endosse sa personnalité, ce qui lui donne tous les pouvoirs : non seulement celui d'obtenir toutes les jouissances matérielles et amoureuses, mais aussi celui d'être « en quelques instants » aux quatre coins du monde, de lire dans les pensées et de prédire l'avenir. Si, à la suite de l'échange, Melmoth peut mourir réconcilié avec Dieu (d'où le titre de la nouvelle), Castanier prend quant à lui conscience de la damnation éternelle qui le menace et se met à regretter désespérément son pacte. Il a alors l'idée de l'échanger à son tour et il se rend pour cela à la Bourse¹²⁷⁹.

On retrouve cet aspect¹²⁸⁰ chez d'autres auteurs en dehors même des œuvres de ceux-ci, ainsi Hugo comme l'indique Vincent Gourdon, considère le vieillard telle une « figure messianique¹²⁸¹ » sous son aspect positif. Toutefois la figure du Diable – car davantage ostracisée – a la préférence des représentations. Le diable est un être de la marge par définition, il est l'ange déchu, le Tentateur. Nous trouvons malgré tout une assimilation divine dans *Le Cabinet des Antiques* pour représenter la noblesse¹²⁸² qualifiée de « race divine¹²⁸³ ». Chez Balzac, quelques assimilations à Dieu sont présentes mais elles sont rares, chez Sand quasi inexistantes. L'Abbé Loraux dans *César Birotteau* est quasiment comparé à Dieu ou au moins digne de lui car il possède toutes les vertus. Balzac le décrit ainsi :

¹²⁷⁹ Daniel Sangsue, « Balzac et les fantômes », art. cité.

¹²⁸⁰ Le vieillard assimilé à Dieu ou au Diable.

¹²⁸¹ Vincent Gourdon, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁸² Nous pouvons penser toutefois qu'il s'agit ici d'une référence liée au côté monarchique, le roi absolu étant le représentant de dieu sur terre et à la vision de la noblesse comme race supérieure au peuple, élue.

¹²⁸³ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, *op. cit.*, p. 210.

Dans ses rides se jouaient les grâces des trois belles vertus humaines, l'Espérance, la Foi, la Charité. Sa parole était douce, lente et pénétrante. Son costume était celui des prêtres de Paris, il se permettait la redingote d'un brun marron. Aucune ambition ne s'était glissée en ce cœur pur, que les anges durent apporter à Dieu dans sa primitive innocence.¹²⁸⁴

Quant à Hulot, l'officier, dans *Les Chouans*, il est qualifié tel un dieu romain ancien. Il est ainsi dit qu'il se « tenait droit, immobile et silencieux comme le dieu Terme¹²⁸⁵ ». Cette référence rapproche ce dernier de la stature d'une divinité antique ferme et inébranlable.

Dans une acception plus traditionnelle, don Juan est perçu comme Dieu tout comme Balthazar Claës bien que tous deux puissent également être assimilés au Diable. Ce dernier est fortement privilégié. Après le miracle de son début de résurrection, don Juan est perçu tel un dieu-vieillard. La fin de la nouvelle, *L'Élixir de longue vie*, met en scène ce dernier partiellement revenu à la vie, vénéré tel un miracle dans la cathédrale par les fidèles :

– *Te Deum laudamus* ! disait l'assemblée.

– Allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes ! Dieu, Dieu ! *Carajos demonios*, animaux, êtes-vous stupides avec votre Dieu-vieillard ! [...]

– Le saint nous bénit, dirent les vieilles femmes, les enfants et les fiancés, gens crédules¹²⁸⁶.

Balthazar Claës, quant à lui, lui veut égaler Dieu. Sa femme le lui fait clairement entendre. Il se rapproche ainsi de Satan. Les deux époux ont une discussion révélatrice à ce sujet :

En disant ces mots sur trois tons différents, son visage [celui de Claës] monta par degrés à l'expression de l'inspiré. « Je fais les métaux, je fais les diamants, je répète la nature, s'écria-t-il.

¹²⁸⁴ Honoré de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 196.

¹²⁸⁵ Honoré de Balzac, *Les Chouans*, op. cit., p. 266.

¹²⁸⁶ Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie* in « Anthologie présentée par Barbara Sadoul », *La dimension fantastique 2*, op. cit., p. 24.

— En seras-tu plus heureux ? cria-t-elle [sa femme] avec désespoir. Maudite Science, maudit démon ! tu oublies, Claës, que tu commets le péché d’orgueil dont fut coupable Satan. Tu entreprends sur Dieu.

— Oh ! oh ! Dieu !

— Il le nie ! s’écria-t-elle en se tordant les mains. Claës, Dieu dispose d’une puissance que tu n’auras jamais. »

À cet argument qui semblait annuler sa chère Science, il regarda sa femme en tremblant.

« Quoi ! dit-il.

— La force unique, le mouvement. Voilà ce que j’ai saisi à travers les livres que tu m’as contrainte à lire. Analyse des fleurs, des fruits, du vin de Malaga ; tu découvriras certes leurs principes qui viennent, comme ceux de ton cresson, dans un milieu qui semble leur être étranger ; tu peux, à la rigueur, les trouver dans la nature ; mais en les rassemblant, feras-tu ces fleurs, ces fruits, le vin de Malaga ? auras-tu les incompréhensibles effets du soleil, auras-tu l’atmosphère de l’Espagne ?

Décomposer n’est pas créer.

— Si je trouve la force coercitive, je pourrai créer¹²⁸⁷.

La figure du Mal sert à penser la société. Comme l’indique Pierre Glaudes :

Un vide difficile à expliquer, qui n’en sappe pas moins les bases de la société : en réponse aux optimistes qui affectent de croire que la raison moderne a délivré l’homme de ses penchants sataniques, l’enfer social est l’un des thèmes qui, chez Balzac par exemple, permet de penser le mal comme cette énergie archaïque, inéducable et, pour cette raison même, profondément anarchique, que la loi ne parvient pas à contenir ni à réprimer. Les pulsions individuelles, la volonté de puissance, le désir d’assouvir coûte que coûte ses passions, l’ambition de posséder le monde quitte à rivaliser avec le Créateur lui-même, bref des énergies destructrices – et

¹²⁸⁷ Honoré de Balzac, *La Recherche de l’Absolu*, op. cit., p. 128-129

souvent autodestructrices – minent de l'intérieur l'édifice social moderne qui, à l'image du Paris balzacien, tient à la fois du maelström enfiévré et du pandémonium¹²⁸⁸.

Don Juan tout comme Claës sont deux êtres de passion et d'excès. Ils s'opposent aux lois de Dieu. L'un refuse la mort, l'autre se veut remplacer Dieu. La science symbolise un nouveau dieu et Claës s'arroge les pouvoirs du Créateur. Le vieillard dépasse une fois de plus sa condition humaine. Il veut créer à l'instar de Dieu.

Dieu apparaît mais on croise plus fréquemment la figure de Satan, vraiment récurrente¹²⁸⁹. Il s'agit parfois de simples adjectifs connotés négativement ou une véritable assimilation au Tentateur. Dans le premier cas on trouve « l'amertume diabolique¹²⁹⁰ » de Crevé dans *La Cousine Bette*, le « flegme diabolique¹²⁹¹ » de Villepreux dans *Le Compagnon du tour de France*. On constate donc que Sand comme Balzac y ont recours. Mais dans la plupart des cas, cette analogie va beaucoup plus loin. Ainsi don Juan déjà cité et son père Bartholoméo sont tous les deux placés sous le signe infernal. Le deuxième apparaît comme un ancien seigneur sur le point de mourir, toutefois le moribond semble auréolé d'une atmosphère infernale. Il fait froid auprès du vieillard, ce dernier est effrayant comme le prouve ce passage : « Ce regard, fixe et froid, était d'autant plus effrayant que la tête restait dans une immobilité semblable à celle des crânes posés sur une table chez les médecins¹²⁹². » Il est accompagné par un vieux barbet que l'on retrouve dans le *Faust* de Goethe comme représentation de Méphistophélès. Don Juan, lui, comme nous l'avons vu est perçu comme une manifestation de dieu et du diable en même temps :

¹²⁸⁸ Pierre Glaudes, Dominique Rabaté (éd.), « Naissance du mal moderne », in *Puissances du mal*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pub/7376?lang=fr> [consulté le 09/08/2024].

¹²⁸⁹ Surtout que – comme nous venons de le voir – Dieu serait parfois bien plus Satan en vérité, comme nous allons le développer à la suite.

¹²⁹⁰ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 76.

¹²⁹¹ George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, op. cit., p. 114.

¹²⁹² Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie* in « Anthologie présentée par Barbara Sadoul », *La dimension fantastique 2*, op. cit., p. 9.

Et un torrent d'imprécations se déroula comme un ruisseau de laves brûlantes par une éruption du Vésuve.

– *Deus sabaoth ! sabaoth !* crièrent les chrétiens.

– Vous insultez la majesté de l'enfer ! répondit don Juan dont la bouche grinçait des dents¹²⁹³.

Le vieillard porte en lui une force maléfique, comme le souligne Simone de Beauvoir en mentionnant la vision du vieillard dès l'Antiquité : la vieillesse apparaît comme une force maléfique¹²⁹⁴ ». Quasiment aucun vieillard n'est épargné tant chez Balzac que chez Sand. Ainsi Ferragus est assimilé au diable, il est « cet homme, ce diable¹²⁹⁵ », Bois-Doré est qualifié de « vieux Satan¹²⁹⁶ ». D'autres effectuent des pactes avec le diable et ne sont pas loin de l'être eux-mêmes. Dans tous les cas, ils sont assimilés à des figures sataniques. Le docteur Minoret est de ceux-là puisqu'on l'accuse d'avoir fait « un pacte avec le diable¹²⁹⁷ ». Dans *Melmoth réconcilié* précédemment évoqué, outre d'être assimilé lui-même à Satan, Melmoth a pratiqué un pacte avec le Malin. Nous retrouvons ce caractère indéfinissable du vieillard, bon ou mauvais, humain ou non, victime consentante du Tentateur ou sa représentation même, tel Sylvestre dans *Le Dernier Amour* accusé d'être « un sorcier ou un saint¹²⁹⁸ ». Balthazar Claës cherche à être Dieu mais il est perçu, ainsi que son âme damnée et serviteur, Lemulquinier, comme un avatar du Diable. Les domestiques disent de Balthazar qu'il « est possédé du démon¹²⁹⁹ » puis plus loin demande qu'il fasse du beurre dans leur « cuisine de démon¹³⁰⁰ ». Sand n'est pas en reste puisque qu'on retrouve chez elle la même récurrence. Jacques dans le roman éponyme possède « l'âme d'un diable¹³⁰¹ ». M. Cardonnet est perçu de cette manière. M. de Chateaubrun raconte ainsi sa rencontre avec le père d'Émile : « Je ne suis pas superstitieux, Monsieur, et pourtant les histoires de ma nourrice me revinrent à l'esprit, je ne sais comment, et j'eus un instant de sottise méfiance, comme si je m'étais trouvé en cabriolet

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁹⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁹⁵ Honoré de Balzac, *Ferragus*, *op. cit.*, p. 100.

¹²⁹⁶ George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 394.

¹²⁹⁷ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁹⁸ Honoré de Balzac, *Le Dernier Amour*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁹⁹ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁰¹ George Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 26.

côte à côte avec Satan¹³⁰². » Mais ces comparaisons, plus sérieuses qu'elles n'en ont parfois l'air, convergent vers une représentation plus fondamentale.

L'Antiquaire de *La Peau de chagrin* est nettement perçu comme une représentation satanique, un nouveau tentateur, digne de Méphistophélès. Nous le constatons dès son apparition, tout autant à travers sa description propre que dans les circonstances qui entourent celle-ci. Comme l'indique Régine Borderie :

Les préceptes de l'antiquaire sont-ils donc applicables ? Sont-ils même dignes d'estime ? Le corps du personnage rend sa doctrine suspecte, en effet... Son portrait montre le caractère indécidable, sur le plan moral, de sa personne, et par extension de sa « philosophie ». Car ce corps pourrait être considéré, d'autres l'ont vu, comme l'incarnation de la doctrine, comme une allégorie : ce corps « sec et maigre » (p. 77), sans chair, sans couleur, ce corps d'ascète dit manifestement le renoncement au plaisir des sens ; loin de la tradition du visage des passions, sa figure dit l'impassibilité, l'absence de tout mouvement du cœur ; s'y exprime, en revanche, le savoir, non le désir de savoir, mais le savoir acquis, accumulé, et l'aptitude à l'acquérir : sur sa « face froide », « vous [...] auriez lu la tranquillité lucide d'un Dieu qui voit tout, ou la force orgueilleuse d'un homme qui a tout vu » (p. 78). Mais le personnage est ambigu sur le plan moral, ce qui trouble le sens des apparences et l'expression allégorique : le vieillard tient aussi bien de Dieu que du Diable, du « Père Éternel » par la « suprême puissance » de son front que de « Méphistophélès » par « de sinistres railleries sur la bouche » (ibid.). Il est vrai qu'une allégorie peut être énigmatique, et qu'il y a une réduction de l'ambiguïté dans le second portrait, où apparaît une nouvelle version du vieillard en vieux beau grisé : seule reste la référence à Méphistophélès dans le portrait de cet homme désormais converti à l'amour, conformément au souhait lancé contre lui par Raphaël (p. 222). Que penser, toutefois, d'un diable victime de son talisman ? Certes, il est question, dans *Faust*, de la limitation des pouvoirs infernaux. Mais si l'antiquaire est décidément une figure diabolique, il n'est pas moralement défendable !¹³⁰³

¹³⁰² George Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, op. cit., p. 10.

¹³⁰³ Régine Borderie, « Le corps de la philosophie : *La Peau de chagrin* », art. cité.

Une seule chose perdue donc dans les deux portraits de l'antiquaire : sa référence au diable. Le don de la peau peut être perçu comme une offre du Tentateur. Raphaël semble bien faire un pacte avec le diable lorsqu'il l'accepte des mains du vieillard. D'ailleurs à aucun moment ce dernier ne lui promet autre chose que du malheur. Son suicide est seulement retardé et Raphaël passe par un long cheminement mortifère. A-t-il gagné quelque chose en acceptant la peau ? Il est malgré tout passé par bien des épreuves et finalement l'amour véritable le tue. Nous assistons par conséquent à un renversement des valeurs communément admises. Figure transcendante qui joue un rôle prédominant sur la destinée, le vieillard apparaît comme un être qui dépasse très largement la condition humaine et touche à la métaphysique. Il a la connaissance absolue et connaît les secrets de l'existence comme nous l'avons évoqué précédemment à travers le triptyque VOULOIR – POUVOIR -SAVOIR.

Sand met également en scène une figure digne de Satan : le baron Olaüs dans *L'Homme de neige*. Il est toutefois bien différent de l'image livrée par l'antiquaire. Le baron est le Mal à l'état pur dans la veine du roman noir. Quand Balzac se sert de cette représentation à des fins plus philosophiques – tel Goethe dans son *Faust* – Sand, quant à elle, use davantage de l'imagerie populaire, du goût pour le gothique anglais. Le baron représente tous les mauvais aspects de l'homme et représenterait le stéréotype du « méchant » des contes que Sand affectionne. Car si Sand ne dédaigne pas la réalité, elle demeure une conteuse comme nous le précisons plus loin. *L'Homme de neige* s'inscrit dans cette veine. Le théâtre y a également une large place. L'œuvre en soi est donc déjà composite. Sand qualifie elle-même son œuvre de « romanesque » comme le rappelle Martine Reid dans la préface du roman :

Dans une lettre à Charles-Edmond datée du 29 novembre 1857, Sand qualifie de « romanesque » son roman en cours de rédaction. Cette apparente tautologie désigne un récit conduit par une vive imagination, ne répugnant pas à faire de généreux emprunts au magasin des accessoires romanesques traditionnels (ceux qu'ont fournis, pêle-mêle, le roman picaresque, le roman gothique, le roman fantastique, le roman populaire et le roman historique)¹³⁰⁴.

¹³⁰⁴ Martine Reid, « Préface » in George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 17.

Le baron est accusé d'avoir séquestré sa belle-sœur, tué son frère, cherché à se débarrasser de son neveu. Ainsi lit-on : « Poussé à bout par ce dernier coup du sort, la malheureuse mère oublia toute prudence, et accusa hautement Olaüs d'avoir empoisonné son enfant, après avoir fait assassiner son mari pour s'approprier la fortune entière¹³⁰⁵. » Le roman nous apprend la véracité de toutes ces accusations. Le baron inspire la crainte dès qu'il apparaît. Son qualificatif d' « homme de neige » rappelle la froideur de son âme et l'effroi qu'il inspire le plus souvent. Cristiano note fort justement à quel point ce pseudonyme le représente bien :

— Eh ! justement, dit Cristiano ; la mort est aveugle... Mais qui donc a surnommé le baron *l'homme de neige* ? Le nom lui convient : il personnifie pour moi l'hiver du Spitzberg. Il m'a donné le frisson.

— Et avez-vous remarqué son tic ? dit Marguerite.

— Il a porté la main à son front comme pour en essuyer la sueur ; est-ce cela ?

— Précisément.

— Il veut peut-être faire croire qu'il sue, l'homme de neige ; mais c'est tout simplement qu'il fond.

— Vous voyez bien que j'ai raison d'en avoir peur. Et son diamant noir, y avez-vous fait attention ?

— Oui, j'ai remarqué le *hideux* diamant noir, comme il essuyait son front avec sa main décharnée ; car elle est décharnée, sa main, par contraste avec son gros ventre et sa face bouffie¹³⁰⁶.

Le baron présente donc le Mal à l'état pur. Très différente est cette même assimilation au diable dans *La Ville noire*. Pour Sand, il s'agit- de montrer combien les ouvriers sont considérés en marge. La ville haute n'en veut pas. Il s'agit ici d'une manière de présenter la lutte des classes en ostracisant la plus démunie. L'endroit lui-même est maudit et certains vieillards en

¹³⁰⁵ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 307.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 122-123.

semblent les gardiens et les dépositaires (Audebert, le Père Laguerre). Carme Figuerola écrit ainsi à ce sujet :

George Sand, très sensible aux ressorts économiques, comme l'a bien montré Béatrice Didier, revendique le droit à l'emploi et à la propriété – une question qui était au cœur des débats en faveur d'un nouvel ordre social en 1848. Une telle dichotomie fonde déjà un cadre romanesque approprié à l'évocation d'êtres marginaux, ce que confirment les multiples allusions au diable.

Dans le cas présent, la présence démoniaque est envisagée comme un argument qui freine la maturation du protagoniste. Si le diable constitue déjà une caractéristique intrinsèque de l'endroit vu les nombreux appellatifs qui y font référence – Trou d'Enfer, Vallée d'Enfer, Saut d'Enfer..., – il passe pour l'élément central qui, venant s'ajouter aux revers économiques, justifie l'échec d'Audebert qui répond aux propositions d'achat de Sept-Épées.¹³⁰⁷

L'endroit est donc diabolisé. S'insère, dans ce cas-là, une dimension politique comme nous l'avons évoqué auparavant. On lit même que le lieu est tel « que le diable [ne l']eût pas choisi pour en faire sa demeure¹³⁰⁸ ». Et pourtant les deux vieillards y sont attachés comme jamais. Ils en font intégralement partie. Quand Sept-Épées rejoint son parrain il lui est indiqué qu'il doit descendre au « Trou-d'Enfer¹³⁰⁹ ». Son parrain lui fait découvrir ce tout nouvel environnement qui est le sien, dont il fait partie intégrante et ce dernier est clairement une œuvre infernale :

Et puis un trou d'enfer au milieu d'une ville, ça ne me paraissait pas possible ! Et cependant j'entendais le grondement de la chute d'eau ; mais comme la nuit était venue et que les flammes des fourneaux montaient par centaines sous mes pieds, je vis tout à coup la cascade éclairée et rouge, et je m'imaginai voir courir et tomber du feu. Je fus bien près de me sauver ! Pourtant je pris courage, je me risquai sur une passerelle. Quand je fus au milieu et que je me sentis rebondir sur les fils de fer, je me crus perdu. Enfin j'arrivai ici, où nous voilà, et je

¹³⁰⁷ Carmen Figuerola, « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand, op. cit.*, p. 51.

¹³⁰⁸ George Sand, *La Ville noire, op. cit.*, p. 47.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

m'enhardis à regarder le gouffre. La tête me tournait, j'avais le vertige ; pourtant l'étonnement et la nouveauté me faisaient oublier mon chagrin. Je m'imaginai être si loin de mon pays que je n'y pourrais jamais retourner, et je me disais : Puisque me voilà au fond de l'enfer pour le restant de mes jours, voyons comment c'est fait !¹³¹⁰

Sept-Épées fait clairement l'expérience du lieu infernal où il trouvera désormais un foyer auprès du Père Laguerre. Le Mal permet donc d'interroger une nouvelle fois la société. Mais il s'avère également intérieur, propre à l'homme, voire à chaque homme. Le traitement symbolique affleure aisément ainsi que l'explique Pierre Glaudes :

La première de ces caractéristiques est certainement *l'intériorisation*. Même si la représentation des puissances du mal emprunte encore, notamment à l'époque romantique, aux figures traditionnelles (diable, démon, magicien, succube, incube, monstres divers) et à leurs manifestations extérieures (diableries, sabbats et autres crimes), le pittoresque hérité des anciens mythes et des légendes médiévales, tend à refluer, ou à être traité sur le mode symbolique, au profit d'expériences qui sont avant tout intérieures. La rencontre avec le diable est indissociable du mal de vivre et de ses symptômes : ennui, mélancolie, désespoir, révolte, etc. Le mal s'incarne moins dans des créatures surnaturelles appréhendées de l'extérieur qu'il n'est « un vide actif » installé au plus profond du moi moderne¹³¹¹.

Intéressons-nous maintenant à cette dimension symbolique du vieillard.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

¹³¹¹ Pierre Glaudes, Dominique Rabaté (éd.), « Naissance du mal moderne », in *Puissances du mal*, art. cité.

Chapitre III. Une figure symbolique

1. Une figure de la transgression

De nombreux aspects traités précédemment entraînaient en filigrane l'idée de transgression. Le vieillard est par nature un être transgressif, par son assimilation récurrente à une figure de la marge et du seuil. Mais avant de développer cet aspect, précisons ce que nous entendons par symbolique. Gilbert Durand indique que la confusion entre l'allégorie, le mythe et le symbole est très courante. Il distingue pourtant clairement les trois et nous livre la définition exacte du dernier :

Autrement dit, l'on peut définir le symbole, avec A. Lalande, *comme tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir* ; ou encore avec Jung : « La meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique. »

Le symbole serait même, selon P. Godet, l'inverse de l'allégorie : « L'allégorie part d'une idée (abstraite) pour aboutir à une figure, au lieu que le symbole est d'abord et de soi figure, et comme telle, source, entre autres choses, d'idées . »¹³¹²

Une autre définition nous est offerte par Maurice Godelier :

Symboliser c'est produire des signes qui font sens. Un signe qui fait sens est un signifiant, quelle que soit la nature de ce signifiant. L'univers du symbolique est donc l'ensemble de tous les signifiants passés et présents et de tous les signifiants possibles¹³¹³.

Certaines explications sont plus restrictives que d'autres. Pour Gilbert Durand, le véritable symbole ne peut pas être appréhendé par les sens. Selon lui, il concerne donc majoritairement cinq domaines où le non-sensible prévaut : « inconscient, métaphysique, surnaturel et

¹³¹² Gilbert Durand, *L'imagination symbolique, op. cit.*, p. 11.

¹³¹³ Maurice Godelier, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 59.

surréal »¹³¹⁴. Nous resterons proche de cette acception sans refuser d'élargir parfois quelque peu sa portée.

Que ce soit chez Sand comme chez Balzac et c'est sans doute à travers ce point qu'ils se rejoignent le plus, l'homme âgé est profondément marqué par une importante valeur symbolique. Nous l'avons déjà maintes fois effleurée au cours de l'analyse. Chaque animal auquel le vieillard est assimilé porte, par exemple, une telle dimension. L'approche ethnocritique renforce encore cette mise en avant du symbole. Rappelons-en la définition que livre Sophie Ménard (propos tenus lors d'un entretien sur le thème de la fête) :

L'ethnocritique de la littérature, que je pratique depuis presque dix ans, travaille à articuler une ethnologie du symbolique à une poétique des textes littéraires. J'étudie donc les emprunts, les résistances, les relations, les bricolages entre des formes culturelles locales, historiquement situées, et les œuvres. Et pour la relier au sujet de ce numéro de la revue *Fémur*, je vous dirais que l'ethnologie du symbolique s'intéresse aux « manières de », soit aux façons de dire, de faire, de penser qui créent du lien social. Ainsi, c'est ce matériau ethnologique pluriel – les rites, les fêtes, les us et coutumes tout comme les cultures populaires, savantes, orales, écrites, féminines, masculines, enfantines, etc. – que je fais dialoguer avec les œuvres¹³¹⁵.

Nous avons vu combien certains romans représentaient une source très intéressante pour cette approche, tel *Le Colonel Chabert*. Le symbole est une part essentielle de l'analyse ethnocritique, c'est ce que confirme d'ailleurs Guillaume Drouet dans son article « Les voi(e)x de l'ethnocritique » : « L'ethnocritique des textes circule entre poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique¹³¹⁶ ». En soi, la vieillesse est déjà éminemment symbolique. C'est d'ailleurs ce que souligne particulièrement dans deux passages de son livre Jean-Pierre Bois :

¹³¹⁴ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, op. cit., p. 12.

¹³¹⁵ Sophie Ménard, « Ethnocritique de la fête – Entretien avec Sophie Ménard », in *Fémur* Entretien réalisé par Stéphanie Guité-Verret et Béatrice Lefebvre-Côté, directrices du dossier, Numéro 2, 2021, [En ligne], URL : https://revuefemur.com/index.php/2021/01/23/ethnocritique-de-la-fete-entretien-avec-sophie-menard/?fbclid=IwAR1bVd-mtrPhgLZHy_GwejKYwkcbnxiYWHjIFlff-dN-dLC5cHZUZ_R_5g [consulté le 31/01/2021].

¹³¹⁶ Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique » in *Romantisme*, art. cité.

Parler de la vieilleuse heureuse au XIX^e siècle ne serait pas exact ; il y a trop de catégories de vieilleuse. La diversité reste constitutive du dernier âge de la vie. Cependant, dans ses approches positives, le XIX^e siècle est un temps d'attention, et le moment du symbole. [...]

Mais il y a autre chose dans le XIX^e siècle. Aucune époque, et pas uniquement dans le discours, n'a aussi clairement affirmé la fonction symbolique que la vieilleuse porte en elle¹³¹⁷.

Au plus haut point, le vieillard figure en premier la transgression. Il est celui qui ne peut s'accoutumer à ce qui fait la norme. Cette transgression existe à différents niveaux. Elle peut être sans réelle conséquence, et le simple résultat de l'inadéquation de ce personnage au présent, vestimentaire par exemple, mais également beaucoup plus négative quand il s'agit de ses relations avec la gent féminine. Nous retrouvons l'image du vieillard lubrique et pervers évoqué dans le tableau de Rembrandt « Suzanne et les vieillards »¹³¹⁸ au XVI^e siècle. Ce goût des vieillards pour les très jeunes femmes est repris à maintes occasions dans les œuvres romanesques car ces derniers, outre de les courtiser, en font souvent leurs épouses. Dans les classes aisées, dans la réalité même, cet état de fait est très courant. Dans son article « Amours d'hospices », Alain Montandon écrit au sujet de l'amour des vieillards :

L'idée de la passion amoureuse est plus généralement alliée à celle de la beauté et de la jeunesse. Avec la vieilleuse le sentiment amoureux semblerait s'émousser et devenir plutôt synonyme d'« affection », de « respect mutuel », d'« attachement » ou encore d'« amour filial », d'« amitié » ou bien il s'exacerbe au contraire dans la démence et la lubricité. [...] Champfleury¹³¹⁹ ne manque pas de souligner les travers de certains de ses personnages, sans cependant oublier leur humanité. [...]

Une autre forme est celle de la passion exclusive, vécue pour la première fois, et à ce titre dangereuse. Deux personnages incarnent cette passion : Lobligeois et Mlle Miroy. [...] Tous

¹³¹⁷ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

¹³¹⁸ Il s'agit de la reprise par le peintre néerlandais du XVII^e siècle d'un épisode biblique qui montre Suzanne au bain qui est observée par des vieillards lubriques qui la convoitent.

¹³¹⁹ Romancier et critique d'art du XIX^e siècle. L'œuvre dont il sera question plus loin est intitulée *Les amoureux de Sainte-Périne*, une des premières maisons de retraite moderne, l'auteur y raconte les amours de vieillards.

deux sont moralement condamnés pour avoir « désobéi aux lois de la nature ». On ne peut pas ne pas songer ici à Balzac, à sa *Vieille fille* ou à l'antiquaire de *La Peau de chagrin*.¹³²⁰

Les passions des vieillards pour des jeunes femmes, perçues comme contre nature, aboutissent, en effet, souvent mal, les isolent, les marginalisent. Ils peuvent apparaître comme des tyrans ou des victimes car la jeune femme peut être une proie facile ou le vieillard un être facile à manipuler. Ainsi les métaphores et assimilations animales – ou d'autres natures – participent activement de cette situation. Repensons à M. de Bargeton assimilé à un manteau dans *Illusions perdues* de Balzac . À l'inverse, dans *Indiana*, le colonel Delmare tyrannise sa jeune épouse comme nous l'avons précédemment vu. N'oublions pas, malgré tout qu'il est également victime de la situation créée. L'antiquaire, victime du vœu de Raphaël, devient un être pitoyable, moqué. Le désir des vieillards de posséder des femmes plus jeunes le conduit souvent à bien des erreurs. Le vieil homme peut être manipulé comme Suzanne tente de le faire avec Du Bousquier dans *La Vieille Fille*. Cette dernière veut se faire épouser et elle tente de la convaincre. Dans ce dialogue elle use pour Du Bousquier du qualificatif de « vieux monstre¹³²¹ » qui rejoint tout ce que nous venons d'indiquer précédemment. Sand met en avant le décalage des âges dans le roman *Jacques*. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce dernier n'est pourtant pas un vieillard. Toutefois, il l'est de caractère, mais ce qualificatif lui revient d'autant plus qu'il épouse une jeune femme plus jeune. Dès le début du roman, la différence d'âge des époux et le caractère de Jacques laissent attendre de mauvais présages pour l'avenir. L'amie de Fernande, Clémence à laquelle cette dernière se confie au sujet de sa situation est très réservée sur la future union :

Je ne connais pas M. Jacques ; je ne puis donc savoir à quel point tu peux passer par-dessus les immenses inconvénients de cette différence d'âge ; mais je puis et je dois te les signaler d'une manière générale. C'est à toi de les rejeter si tu es sûre qu'il n'y ait pas lieu à en faire l'application¹³²².

¹³²⁰ Alain Montandon, « Amours d'hospices », in *Gérontologie et société : Vieillir dans la littérature*, n° 114, Paris, fng, 2005, p. 223.

¹³²¹ Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, op. cit., p. 78.

¹³²² George Sand, *Jacques*, op. cit., p. 16.

La suite du roman et particulièrement la fin donnent raison aux doutes de Clémence. Jacques n'est pas l'époux qu'il fallait à la jeune femme. Il se voit très vieux, comme un vieillard, il paye sa transgression de sa vie. Effectivement, il décide de laisser la jeune femme libre en se suicidant, du moins c'est la version la plus probable de l'épilogue malgré une fin qui peut laisser planer quelque incertitude. La différence de caractère mais surtout l'écart d'âge pèse lourdement sur ce mariage. Sand semble réprover les unions où l'époux est plus vieux. D'ailleurs Clémence expose un long discours à ce sujet à son amie dans la lettre dont nous avons cité un extrait. Au début Jacques pense qu'il lui est possible de composer avec « son âge » mais il ne le pourra pas. Ainsi lors d'un échange avec Sylvia – celle qui aurait sans doute dû être sa compagne mais qui est possiblement sa demi-sœur – il lui écrit : « Si cette détermination entraînait tous les maux que vous craignez, ce qu'il y a de vieux en moi, l'esprit et la volonté, aurait pris le dessus, et j'aurais fui avant de m'abandonner à mon cœur ; mais ces maux sont imaginaires, Sylvia, et je vais te le prouver¹³²³. »

Plus loin, Jacques est dans l'*hybris* que les Grecs anciens réprovent et qui fait l'objet de toutes les tragédies. La démesure est clairement une transgression, un outrage aux dieux. Il est en proie à celle-ci, dans sa manière de se désolidariser du reste de l'humanité, de percevoir les choses, de s'assimiler à un dieu sous certains aspects. Nous retrouvons ces différents éléments dans sa lettre clairement exprimés :

Ce que j'ai amassé de force et d'indépendance durant toute une vie de solitude et de haine, je veux en faire profiter l'objet de mon affection, un être faible, opprimé, pauvre, et qui me devra tout ; je veux lui donner un bonheur inconnu ici-bas ; je veux, au nom de la société que je méprise, lui assurer les biens que la société refuse aux femmes. [...]

Ne souris pas, Sylvia ; ce ne sera pas une petite chose ; cela sera peut-être plus grand devant Dieu que les conquêtes d'Alexandre¹³²⁴.

¹³²³ *Ibid.*, p. 35-36.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

Jacques a une légère tendance sans doute à se voir comme un nouveau pygmalion¹³²⁵. Quand Jacques écrit à Sylvia lui-même perçoit son amour comme une possible tache. Voilà qu'il lui dit : « Eh bien ! oui, c'est de l'amour, c'est de la folie, c'est ce que tu voudras, un crime peut-être !¹³²⁶ » À la lecture, nous pourrions croire, malgré son âge, que Jacques a vécu plus d'une vie et c'est en quoi il est particulièrement représentatif de la vieillesse. Chez lui, l'âge n'est pas un critère mais il est véritablement un vieillard comme il se nomme lui-même et tel que les autres le perçoivent. Ainsi nous lisons : « L'expérience m'a bien vieilli ; j'ai vécu deux ou trois siècles, mais du moins elle m'a mûri sans me dessécher¹³²⁷. » Jacques, vieillard, ne peut rendre heureuse la jeune femme qu'il a choisie comme épouse. Cela n'est pas dans l'ordre des choses, « contre-nature » comme nous l'avons vu dans le passage au sujet des deux vieillards chez Champfleury. Clémence encore une fois, y voit clair et il ne fait aucun doute que l'âge est pour beaucoup dans la séparation des deux époux. Elle écrit ainsi à son amie Fernande : « Je suis plus affligée que surprise de ce qui t'arrive ; tes chagrins me paraissent la conséquence inévitable d'une union mal assortie. D'abord ton mari est trop âgé pour toi, ensuite tu as pris ta position tout de travers¹³²⁸. » Fernande tombe amoureuse d'un jeune homme, Octave et Jacques devient le vieux mari trompé. Une autre transgression vient du mélange des fonctions auprès de son épouse. Il prend ainsi la place d'époux et amant mais également de père. Cette assimilation peut pervertir la dernière. Plane derrière cette ambivalence l'ombre de l'inceste, transgression par excellence. Jacques qui se sait supplanté par Octave écrit ainsi à Fernande, sa femme : « Souviens-toi que je suis ton père ; et je te porterai dans mes bras pour t'empêcher de marcher sur les épines¹³²⁹. » Jacques représente totalement l'ambivalence de la figure du vieillard, être hors norme, d'exception, il est celui qui transgresse. Comme vu précédemment il est Dieu et diable à la fois. En marge, il est du côté du péché comme de la rédemption mais toujours au-delà de la simple condition humaine. Octave finit d'ailleurs par douter de l'humanité de Jacques comme le prouve ce passage révélateur :

¹³²⁵ Il s'agit d'un personnage de mythe gréco-romain qui désire une femme à son image, aucune réelle ne lui convient, il la sculpte donc lui-même et la déesse Aphrodite lui donne vie. Le mythe a donné lieu à l'expression « jouer les pygmalions » qui signifie façonner l'autre pour la rendre conforme à ses vœux. Il est donc question d'autocréation et de contrôle.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 241.

Que cache donc l'impassible générosité de cet homme ? Est-ce par l'effort d'un amour sublime qu'il sacrifie ainsi toutes ses fureurs et toutes ses souffrances ? Il y a des instants où je le crois ; et pourtant cela est trop contraire à l'humanité pour que j'y ajoute foi sincèrement¹³³⁰.

Jacques pour tous se situe au-delà d'eux, dans une autre sphère. D'ailleurs quand il s'agit pour Sylvia vers la fin du roman de qualifier ce que Fernande éprouve pour son mari le terme « vénérer¹³³¹ » est utilisé. Sylvia encore résume tout ce que Jacques peut être dans sa dernière lettre : une âme au-dessus des autres, un être conçu pour une destinée tellement grande que le monde ne pouvait le comprendre. Son seul refuge réside ainsi dans la mort :

Dieu aurait dû créer un ange exprès pour toi, et vous envoyer vivre tous deux seuls dans un autre monde ; il aurait dû au moins te faire naître dans le temps où la foi et l'amour divin servaient à éclairer et à régénérer les nations. Il t'eût fallu une tâche immense, héroïque, humble et enthousiaste à la fois ; une vie toute de larmes saintes et de souffrances philanthropiques ; une destinée comme celle du Christ.

Mais quand un homme comme toi naît dans un siècle où il n'y a rien à faire pour lui ; quand, avec son âme d'apôtre et sa force de martyr, il faut qu'il marche mutilé et souffrant parmi ces hommes sans cœur et sans but, qui végètent pour remplir une page insignifiante de l'histoire, il étouffe, il meurt dans cet air corrompu, dans cette foule stupide qui le presse et le froisse sans le voir. Détesté par les méchants, raillé par les sots, craint des envieux, abandonné des faibles, il faut qu'il cède et qu'il retourne à Dieu, fatigué d'avoir travaillé en vain, triste de n'avoir rien accompli. Le monde reste vil et odieux : c'est ce qu'on appelle le triomphe de la raison humaine¹³³².

Ainsi finit Jacques qui disparaît dans des glaciers : « On l'avait vu prendre le sentier des glaciers, et s'enfoncer très-avant dans les neiges ; on présuma qu'il était tombé dans une de ces fissures qui se rencontrent parmi les blocs de glace, et qui ont parfois plusieurs centaines

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹³³¹ *Ibid.*, p. 328.

¹³³² *Ibid.*, p. 346-347.

de pieds de profondeur¹³³³. » Cette fin contribue à faire de Jacques une figure qui transcende totalement sa condition. La fin dans un désert de neige – un glacier – renforce l'idée d'une élévation. Dans le même temps le glacier représente un gouffre.

On voit donc que le vieillard transgresse les lois naturelles. Ainsi outre le mari qui pourrait avoir l'âge d'un père, il se trouve des pères qui aiment leurs enfants d'un amour qui peut paraître coupable, tel le Père Goriot. L'amour passionné et irraisonné qu'il voue à ses filles apparaît parfois comme teinté d'un désir incestueux. Certes Balzac le justifie mais les personnages du roman comme certains commentateurs peuvent trouver dans certains passages de quoi alimenter un doute. C'est ce qu'indique Geneviève Vinciguerra dans l'article :

Sa passion pour ses filles semble souvent trouble et équivoque. Cela explique les réticences, pour ne pas dire la répulsion, des contemporains de Balzac. « Le vieux quatre-vingt-treize », comme l'appelle la très insolente duchesse de Langeais, se conduirait avec ses filles comme un amant avec ses maîtresses. « On dirait des grues extorquant de l'argent à un vieux », écrit M. Félicien Marceau. Balzac a tenu à expliquer ce comportement parfois gênant. A l'origine de la passion de Goriot, il y a ce que les psychologues nomment un transfert¹³³⁴.

Dès le début du roman Madame Vauquer a de gros doutes sur les prétendues filles du père Goriot. La plupart des personnes pensent à mal et voient le vieil homme comme lubrique et pervers. Aidée par sa jalousie, son envie et sa déception de n'avoir pas ferré le vieillard Madame Vauquer le perçoit comme une personne emplie de vices et dont la conduite ne peut entraîner que la plus grande réprobation. Le passage qui suit est particulièrement parlant :

Aussi, vers la fin du mois de novembre 1919, époque à laquelle éclata ce drame, chacun dans la pension avait-il des idées arrêtées sur le pauvre vieillard. Il n'avait jamais eu ni fille ni femme l'abus des plaisirs en faisait un colimaçon, un mollusque anthropomorphe à classer dans les *Casquettifères*, disait un employé au Muséum, un des habitués à cachet¹³³⁵.

¹³³³ *Ibid.*, p. 353.

¹³³⁴ Geneviève Vinciguerra, « Trois drames de la paternité frustrée : Goriot, Vautrin, Balzac », in *Littératures*, art. cité.

¹³³⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 55.

Le vieillard est donc puissamment rejeté pour la transgression qu'on lui suppose. Si celle-ci n'est pas réelle puisque Goriot est bien le père des deux jeunes femmes, son attitude peut prêter à confusion. Les images qu'il utilise sont sujettes à caution. Citons ce moment où il évoque le fait qu'il aimerait être « le petit chien qu'elles ont sur leurs genoux¹³³⁶. » Le vocabulaire utilisé et son attitude sont parfois douteux. Ainsi Balzac écrit : « Le vieillard ressemblait à un amant encore assez jeune pour être heureux d'un stratagème qui le met en communication avec sa maîtresse sans qu'elle puisse en douter¹³³⁷. » Le passage le plus révélateur est sans aucun doute celui où il décide d'aménager une sorte de garçonnière pour Rastignac. Il jouit de ce moment comme s'il allait partager les faveurs de l'amant. Goriot se fait une joie de partager le repas avec sa fille Delphine, il est exalté. Il s'exclame ainsi : « Mais bah ! près d'elle le chicotin serait doux comme miel¹³³⁸. » Il désire être présent auprès des deux amants, âmes invisible ou voyeur ? Ainsi lisons-nous :

– Ah ! voilà ce que je voulais. Vous ne ferez pas attention à moi, n'est-ce pas ? J'irai, je viendrai comme un bon esprit qui est partout, et qu'on sait être là sans le voir. Eh bien ! Delphinette, Ninette, Dedel ! n'ai-je pas eu raison de te dire : « Il y a un joli appartement rue d'Artois, meublons-le pour lui ! »¹³³⁹

Le fameux passage finit par l'embrassade passionnée du vieillard : « Et le vieillard serrait sa fille par une étreinte si sauvage, si délirante, qu'elle dit – Ah ! tu me fais mal¹³⁴⁰. » L'extrait suivant est encore plus explicite, bien que Goriot n'aille jamais trop loin non plus :

La soirée tout entière fut employée en enfantillages, et le père Goriot ne se montra pas le moins fou des trois. Il se couchait aux pieds de sa fille pour les baiser ; il la regardait longtemps

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 275.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 281.

dans les yeux ; il frottait sa tête contre sa robe ; enfin il faisait des folies comme en aurait fait l'amant le plus jeune et le plus tendre¹³⁴¹.

Tant et si bien qu'à la suite, Rastignac ne peut s'empêcher de ressentir de la jalousie. Françoise Bousquet-Lamiscarre diagnostique : « Il [le père Goriot] meurt épuisé d'amour et de souffrance, confondant les deux, épuisé comme son or, amour incestueux pourvoyeur de leurs plaisirs, éteint dans le désespoir¹³⁴². » Nous pouvons donc avancer l'hypothèse d'un inceste refoulé. Son amour est de toute manière si démesuré qu'il entre fatalement dans le domaine de la transgression. L'érotisation du sentiment paternel pourrait être présent dans d'autres figures mentionnées par Marion Mas. Toutefois ces exemples nous paraissent beaucoup moins probants. Il n'en demeure pas moins que certains perçoivent ce motif du père âgé concupiscent comme récurrent. En outre et dans tous les cas, ces pères sont bien abusifs, ce qui fait écrire à Pierre Barbéris les propos significatifs suivants :

[...] avec di Piombo¹³⁴³ et Ferragus apparaît un type très nouveau de père : celui pour qui l'amour paternel n'est nullement une vertu, mais bien une déviation, une déformation aberrante de l'amour de soi et de la volonté de puissance. Il y a quelque chose d'inquiétant et de malsain dans cette fétichisation de l'amour de ces hommes¹³⁴⁴ plutôt vieux pour leurs filles-femmes. Non qu'il y ait là quoi que ce soit d'incestueux : seulement au lieu de les élever, de les « moraliser », l'amour paternel réduit ces hommes à l'état d'ilotes, et le paroxysme de leur passion après la catastrophe (mort ou rupture) n'est que la suite psychologiquement normale de ce qui apparaît, dès le début, comme une sorte de névrose¹³⁴⁵.

Dans une moindre mesure et selon les critères de l'époque le cousin Pons et son bon ami Schmucke par leur possible homosexualité latente se trouveraient également dans cette situation de transgression sociale. La Cibot d'ailleurs ne dit-elle pas mais pour une tout autre

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 283.

¹³⁴² Françoise Bousquet-Lamiscarre, « Famille et roman : l'amour, la haine... », in *Empan*, 2002/3 (n°47), p. 46-50, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2002-3-page-46.htm> [consulté le 08/04/2024].

¹³⁴³ Bartholoméo di Piombo, vieux père de Ginevra dans *La Vendetta*.

¹³⁴⁴ Pierre Barbéris inclut également le Père Goriot aux deux autres.

¹³⁴⁵ Pierre Barbéris, *Le Père Goriot de Balzac : écriture, structures, significations, op. cit.*, p. 42.

raison qui ramène à l'image de la concupiscence des vieillards : « c'est tous vieux libertins...¹³⁴⁶ ».

Toujours en rapport avec la sexualité, outre le vieil antiquaire qui paye le prix d'un amour fou à son âge, de Delmare qui ne comprend pas sa jeune épouse, ce qui les perd tous deux, deux personnages de *La Cousine Bette* s'adonnent à ces amours dérangeantes auprès de femmes beaucoup plus jeunes qui sont, de plus, leurs maîtresses. Il s'agit du baron Hulot et de Crevel. Le roman débute sur l'horrible chantage que Crevel propose à Mme Hulot. Il veut la posséder en échange de son aval pour le mariage de leurs enfants. Lorsqu'elle refuse, il lui avoue toutes les infidélités de son époux. Il se révèle lui-même à cette occasion. Nous retrouvons toute l'infamie dont il sait faire preuve.

– Moi, veuf depuis cinq ans, reprit Crevel en parlant comme un homme qui va raconter une histoire, ne voulant pas me remarier, dans l'intérêt de ma fille que j'idolâtre, ne voulant pas non plus avoir d'accointances chez moi, quoique j'eusse alors une très-jolie dame de comptoir, j'ai mis, comme on dit, dans ses meubles une petite ouvrière de quinze ans, d'une beauté miraculeuse et de qui, je l'avoue, je devins amoureux à en perdre la tête. Aussi, madame, ai-je prié ma propre tante, que j'ai fait venir de mon pays (la sœur de ma mère !) de vivre avec cette charmante créature et de la surveiller pour qu'elle restât aussi sage que possible dans cette situation, comment dire ?... *chocnoso*... non, illicite !... La petite, dont la vocation pour la musique était visible, a eu des maîtres, elle a reçu de l'éducation (il fallait bien l'occuper !). Et d'ailleurs, je voulais être à la fois son père, son bienfaiteur ; et, lâchons le mot, son amant ; faire d'une pierre deux coups, une bonne action et une bonne amie¹³⁴⁷.

Nous assistons ici à de multiples transgressions. La jeune fille est très jeune. Crevel en fait une fille entretenue. En outre, il ne cache pas son désir de la modeler et de la mettre sous sa surveillance. Il mêle les rapports d'un père et ceux d'un amant. Il rapporte ainsi à la baronne que son mari a agi comme lui auprès d'une certaine Jenny Cadine, « protégée » dès ses treize ans par le baron Hulot. Il le compare à l'occasion avec Louis XV et son fameux Parc-aux-

¹³⁴⁶ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, op. cit., p. 176.

¹³⁴⁷ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 66-67.

Cerfs¹³⁴⁸. Crevel se montre très explicite sur le caractère de son comparse Hulot : « – Je reprends, dit-il. Nous nous sommes liés, le baron et moi, par nos coquines. Le baron, comme tous les gens vicieux, est très aimable, et vraiment bon enfant¹³⁴⁹. » L'âge des jeunes filles et celui des deux hommes, leur comportement, tout est sujet à évoquer la transgression. Celle-ci est d'ordre sociale aussi bien que morale. Tout au long du roman, de tels actes et comportements se multiplient. Hulot ne cesse pas de transgresser. Mauvais père, mauvais mari, la vieillesse ne lui apprend rien, bien au contraire. Après avoir jeté l'opprobre sur sa famille, il ne songe qu'à ses nouvelles amours, toujours avec des jeunes filles alors qu'il est terriblement vieux. Quand Lisbeth le retrouve, il est ainsi décrit :

[...] un vieillard, qui paraissait âgé de quatre-vingts ans, aux cheveux entièrement blancs, le nez rougi par le froid dans une figure pâle et ridée comme celle d'une vieille femme, allant d'un pas traînant, les pieds dans des pantoufles de lisière, le dos voûté, vêtu d'une redingote d'alpaga chauve, ne portant pas de décoration, laissant passer à ses poignets les manches d'un gilet tricoté, et la chemise d'un jaune inquiétant¹³⁵⁰ [...].

Alors qu'il apparaît tel un vieillard décati, d'ailleurs comparé à une vieille, image doublement péjorative, Hulot est toujours totalement dominé par son vice comme le prouve son échange avec sa cousine :

- Mais vous me le direz, vieux monstre ?
- Oui. Je puis attendre ces huit mois, car j'ai découvert un petit ange, une bonne créature, une innocente et qui n'est pas assez âgée pour être encore dépravée.
- Songez à la cour d'assises, dit Lisbeth qui se flattait d'y voir un jour Hulot¹³⁵¹.

¹³⁴⁸ Cet endroit réservé aux plaisirs du roi abritait de jeunes vierges qui attendaient le bon vouloir du monarque pour le satisfaire. Il s'agissait de très jeunes filles. Les historiens ne s'accordent pas tous sur ce point mais elles auraient eu au maximum dans les quatorze ans alors qu'il en avait plus de quarante. Il semblerait que le lieu soit une idée de la favorite délaissée physiquement Mme de Pompadour pour ne pas être supplantée officiellement, à moins que ce ne soit le roi qui désirait un lieu où il pensait que les intrigues de cour n'auraient pas lieu d'être.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 500.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 500.

Il finit par revenir chez lui pour coucher avec la nouvelle fille de cuisine et lui promettre le mariage. Sa femme, ayant surpris une conversation, n'y survit pas :

Elle s'arrêta tout épouvantée en reconnaissant la voix du baron, qui, séduit, par les charmes d'Agathe, en était arrivé par la résistance calculée de cette atroce maritorne, à lui dire ces odieuses paroles : « Ma femme n'a pas longtemps à vivre, et si tu veux tu pourras être baronne. » Adeline jeta un cri, laissa tomber son bougeoir et s'enfuit¹³⁵².

Hulot est donc une figure majeure de la transgression avec son comparse Crevel, moins documenté dans l'œuvre malgré tout, car plus secondaire.

Le Colonel Chabert est également une puissante figure de la marge et se retrouve du côté de la transgression. Il est, comme nous l'avons déjà vu à travers les travaux de l'ethnocritique à ce sujet, une figure de l'oralité face à la dimension supérieure que prend alors l'écrit. Il est également le mort qui revient parmi les vivants. Partout, où se tourne le regard, Chabert est un exclu et il transgresse les règles essentielles de la société. Un mort ne revient pas. De plus, il est d'une autre époque. Comme son empereur, il n'a plus lieu d'être. Il est d'ailleurs « effacé » à la fin de l'œuvre. Il n'est plus qu'un de ces vieux que l'on trouve à l'hospice. Il a perdu toute identité, toute individualité. Ainsi comme l'indiquent Jean-Marie Privat et Marie Scarpa :

[...] ce n'est sans doute pas un hasard si le roman évoqué une série de manipulations transgressives du sacré : il est question par exemple de « sacristies humides où les prières se pèsent et se payent comme des épices » et de gens « par trop bêtes qui ont volé le baptême ». par ailleurs, Hyacinthe né aux Enfants-Trouvés ne peut compter sur l'aide d'un Parrain ou d'une marraine propres. Or, « qui meurt sans parrain est voué à l'errance dans l'au-delà. »¹³⁵³

¹³⁵² *Ibid.*, p. 577

¹³⁵³ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », in *Horizons ethnocritiques*, sous la direction de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 194.

Le cas Chabert est donc profondément transgressif par rapport à sa situation, par rapport à ce qu'il représente en tant qu'individu, par rapport à la religion comme nous venons de l'évoquer.

De même mais dans une bien moindre mesure, avec une dimension burlesque que nous avons déjà étudiée, Bois-Doré se fait subversif du fait de sa volonté de se soustraire à l'âge. Il convoite également une jeune femme très jeune, bien qu'on ne retrouve pas chez lui le vice présents chez les vieillards que sont Hulot et Crevel, mentionnés auparavant. Il désire se soustraire au temps et, de ce fait, sur ce point précis, il reste constant par rapport à l'image qu'il veut donner de lui-même. Toutefois, avec ce mélange de bonhomie et cette propension malgré tout malsaine, Sand fait naître le grotesque et donc le rire. Elle permet donc d'alléger le sujet sans pour autant se dispenser de la critique. Comme nous l'avons déjà indiqué, elle condamne le fait de vouloir imposer une image qui est fautive et de refuser le constat de la réalité. Olivier Bara le souligne d'ailleurs en ces termes : « [...] George Sand tient à moqueuse distance la consommation passive de l'aliment romanesque chez son personnage réfugié dans un monde archaïque de substitution¹³⁵⁴. » Ainsi Bois-Doré avec ses perruques et son maquillage ne devient qu'une marionnette soumise au dictat de la mode et d'un perruquier peu scrupuleux. En outre, Bois-Doré est marquis. Or, un constat est dressé sur ce choix de titre qui revient fréquemment sous la plume de Sand, que nous avons d'ailleurs évoqué mais que nous rappelons. Le marquis est puissamment marginalisé. Claudine Grossir écrit ainsi :

Or, si « une société se définit par ce qu'elle rejette » comme l'affirme Foucault, le marginal peut devenir l'instrument romanesque idéal pour élaborer une critique de la société ; donner la parole aux marginaux permet de faire entendre un autre point de vue sur la société, de procéder à un dévoilement salutaire. [...]

De la transgression à la subversion il n'y a qu'un pas que le marginal franchit aisément pour devenir ainsi agent de transformation sociale.[...] La détermination historique du marquisat n'est sans doute pas étrangère au choix de Sand d'attribuer ce titre à une série de personnages qui occupent précisément dans les romans une position marginale et frontalière, située entre deux univers distincts, mais voisins, entre lesquels le personnage tient un équilibre fragile,

¹³⁵⁴ Olivier Bara, « Présentation » in George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Flammarion, 2024, p. 20.

constamment menacé : l'exterritorialité du marquis le prédispose ainsi plus que tout autre au franchissement des limites, à la fascination pour ce qui est de l'autre côté, et en fait un personnage potentiellement transgressif, partant, subversif¹³⁵⁵.

Bois-Doré par son double statut de vieillard et de marquis rentre intégralement dans cette fonction transgressive, voire subversive. Quant à la tonalité plus légère du récit, elle est réclamée par le public. Il demande de l'amusement. Pour transmettre son message Sand doit pratiquer à l'exemple de l'orateur Démosthène mis en scène par Jean de La Fontaine¹³⁵⁶. Olivier Bara l'illustre en ces termes :

Le roman-feuilleton suscite depuis deux décennies de nouvelles attentes chez le lecteur, que la romancière comble en partie par la tonalité légère, volontiers burlesque, adoptée dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Les « graves » aventures nées de l'intolérance religieuse et du désordre du royaume en temps de guerre civile, propice à la prolifération des bandes de reîtres, y côtoient les épisodes comiques : rêves d'enfant du vieux marquis abîmé dans son univers pastoral et vivant parmi ses tapisseries et ses bibelots, ou encore prétention sociale de la gouvernante Bellinde prête à toutes les métamorphoses identitaires pour parvenir¹³⁵⁷.

Bois-Doré est l'instrument dont use Sand pour transmettre sa critique. Il présente à la fois un modèle et une subversion. Citons les propos d'Olivier Bara pour mieux saisir ce paradoxe :

Lecteur obsessionnel de *L'Astrée*, Bois-Doré demeure comme en enfance, dans un état d'immatunité que justifient dans le récit les violences autrefois infligées par son père autant que la nostalgie du compagnonnage avec Henri IV. L'apprentissage de Mario, son neveu et fils adoptif, consiste inversement à se défaire de la vision enchantée du monde transmise par le marquis pour prendre pied dans le présent d'un temps troublé. George Sand amène ainsi son

¹³⁵⁵ Claudine Grossir, « Le personnage de marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, études réunies et présentées par Auraix-Jonchière Pascale, Bernard-Griffiths Simone et Levet Marie-Cécile, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012. , *op. cit.*, p. 248-249.

¹³⁵⁶ Dans « Le pouvoir des fables », le fabuliste prouve qu'il faut user de l'apologue. Les gens sont plus sensibles à une histoire qu'à un long discours salutaire.

¹³⁵⁷ Olivier Bara, « Présentation » in George Sand, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Flammarion, 2024, p. 14.

lecteur à nouer une relation distanciée avec son héros dont, tendrement, elle accuse les ridicules¹³⁵⁸.

La transgression se fait ici positive. Elle sert les visées de la romancière. Mais finalement, Bois-Doré refuse tout simplement de vieillir. Il cherche à éloigner l'ombre de la mort qui plane sur le vieillard... à tel point qu'il peut en devenir lui-même la représentation symbolique.

2. Une figure de la Mort

Le vieillard, par son âge avancé, apparaît comme tout indiqué pour symboliser la Grande Faucheuse. Dans la plupart des représentations de cette dernière, nous pouvons constater l'utilisation d'un squelette ou d'un vieillard. D'ailleurs malgré le genre féminin du terme, les incarnations de la mort demeurent principalement masculines. Nous pouvons ainsi citer Thanatos chez les Grecs, Ankou dans la mythologie celtique, Dispaten chez les Gaulois ou encore Ahriman, dieu perse. Rappelons la symbolique de la mort qui éclairera notre sujet :

En tant que symbole, la mort est l'aspect périssable et destructible de l'existence. Elle indique ce qui disparaît dans l'inéluctable évolution des choses : elle se rattache à la symbolique de la terre. Mais elle est aussi l'introductrice dans les mondes inconnus des Enfers ou du Paradis ; ce qui montre son ambivalence, comme celle de la terre, et la rapproche en quelque sorte des rites de passage. [...]

C'est que la Mort a plusieurs significations. Libératrice des peines et des soucis, elle n'est pas une fin en soi ; elle ouvre l'accès aux règles de l'esprit, à la vie véritable *mors janua vitae* (« la mort porte de la Vie »)¹³⁵⁹.

La contradiction est inhérente à la représentation de la Mort. Le vieillard paraît fatalement indiqué pour la représenter. Elle est l'ultime étape mais aussi un passage. Comme le rappelle Roger Caillois : « le sacré est toujours plus ou moins "ce dont on n'approche pas

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵⁹ *Dictionnaire des symboles*, entrée « Mort », Genève, Editions Robert Laffont et Jupiter, 2020, p. 751-753.

sans mourir¹³⁶⁰ ». Nous allons montrer que le vieillard sert par cette assimilation symbolique et métaphysique à expliquer le monde. Comme l'indique Mircea Eliade :

C'est grâce aux symboles que l'homme sort de sa situation particulière et s' « ouvre » vers le général et l'universel. Les symboles éveillent l'expérience individuelle et la transmutent en acte spirituel, en saisie métaphysique du monde¹³⁶¹.

Notons déjà, comme cela est logique mais pourtant non nécessaire, puisque les romans pourraient le passer sous silence, la plupart des vieillards des œuvres meurent au cours du roman. Dans un premier temps, nous constatons donc que la mort plane au-dessus de leur tête. Peu de vieillards survivent à la fin de l'œuvre. Toutefois, le lien entre les deux – le vieillard et la mort – ne s'arrête pas là. Le vieillard représente déjà un mort ou la Mort de son vivant. Non seulement, leur mort est représentée mais elle prend une importance considérable dans les œuvres. Parfois c'est à travers elle que tout se cristallise, comme pour Pons ou Goriot. La description de cette dernière est souvent détaillée car les vieillards agonisent souvent. Comme nous l'avons vu Goriot meurt seul et misérable, alors que Pons meurt sous la garde de son ami Schmucke mais dans des conditions également épouvantables. Pons auparavant a déjà l'air d'un mort, comme l'indique ces mots désignant le pauvre cousin « étendu, pâle et la face appauvrie¹³⁶² ». La mort de Pons vient peu après :

[...] le pauvre monsieur est mort ! ... il vient de passer. Schmucke jeta un cri perçant, il sentit la main de Pons glacée qui se roidissait, et il resta les yeux fixes, arrêtés sur ceux de Pons, dont l'expression l'eût rendu fou, sans madame Sauvage, qui, sans doute accoutumée à ces sortes de scènes, alla vers le lit en tenant un miroir, elle le présenta devant les lèvres du mort, et comme aucune respiration ne vint ternir la glace, elle sépara vivement la main de Schmucke de la main du mort.

¹³⁶⁰ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Barcelone, Gallimard, 1988, p. 25.

¹³⁶¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Barcelone, Gallimard, 1965, p. 179.

¹³⁶² Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 281.

— Quittez-la donc, monsieur, vous ne pourriez plus l'ôter ; vous ne savez pas comme les os vont se durcir ! Ça va vite le refroidissement des morts. Si l'on n'apprête pas un mort pendant qu'il est encore tiède, il faut plus tard lui casser les membres...

Ce fut donc cette terrible femme qui ferma les yeux au pauvre musicien expiré ; puis, avec cette habitude des garde-malades ; métier qu'elle avait exercé pendant dix ans, elle déshabilla Pons, l'étendit, lui colla les mains de chaque côté du corps, et lui ramena la couverture sur le nez, absolument comme un commis fait un paquet dans un magasin¹³⁶³.

La mort est mise en exergue et les détails donnés rendent cet épisode emblématique de l'insignifiance de l'individu pour la société mais aussi d'un désir réaliste de présenter la mort nue. Pons n'est plus. Il est ramené à l'état de chose. La mort ne change pas l'état mais elle renforce la cinglante réalité. La mort est également ramenée à sa plus simple constatation. C'est comme si Pons n'avait jamais existé. Son tendre ami le suit de près dans le trépas :

Schmucke ne succomba point à cette première attaque, mais il ne recouvra point la raison ; il ne faisait que des mouvements sans conscience ; il ne mangea point ; il mourut en dix jours sans se plaindre, car il ne parla plus. Il fut soigné par madame Topinard, et fut obscurément enterré côté à côté avec Pons, par les soins de Topinard, la seule personne qui suivit le convoi de ce fils de l'Allemagne¹³⁶⁴.

Ici, pointons du doigt l'adverbe « obscurément ». Les parents pauvres n'ont pas le droit à des obsèques solennelles, pas de grandes pompes. Ne reste que la mort et donc la négation. La symbolique de la Mort permet une critique sociétale. Finalement, la mort ne rend pas les gens si égaux...

Le rapport mort/vieillesse est forcément étroit. Dans la conception commune la vieillesse conduit à la mort. Pourtant, leur mort est rarement le fait de leur âge. Très souvent, cela est dû à un manque de résistance face à un évènement traumatique. Plusieurs vieillards meurent seuls chez Balzac. Ils meurent d'ailleurs de leur solitude ou du manque d'intérêt qu'on leur porte. Goriot en est l'illustration. Il décède après une longue agonie que nous avons déjà

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 307.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 363.

évoquée. Sa fin est un morceau d'anthologie et marque de son empreinte le roman tout entier. Elle éclaire l'attitude de ses filles et donne la confirmation à Rastignac de la nécessité de l'égoïsme pour vivre au mieux.

Dans *Le chef-d'œuvre inconnu* la mort clôt la recherche de perfection de l'artiste ou plutôt la préserve. Il doit protéger son secret, celui de l'absolu chef-d'œuvre. Ce dernier ne doit pas être contemplé, un profane n'en saisirait pas la quintessence et il attirerait sa convoitise. Le peintre « voit » et les autres ne sont que des voleurs hypocrites qui veulent se saisir du tableau. La résolution finale de l'artiste qui atteint l'Absolu est la mort, la seule issue possible pour atteindre et demeurer dans la transcendance :

Il [Frenhofer] contempla sa toile à travers ses larmes, il se releva tout à coup avec fierté, et jeta sur les deux peintres un regard étincelant.

– Par le sang, par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler ! Moi, je la vois ! cria-t-il, elle est merveilleusement belle. [...]

Pendant que Poussin écoutait Gillette, Frenhofer recouvrait sa Catherine d'une serge verte, avec la sérieuse tranquillité d'un joaillier qui ferme ses tiroirs en se croyant en compagnie d'adroits larrons. [...]

Le lendemain, Porbus, inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles¹³⁶⁵.

Balthazar Claës meurt également à la fin de l'œuvre, au moment où il a achevé son œuvre. Balthazar a trouvé son Absolu au fatidique instant. C'est comme si la Mort permettrait seule l'accession aux vérités cachées, à celles inaccessibles aux vivants. Rappelons que dans le processus de rite initiatique, la nouvelle naissance ne peut se faire qu'après l'épreuve de la mort. Le processus alchimique est d'ailleurs une reproduction de ces étapes.

La mort amène une concentration finale de ce que fut l'existence des personnages. Leur œuvre achevée, ils peuvent quitter ce monde. C'est d'ailleurs ce qui advient de César dans l'œuvre éponyme, de manière éminemment prosaïque. Ayant remboursé ses dettes, il

¹³⁶⁵ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 32.

succombe. La mort des vieillards représente donc une symbolique de l'achèvement à tous les niveaux. La mort est éminemment représentative de toute l'existence des personnages. Ainsi la fin de plusieurs vieillards est particulièrement représentative à cet égard. Séchard et Grandet, les deux avaricieux, meurent tels qu'ils ont vécu. Leur fin est gouvernée par leur irrépressible amour pour l'argent. Dans *L'Élixir de longue vie* don Juan et son père ne sont représentés que par leur mort qui révèle leur vrai visage. La mort donne tout son sens à la nouvelle. Les deux personnages souhaitent en effet se jouer d'elle. Quant à Chesnel sa mort est symbolique de sa vie. Comme nous l'avons déjà analysé, il meurt en digne serviteur :

Au milieu de tant de ruines, accablé par tant de chagrins, il reçut une grande consolation : le vieux marquis, sollicité par sa sœur, lui rendit toute son amitié. Ce grand personnage vint dans la petite maison de la rue du Bercail, il s'assit au chevet du lit de son vieux serviteur, dont tous les sacrifices lui étaient inconnus. Chesnel se dressa sur son séant, et récita le cantique de Siméon, le marquis lui permit de se faire enterrer dans la chapelle du château, le corps en travers, et au bas de la fosse où ce quasi-dernier d'Esgrignon devait reposer lui-même.

Ainsi mourut l'un des derniers représentants de cette belle et grande domesticité, mot que l'on prend souvent en mauvaise part, et auquel nous donnons ici sa signification réelle en lui faisant exprimer l'attachement féodal du serviteur au maître¹³⁶⁶.

À travers sa fin, le vieux notaire est transfiguré. Sa mort renforce encore l'idéal type qu'il représente. Cadoche, de même, passe de vie à trépas, d'une manière qui met en exergue sa condition de mendiant. Rappelons-le, il meurt comme un chien, écrasé par une calèche. Il est transporté dans un lamentable état et ne reçoit aucun véritable soin qui d'ailleurs auraient été inutiles au regard de son état. Les autres personnages croient même qu'il n'est qu'ivre avant de se rendre compte de la réalité. Le père Fisher dans *La Cousine Bette*, Ferragus chez Balzac mais aussi Delmare, Tristan et Hubert de Mauprat, le baron Olaüs ou le cardinal de Palmarosa chez Sand, décèdent également au cours du récit. Toutefois, quantitativement, il arrive plus fréquemment aux vieillards de survivre au déroulé du roman chez Sand que chez Balzac.

¹³⁶⁶ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, op. cit., p. 351.

Au-delà de cette constatation, le vieillard, de son vivant, représente déjà un mort ou même la Mort. La vieillesse entretient avec la mort des liens étroits comme l'écrit Simone de Beauvoir, dans un sens positif comme négatif : « La vieillesse serait l'achèvement de la vie au double sens du mot ; elle la termine et elle en est le suprême accomplissement¹³⁶⁷. » Le vieillard est auréolé de cette image de la mort proche que nous avons précédemment évoquée. Le vieillard est souvent considéré comme déjà mort. Dans *La Peau de chagrin*, Porriquet quand il rend visite à Raphaël lui tend des « doigts glacés¹³⁶⁸ ». Les vieillards, comme il est naturel puisqu'il s'agit d'une constatation médicale, sont toujours représentés comme « froids ». Or la Mort est également au cœur de ses analogies. Chez Sand, il est indiqué vers la fin du roman *Simon* que le comte de Fougères devient « pâle comme la mort¹³⁶⁹ ». Il s'agit d'ailleurs de la couleur habituelle du visage des vieillards. Le portrait de l'abbé de Solis dans *La Recherche de l'Absolu* est révélateur de cette comparaison entre mort et vieillesse : « L'abbé de Solis, vieillard octogénaire à chevelure d'argent, montrait un visage décrépit où la vie semblait s'être retirée dans les yeux¹³⁷⁰. » Chez Sand une image identique se retrouve dans la présentation du marquis de Boisguilbault dans *Le Péché de Monsieur Antoine*. Quand Émile pénètre dans sa demeure, il est frappé par le froid qui domine dans cette dernière, il compare d'ailleurs le château à une « tombe¹³⁷¹ ». En présence du vieillard, il le perçoit comme un être dénué de vie :

Il se confirma dans cette idée, quand la porte s'ouvrit lentement et qu'il vit apparaître le châtelain en personne. Sauf l'habit, c'était la statue du commandeur descendue de son piédestal : même démarche compassée, même pâleur, même absence de regard, même face solennelle et pétrifiée. [...]Sa figure n'était pas repoussante de dédain, et n'inspirait pas l'aversion ; mais comme elle n'exprimait absolument rien, qu'on eût vainement cherché au premier abord à y surprendre une pensée ou une émotion en rapport avec les types connus dans l'humanité, elle faisait peur, et Émile songea involontairement à ce conte allemand, où un personnage fort convenable se présente à la porte du château et s'excuse de ne pas pouvoir entrer dans l'état où il est, dans la crainte d'indisposer la compagnie. « Vous me paraissez

¹³⁶⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 304.

¹³⁶⁸ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 280.

¹³⁶⁹ George Sand, *Simon*, *op. cit.*, p. 290.

¹³⁷⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, *op. cit.*, p. 148.

¹³⁷¹ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine*, *op. cit.*, p. 36.

pourtant mis fort déçument, lui dit le châtelain hospitalier. Entrez, je vous prie. — Non, non, reprend l'autre, cela m'est impossible, et vous m'en feriez des reproches. Veuillez m'entendre ici, sur le seuil de votre manoir ; je vous apporte des nouvelles de l'autre monde. — Qu'est-ce à dire ? Entrez, il pleut et l'orage va éclater. — Regardez-moi donc bien, reprend le mystérieux visiteur, et reconnaissez que je ne puis, sans manquer à toutes les lois de la politesse, m'asseoir à votre table. Est-ce que vous ne voyez pas que je suis mort ? » Le châtelain le regarde et s'aperçoit, en effet, qu'il est mort. Il laisse retomber la porte entre lui et le défunt, et rentre dans la salle du festin, où il s'évanouit. »

Émile ne s'évanouit pas lorsque M. de Boisguilbault le salua ; mais si, au lieu de lui dire : « Pardonnez-moi de vous avoir fait attendre, j'étais dans mon parc », il lui eût dit : « J'étais en train de me faire enterrer », il n'eût pas été trop surpris. »¹³⁷²

Outre la dimension surnaturelle évoquée auparavant, nous percevons nettement dans ce passage l'omniprésence de la mort à tel point que le personnage est clairement défini comme déjà décédé. Le vieillard n'est ici plus proche de la mort, il est mort. Lors de sa maladie, nous retrouvons une nouvelle fois ce sentiment que le marquis est déjà passé de vie à trépas dans les termes utilisés par Émile qui nous apprend qu'il « avait la pâleur et l'immobilité d'un cadavre¹³⁷³ ».

Claudine Grossir évoque d'ailleurs cette constatation en montrant aussi la marginalité de ce type par sa position entre vie et mort :

Ainsi, lorsque Émile rencontre Boisguilbault pour la première fois, est-il tenté de noter en priorité les traits déjà mentionnés par Jappeloup, confortant ainsi le portrait initial : « la physionomie de revenant » de Boisguilbault convient à sa « voix d'enterrement » enregistrée par le charpentier. La métaphore empruntée au domaine de l'au-delà situe la marginalité entre vie et mort, et du point de vue de la réception entre peur et comique¹³⁷⁴.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 36-37.

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁷⁴ Claudine Grossir, «Le personnage de marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », *op. cit.*, p. 250.

Cette constatation n'est pas unique et encore bien plus développée chez deux autres personnages, l'un que nous trouvons chez Balzac et l'autre chez Sand. Nous pouvons également citer le baron Olaüs même si cette assimilation n'est guère développée. Au début du roman Marguerite évoque ainsi « l'homme de neige » en disant à Cristiano : « [...] je crois qu'il est déjà mort depuis longtemps, et qu'il réussit, grâce à quelque secret diabolique, à se faire passer pour vivant¹³⁷⁵ ». Il est évidemment question ici de la représentation de l'opposant dans le roman noir.

La mort peut également être perçue comme une solution, une échappatoire. Jacques le héros éponyme du roman de Sand, à la fin de l'œuvre, constate à quel point il ne fait plus partie des vivants. Ces dernières lettres sont très représentatives. Il écrit ainsi à Sylvia : « Tu me pleures, pauvre Sylvia ! Oublie-moi comme on oublie les morts. C'en est fait de moi. Etends entre nous un drap mortuaire, et tâche de vivre avec les vivants¹³⁷⁶. » Une autre lettre est encore plus explicite sur le sujet dans laquelle il évoque qu'il est indéniablement mort. Il parle d'ailleurs de lui à la troisième personne pour renforcer l'idée : « Ce n'est plus moi qui agis : Jacques est mort ; l'être qui lui succède est un malheureux que Dieu n'a pas béni, et dont il ne s'occupe pas¹³⁷⁷. » Jacques est mort en dedans. Il est déjà une représentation de la Mort. Il est la figuration d'une âme mélancolique, qui ne trouve pas ou plus sa place dans le monde tel qu'il est. Il aspire à quelque chose qui n'est pas de ce monde-là. Sa mort peut être perçue comme une abdication. « Martyr et apôtre » – comme l'indique Anna Szabó dans son article intitulé « Dernier Amour – dernière chance. De Jacques au Dernier Amour » – Jacques, « choisissant la fuite et la mort, assume l'échec de sa tentative¹³⁷⁸ » de trouver en Fernande la femme qu'il souhaitait. Pour elle :

Le drame de Jacques c'est qu'il engage non seulement son cœur mais aussi son esprit et donc, toute son existence dans cette aventure suprême qu'il va vivre avec les inévitables déchirements de l'homme vieillissant et définitivement détrompé¹³⁷⁹.

¹³⁷⁵ George Sand, *L'Homme de neige*, op. cit., p. 124.

¹³⁷⁶ George Sand, *Jacques*, op. cit., p. 298.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 309.

¹³⁷⁸ Anna Szabó, « Dernier Amour – dernière chance. De Jacques au Dernier Amour », in *George Sand : L'écriture du roman*, op. cit., p. 303.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 303-304.

Il est très intéressant de relever ce qu'un autre personnage sandien, Monsieur Sylvestre, pense du cas Jacques :

Jacques était un petit bâtard de cette grande famille de désillusionnés qui avaient eu leur raison d'être, historique et sociale. Il entrait dans le roman, déjà pâli par les déceptions ; il croyait pouvoir revivre à l'amour et il ne revivait pas. [...] S'il avait en lui quelques instincts de grandeur, c'était son désintéressement de la vie. Impropre à la lutte, il n'acceptait pas le devoir ; mais il se faisait justice, et la morale du livre eût pu être celle-ci : « Puisque tu ne sais pas vouloir, tu n'as pas le droit de vivre¹³⁸⁰. »

Pour Lucienne Frappier-Mazur : « L'héroïsme généreux de Jacques est maintenant rabaissé au niveau d'une abdication morale¹³⁸¹ ».

Toutefois le personnage le plus emblématique reste le colonel Chabert. Toute l'œuvre se construit sur le thème du mort qui revient. Ainsi Jean-Marie Privat et Marie Scarpa écrivent :

Chabert n'est pas (prudemment) « porté disparu » mais déclaré officiellement mort. Dès lors, son retour parmi le monde des vivants ne peut être conçu que comme le retour du mort. Un « mort » *de jure* ne peut être *de facto* qu'un revenant. C'est donc la littérature d'État, trop sûre de sa légitimité, qui produit la croyance (populaire) aux revenants...¹³⁸²

Chabert est donc bien considéré comme mort. Les documents officiels l'attestent. Il symbolise le Mort historique. C'est ce que souligne Jacques Cardinal :

Outre ces déclarations légales qui attestent sèchement de son décès, le colonel Chabert peut également lire, dans les *Victoires et Conquêtes*, le récit de sa mort héroïque. Autre effet de

¹³⁸⁰ George Sand, *Le Dernier Amour*, *op. cit.*, p. 205-206.

¹³⁸¹ Lucienne Frappier-Mazur, « Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand », in *George Sand : L'écriture du roman*, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁸² Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », in *Horizons ethnocritiques*, sous la direction de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 195.

signature qui l'emprisonne dans ce cas dans la performativité particulière du récit historique, celui-ci étant à sa manière une pratique commémorative et monumentale, pierre d'assise de la légitimité politique, dont la contestation – la réécriture – est pour le moins difficile. Double effet de signatures autorisées qui ne fait là que l'enfermer plus sûrement dans la mort. L'impasse du colonel Chabert réside ainsi dans l'immense difficulté qu'il y a à effacer ce sceau d'autorité qui, de droit, le tient pour mort. Comment du sein de sa finitude, de sa contingence, de sa faillibilité, peut-il faire de son témoignage une authentique déclaration d'identité, d'existence? Tel est le tour de force, la performance inouïe que Chabert doit accomplir pour revenir vivant d'entre les morts¹³⁸³.

Chabert est doublement enterré. Il était enfoui sous un amas de cadavres, il l'est ensuite sous la paperasse et sous les nécessités de la bureaucratie pour faire valoir la vérité de son nom et la réalité de son existence. Chabert a vécu une expérience que personne d'autre ne connaît. Il est question d'une expérience qui dépasse l'entendement humain. La symbolique en est très forte. En vérité, tout se passe comme si Chabert a vraiment vécu l'expérience de la mort. On pourrait assimiler son parcours, qui est d'ailleurs long puisqu'il mentionne la difficulté qu'il a éprouvé à sortir du tas de cadavres. D'ailleurs le Colonel l'évoque lui-même, quand, à sa sortie de prison à Stuttgart, il raconte à Derville qu'il « sortait une seconde fois de la tombe¹³⁸⁴ ». Chabert fait donc la véritable épreuve de la Mort. Nous pourrions dire qu'il pratique une catabase¹³⁸⁵. Dans le même article, Jacques Cardinal écrit à ce sujet :

Chabert gît là au royaume des morts comme dans un mauvais rêve. Lieu des confins, de l'impossible, là où la raison défaille, la lucidité s'altère, le sujet s'égare. Comme la naissance, la mort suppose en effet une expérience de l'incertain, de la confusion, de l'étrangeté. Événements premier et dernier que le sujet ne maîtrise pas, et qui le vouent à la fabulation. Chabert parle ainsi de cette expérience comme on parle d'un rêve où rien n'est certain que l'émotion qui le trouble. Le colonel apparaît en cela comme un revenant hanté par l'envers irreprésentable du monde des vivants ; hanté par l'horrible, l'inouï, l'indescriptible silence de

¹³⁸³ Jacques Cardinal, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* » in *Poétique*, art. cit.

¹³⁸⁴ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 72.

¹³⁸⁵ Dans la mythologie gréco-romaine la catabase consiste à descendre aux Enfers, alors que le sujet n'est pas mort, puis revenir dans le monde des vivants. Le protagoniste en revient riche de l'indicible et porteur d'une expérience ineffable. C'est exactement le cas de Chabert ici.

(la) mort, dont il évoque l'indicible. De telle sorte que, là encore, son récit place son interlocuteur – et le lecteur – devant ce qui limite toute parole, celle-ci butant sur la scène des énigmes fondamentales, celle de l'origine comme celle de la fin. Scène sublime en quelque sorte où point la part d'incertitude qui traverse toute parole. Chabert apparaît donc comme ce revenant qui, pour revenir parmi les vivants et l'ordre du dicible que cela suppose, ne dispose cependant que d'une parole vague, trouée d'incertitudes, indicible parce que proche de l'indicible¹³⁸⁶.

Chabert évoque désormais la Mort, le langage des vivants lui pose problème. Il n'est plus reconnu comme tel. Le motif du rêve est le seul qui semble lui permettre de pouvoir mentionner son expérience mais elle demeure marquée du sceau de l'indicible. Car Chabert a bien éprouvé la Mort qu'on ne s'y trompe pas. Le récit est hanté par les nombreuses allusions et similitude avec un mort que Chabert entretient. Déjà son apparence physique ne trompe pas :

Le visage pâle, livide et en lame de couteau s'il est permis d'emprunter cette expression vulgaire, semblait mort. [...] Les bords du chapeau qui couvrait le front du vieillard projetaient un sillon noir sur le haut du visage. Cet effet bizarre, quoique naturel, faisait ressortir, par la brusquerie du contraste, les rides blanches, les sinuosités froides, le sentiment décoloré de cette physionomie cadavéreuse¹³⁸⁷.

Cette description ne laisse aucun doute sur la véritable nature de Chabert, au-delà de l'administratif, des récits historiques, sa personne même semble contaminée par la mort :

Chabert présente bien plusieurs propriétés de l'inquiétante étrangeté du mort comme la pâleur cadavérique, l'infinie tristesse, l'immobilité absolue, le silence ou encore la solitude définitive (la solitude du mort)¹³⁸⁸.

¹³⁸⁶ Jacques Cardinal, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* » in *Poétique*, art. cit.

¹³⁸⁷ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 62-63.

¹³⁸⁸ Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature » in *Horizons ethnocritiques*, op. cit., p. 192-193.

Malgré ses tentatives, il ne réussit jamais à passer outre cette réalité. Chabert, finalement est bien le Mort. Jacques Cardinal présente la difficulté insurmontable pour lui d'échapper à ce statut :

L'impasse du colonel Chabert réside ainsi dans l'immense difficulté qu'il y a à effacer ce sceau d'autorité qui, de droit, le tient pour mort. Comment du sein de sa finitude, de sa contingence, de sa faillibilité, peut-il faire de son témoignage une authentique déclaration d'identité, d'existence? Tel est le tour de force, la performance inouïe que Chabert doit accomplir pour revenir vivant d'entre les morts. Car il n'est plus, au moment où commence le récit, qu'un spectre errant dans les marges fangeuses de la société¹³⁸⁹.

L'existence du colonel est donc menacée. Personne ne le prend au sérieux. Il ne représente un danger que pour sa femme qui sait bien ce qu'il en est mais qui trouve facilement le moyen de le contourner. L'analyse du protagoniste sous un aspect ethnocritique est particulièrement révélatrice. L'individu disparaît. Son épaisseur en tant que personne s'efface devant d'autres références, celles de l'histoire, celle de l'écrit. Finalement, Chabert subit une sorte d'assassinat symbolique. Son existence-même lui est contestée. Homme de l'ancien temps, fidèle compagnon de l'épopée napoléonienne, il représente une réalité qui n'existe plus. Il n'a plus sa place dans la société. Ne reste donc plus que la Mort. Car comme le protagoniste l'indique si bien :

Je me trompe ! j'avais un père, l'Empereur ! Ah ! s'il était debout, le cher homme ! et qu'il vît *son Chabert*, comme il me nommait, dans l'état où je suis, mais il se mettrait en colère. Que voulez-vous ! notre soleil s'est couché, nous avons tous froids maintenant¹³⁹⁰.

¹³⁸⁹ Jacques Cardinal, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* » in *Poétique*, art. cit.

¹³⁹⁰ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, op. cit., p. 74.

La dernière phrase est ô combien révélatrice de la dimension politique que prend la Mort ici. Orphelins et morts, voilà ce que sont désormais les fidèles de l'Empereur.

Même mort le vieillard joue un rôle important. Ainsi dans *La cousine Bette* il est notable combien le mort peut avoir d'influence. Ainsi le ministre dit à Hulot au sujet de son oncle, le brave maréchal Hulot : « Vous voyez, jeune homme, que, du fond de son tombeau, l'homme pur, l'homme noblement vertueux protège encore sa famille. Des noms tels que celui de votre oncle sont et doivent être une égide contre le malheur dans les sociétés bien organisées¹³⁹¹. Le Mort est un référent, un nom auquel on peut se raccrocher. C'est que le mort est la somme de toute sa vie. Le mort guide les vivants, il possède une puissante influence. Ainsi comme nous l'avons vu auparavant, le marquis de Germandre dans *La Famille de Germandre* est décédé dès le début de l'œuvre. Tout le récit se construit sur cet être qui n'est plus et qui a laissé un héritage. Pourtant le roman débute par ce vieillard dont Sand relate l'histoire avant de passer à celle qui conduira le récit : sa succession. Ainsi, lisons-nous :

Il n'était plus, le vieux Sphinx mais il avait emporté avec lui la plus terrible de ses énigmes, celle de sa succession ; et c'est pour en avoir enfin le mot que tous ses héritiers, jeunes et vieux, petits et grands, se trouvaient réunis pour en avoir enfin le mot que tous ses héritiers, jeunes et vieux, petits et grands, se trouvaient réunis, le 1^{er} juillet, au manoir de Germandre¹³⁹².

Son corps est d'ailleurs conservé, embaumé. La mort préside donc au début du roman et la mort plane sur l'ensemble de ce dernier par le biais de ses dernières volontés et de cette fameuse énigme qui en découle. Ses désirs sont respectés à la lettre et le mort détermine l'attitude des vivants :

D'après sa volonté dernière, exprimée devant de nombreux témoins, on avait embaumé son corps, on l'avait exposé dans la chapelle de son château, et on avait donné avis à tous ses parents, à quelque degré que ce fût, de la double solennité à laquelle il les conviait pour ainsi

¹³⁹¹ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 464.

¹³⁹² George Sand, *La Famille de Germandre*, op. cit., p. 11-12.

dire de l'autre vie : la cérémonie de ses funérailles dans le caveau de famille et la réunion immédiate dans la grand'salle des audiences, où l'on devait donner lecture de son testament et savoir enfin qui hériterait d'un million en immeubles et de sommes considérables placées chez divers banquiers ou enfouies dans des cachettes mystérieuses¹³⁹³.

Les mots utilisés et la manière d'exprimer la situation ne laisse aucun doute sur les directives données par le mort comme l'indique la relative « à laquelle il les conviait pour ainsi dire de l'autre vie ». Symphorien de Germandre est toujours ramené à sa condition d'homme décédé. Il est ainsi nommé le « défunt¹³⁹⁴ », « feu monsieur le marquis¹³⁹⁵ » qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises. Le mort paraît bien être toujours présent comme le prouve ce passage après la descente du cercueil :

On venait de descendre le cercueil dans le caveau et l'on allait se retirer après le dernier chant des prêtres, lorsque M. Guillot, qui avait été investi par le défunt de certains ordres écrits, déclara, la preuve en main, que, si quelque personne de la famille désirait faire soit un discours, soit la lecture de quelques paroles sur la tombe, cette attention *serait agréable à monsieur le marquis*¹³⁹⁶.

Le Mort est donc là, il veille. Il n'a pas cessé d'exister. La fameuse énigme de la boîte qu'il laisse comme condition à son héritage occupe toute l'attention des prétendants. Il est bien plus présent mort que de son vivant. La formule finale délivrée par le sphinx qui était d'ailleurs également une des représentations données au marquis sonne comme un message envoyé d'outre-tombe :

À toi ma fortune et mes ouvrages, puisque, sur les mystérieux ornements du sphinx, tu as su distinguer des caractères d'écriture ancienne appartenant à quatre langues différentes et faire le calcul indiqué en formules abrégées.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

*Sois libre, si tu étais esclave du travail. Sois généreux, si tu étais avare. Sois mon obligé, si tu étais mon ennemi*¹³⁹⁷.

Le secret du sphinx ouvre à la succession et le mort lègue donc tous ses biens au chevalier qui a réussi l'épreuve.

Tout comme le marquis, un autre vieillard joue un rôle considérable et agit en tant que mort. Le Docteur Minoret dans *Ursule Mirouët* veille en effet tout autant sur sa pupille mort que vivant. A son lit de mort Minoret réclame à Ursule de se saisir du testament qui malheureusement tombe dans les mains du maître de poste Minoret-Levrault qui le fait disparaître. Pourtant le mort y laisse toutes ses ultimes consignes. Le vieillard est épouvanté lors de ses derniers instants de ne pas voir dans les mains de sa chère pupille les fameux papiers :

Le vieillard l'embrassa par un regard, lui vit les mains vides, se dressa sur son séant voulut parler, et mourut en faisant un horrible dernier soupir, les yeux hagards de terreur ! La pauvre petite, qui voyait la mort pour la première fois, tomba sur ses genoux et fondit en larmes¹³⁹⁸.

Le docteur pressent les difficultés que connaîtra la jeune Ursule. Pourtant par la suite, il repose tranquillement, donnant à voir l'image d'un mort paisible. Il est ainsi évoqué : « Le vieillard offrait en ce moment cette fleur de beauté passagère qui se pose sur la figure des morts expirés sans douleurs, il semblait rayonner¹³⁹⁹. » Ursule reçoit enfin la visite de son parrain, en rêve. Pourtant ce dernier, mort, lui montre la vérité et la manière de pouvoir se sortir révéler combien elle a été lésée, le vol et la destruction du testament laissé par ses soins en sa faveur. Le passage est clairement révélateur de l'influence du mort mais aussi de sa réalité puisqu'il agit. Le châtiment de Minoret-Levrault en fournit la preuve.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 208-209.

¹³⁹⁸ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, *op. cit.*, p. 212.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 220.

Feu Minoret, son parrain, lui apparut et lui fit signe de venir avec lui ; elle s'habilla, le suivit au milieu des ténèbres jusque dans la maison de la rue des Bourgeois où elle retrouva les moindres choses comme elles étaient le jour de la mort de son parrain. Le vieillard portait les vêtements qu'il avait sur lui la veille de sa mort, sa figure était pâle, ses mouvements ne rendaient aucun son ; néanmoins Ursule entendit parfaitement sa voix, quoique faible et comme répétée par un écho lointain. Le docteur amena sa pupille jusque dans le cabinet du pavillon chinois où il lui fit soulever le marbre du petit meuble de Boule, comme elle l'avait soulevé le jour de sa mort ; mais au lieu de n'y rien trouver, elle vit la lettre que son parrain lui recommandait d'aller y prendre ; elle la décacheta, la lut ainsi que le testament en faveur de Savinien. — Les caractères de l'écriture, dit-elle au curé, brillaient comme s'ils eussent été tracés avec les rayons du soleil, ils me brûlaient les yeux. Quand elle regarda son oncle pour le remercier, elle aperçut sur ses lèvres décolorées un sourire bienveillant. Puis, de sa voix faible et néanmoins claire, le spectre lui montra Minoret écoutant la confidence dans le corridor, allant dévisser la serrure et prenant le paquet de papiers. Puis, de sa main droite, il saisit sa pupille et la contraignit à marcher du pas des morts afin de suivre Minoret jusqu'à la Poste. Ursule traversa la ville, entra à la Poste, dans l'ancienne chambre de Zélie, où le spectre lui fit voir le spoliateur décachetant les lettres, les lisant et les brûlant. — Il n'a pu, dit Ursule, allumer que la troisième allumette pour brûler les papiers, et il en a enterré les vestiges dans les cendres. Après, mon parrain m'a ramenée à notre maison et j'ai vu monsieur Minoret-Levrault se glissant dans la bibliothèque, où il a pris, dans le troisième volume des *Pandectes*, les trois inscriptions de chacune douze mille livres de rentes, ainsi que l'argent des arrérages en billets de banque. [...] Elle s'était réveillée debout, au milieu de sa chambre, la face devant le portrait de son parrain qu'elle y avait mis depuis sa maladie. [...] Mais ce rêve revint avec des aggravations qui le lui rendirent excessivement redoutable. La seconde fois, la main glacée de son parrain se posa sur son épaule, et lui causa la plus cruelle douleur, une sensation indéfinissable. — Il faut obéir aux morts ! disait-il d'une voix sépulcrale. Et des larmes, dit-elle, tombaient de ses yeux blancs et vides. La troisième fois, le mort la prit par ses longues nattes et lui fit voir Minoret causant avec Goupil et lui promettant de l'argent s'il emmenait Ursule à Sens. Ursule prit alors le parti d'avouer ces trois rêves à l'abbé Chaperon¹⁴⁰⁰.

Le docteur Minoret apparaît donc clairement à sa pupille et lui indique comment elle doit procéder. Le rêve est le moment propice où les morts peuvent apparaître, sous la forme de

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 265-266.

fantômes. Comme le rappelle Daniel Sangsue : « Qui voit des fantômes ? Les rêveurs ou les fous, donc, et l'on ne compte pas les textes dans lesquels les fantômes sont donnés comme issus de l'activité onirique ou du dérèglement psychique¹⁴⁰¹. » N'oublions pas qu'Hypnos est le frère jumeau de Thanatos. Les Songes et la Mort ont donc toujours été reliés indubitablement. Le critique mentionne précisément l'œuvre de Balzac et, au sujet du docteur et de ses apparitions, il explique :

Les idées – et les morts – qui vivent de leur « vie spectrale » dans le monde spirituel ne paraissent certes pas perceptibles par la vue ordinaire, mais seulement à travers la vue intérieure du rêve, du somnambulisme, de la voyance. Néanmoins, le terme même de « spectre » qui leur est associé et l'analogie avec les images captées par le daguerréotype suggèrent la possibilité d'une vue *physique*¹⁴⁰².

Le Mort s'incarne donc. Il possède une existence tangible. Cette révélation aboutit à une discussion avec l'abbé Chaperon qui ne nie pas la possibilité, bien au contraire :

— Mon Dieu ! combien vous agrandissez le monde. Mais entendre parler un mort, le voir marchant, agissant, est-ce donc possible ?...

— En Suède, Swedenborg, répondit l'abbé Chaperon, a prouvé jusqu'à l'évidence qu'il communiquait avec les morts. Mais d'ailleurs venez dans la bibliothèque, et vous lirez dans la vie du fameux duc de Montmorency, décapité à Toulouse, et qui certes n'était pas homme à forger des sornettes, une aventure presque semblable à la vôtre, et qui cent ans auparavant était arrivée à Cardan¹⁴⁰³.

Balzac, comme à son habitude, donne une explication rationnelle à la revenance. Minoret-Levrault est alors mis devant la vérité de ses exactions. Quand il réclame l'identité de celui qui a pu raconter ces dires. Le curé lui répond alors : « — Le mort lui-même !¹⁴⁰⁴ ». Suite à cette

¹⁴⁰¹ Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, op. cit., p. 69.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 171.

¹⁴⁰³ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, op. cit., p. 268.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 270.

explication, Ursule reçoit de nouveau la visite de son parrain qui va d'ailleurs châtier Minoret-Levrault dans sa chair même puisque son fils décédera suite à son refus d'admettre la spoliation faite à Ursule :

Cette nuit même, Ursule eut une apparition qui se fit d'une façon étrange. Il lui sembla que son lit était dans le cimetière de Nemours, et que la fosse de son oncle se trouvait au bas de son lit. La pierre blanche où elle lut l'inscription tumulaire lui causa le plus violent éblouissement en s'ouvrant comme la couverture oblongue d'un album. Elle jeta des cris perçants, mais le spectre du docteur se dressa lentement. Elle vit d'abord la tête jaune et les cheveux blancs qui brillaient environnés par une espèce d'auréole. Sous le front nu les yeux étaient comme deux rayons, et il se levait, comme attiré par une force supérieure. Ursule tremblait horriblement dans son enveloppe corporelle, sa chair était comme un vêtement brûlant, et il y avait, dit-elle plus tard, comme une autre elle-même qui s'agitait au dedans. — Grâce, dit-elle, mon parrain ! — Grâce ! il n'est plus temps, dit-il d'une voix de mort selon l'inexplicable expression de la pauvre fille en racontant ce nouveau rêve au curé Chaperon. // a été averti, // n'a pas tenu compte des avis. Les jours de son fils sont comptés. S'il n'a pas tout avoué, tout restitué dans quelque temps, il pleurera son fils, qui va mourir d'une mort horrible et violente. Qu'il le sache ! Le spectre montra une rangée de chiffres qui scintillèrent sur la muraille comme s'ils eussent été écrits avec du feu, et dit : — Voilà son arrêt ! Quand son oncle se recoucha dans sa tombe, Ursule entendit le bruit de la pierre qui retombait, puis dans le lointain un bruit étrange de chevaux et de cris d'homme¹⁴⁰⁵.

Le mort agit donc sur les vivants. Il revient parmi eux tel un vengeur. Il est donc profondément et symboliquement lié à la Mort, dont il incarne la force agissante. Le docteur Minoret cumule en lui, en acte, la théorie de la volonté et celle de la pensée matérielle. L'expérience de la Mort est transformatrice. Il y a un avant et un après. C'est le propre de toute expérience qui dépasse l'entendement humain. Cette dimension essentielle dans le roman a été fort justement analysée par Nicole Mozet :

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 277-278.

En fait le dénouement d'*Ursule Mirouët* forme l'essentiel du roman, toute la partie qui suit la mort du D^r Minoret, c'est-à-dire plus d'un tiers de la totalité du texte.

La première remarque qui s'impose est que le bonheur final d'Ursule a partie liée avec l'affirmation que le magnétisme est vrai. Ursule est une histoire de revenant et de revenus et, sans l'intervention énergique du revenant, les revenus auraient définitivement disparu dans la poche du voleur. [...]

Ursule Mirouët est un roman à thèse, mais la thèse à démontrer a moins d'intérêt que la démonstration elle-même. Il ne faut donc pas être trop surpris de voir Balzac y accumuler imperturbablement, avec une sorte d'innocence superbe, les preuves *physiques* de l'existence de Dieu, tout en attachant visiblement plus d'intérêt au magnétisme qu'à Dieu. [...] Même la mort atroce de Désiré Minoret-Levrault, le fils du coupable, découpé en morceaux dans un accident de la circulation, comme Rosalie de Wateville à la fin d'*Albert Savarus*, est très utile pour donner la pleine mesure des dons de prophétie d'Ursule, toujours inspirée par le fantôme de son parrain : « J'ai vu mon parrain à la porte, dit-elle, et il m'a fait signe qu'il n'y avait aucun espoir » (Pl. III, p. 986). [...] Ouvert sur la conversion du médecin voltairien assistant à la messe pour la première fois depuis son installation à Nemours, *Ursule Mirouët* se clôt sur celle du maître de poste « en cheveux blancs, cassé, maigre, dans qui les anciens du pays ne retrouvent rien de l'imbécile heureux que vous avez vu attendant son fils au commencement de cette histoire » (*ibid.*). *Ursule Mirouët* est le livre de toutes les métamorphoses : l'imbécile se fait saint, l'incrédule croit, le jeune homme endetté devient sérieux et sa vieille mère consent à son mariage avec Ursule par générosité et non par intérêt¹⁴⁰⁶.

Rien d'étonnant donc à ce que le vieillard symbolise également le visionnaire puisque les deux coexistent déjà dans l'exemple que nous venons de convoquer.

3. Figure surréelle

Comme nous l'avons précédemment indiqué Gilbert Durand indique que le surréel est un des domaines de prédilection du symbolique. Or, en vérité, le vieillard s'inscrit totalement dans cette dimension et ceci en focalisant en lui les volontés d'écriture de Balzac et de Sand.

¹⁴⁰⁶ Nicole Mozet, , « Ursule Mirouët ou le test du bâtard », in Isabelle Tournier, Claude Duchet, (éd.) *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses universitaires de Vincennes, 1993, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.puv.1642> [consulté le 11/04/2024].

Nous avons déjà évoqué le type idéal, devenant *type-idéal*. À partir de là, notre cheminement nous conduit aisément vers le surréel. Effectivement, Balzac, tout comme Sand désirent, par le biais de l'art montrer la Vérité et ainsi la réalité transfigurée par l'art, plus réelle que la réalité même. L'artiste est un visionnaire et il donne à voir dans ses œuvres des avatars de lui-même. Le recours aux mythes participe de cette volonté. Isabelle Hoog Naginski citant Mircea Eliade évoque cette force du mythe au XIX^e siècle :

Mircea Eliade nous rappelle dans son remarquable ouvrage, *Images et symboles*, que le roman du XIX^e siècle est le dépositaire du sacré dans un univers désacralisé.

Il vaudrait la peine d'étudier la survivance des grands mythes tout au long du XIX^e siècle. On verrait comment, humbles, amoindris, condamnés à changer sans cesse d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation, grâce surtout à la littérature... Quelle entreprise exaltante ce serait de révéler le véritable rôle spirituel du roman du XIX^e siècle qui, en dépit de toutes les « formules » scientifiques, réalistes, sociales, a été le grand réservoir des mythes dégradés¹⁴⁰⁷.

Revenons-en au réalisme et à l'idéalisme pour préciser notre pensée. Nous avons déjà vu que les définitions différaient selon les critiques et les auteurs¹⁴⁰⁸. Ainsi George Henry Lewes parle d'« Idéalisme » et de « *détaillisme* », pour signifier le « Réalisme » : « Of late years there has been a reaction against conventionalism which called itself Idealism, in favour of *detailism* which calls itself Realism¹⁴⁰⁹ ». G. H Lewes mentionne un « Principe de Vision » qui pour lui est essentiel. Il dit que c'est un critère du Génie : « Vision the Criterion of Genius¹⁴¹⁰ ». Le critique

¹⁴⁰⁷ Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie, op. cit.*, p. 238.

¹⁴⁰⁸ Profitons-en pour mentionner les théories d'Hippolyte Taine que reprécise d'ailleurs Naomi Schor dans son article « L'idéalisme dans le roman : pour la reanonisation de Sand ». Pour Taine les artistes de l'idéal prévalent. Taine investit l'idéalisme d'une dimension esthétique. Selon sa définition d'ailleurs Balzac et Sand seraient à classer dans les idéalistes. Ainsi comme le souligne Naomi Schor : « Ce qui différencie finalement les deux conceptions de l'idéalisation chez Balzac et chez Sand n'est pas une question de quantité, mais de qualité ; c'est bien plus une question d'ordre thématique que rhétorique. La manière propre à Sand de mêler dans son écriture l'hyperbole et l'idéalisation méliorative fait d'elle, aux yeux de Taine, la romancière idéaliste de référence alors que Balzac, avec tous ses personnages-types plus grands que nature, s'embourbe dans les sphères inférieures du réalisme. Vu sous cet angle inhabituel, le réalisme apparaît comme une forme inférieure, pour ne pas dire ratée, de l'idéalisme ; l'idéalisme est alors un terme bien plus inclusif que le réalisme » (Naomi, Schor, « L'idéalisme dans le roman : pour la reanonisation de Sand » in Damien Zanone (éd.), *George Sand et l'idéal : Une recherche en écriture*, Genève, Honoré Champion, 2017, p. 439).

¹⁴⁰⁹ George Henry Lewes, *The Principles of Literary Success in Literature*, Boston, Allyn & Bacon, 1891, p. 83.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

différencie le poète du philosophe quant à sa capacité à pouvoir s'abstraire encore davantage de la réalité :

There is a slighter strain on the imagination of the poet, because of his greater freedom. He is not, like philosopher, limited to the thing which are, or were. His vision includes things which might be, and things which never were. [...]

Philosophy and Art both render the invisible visible by imagination¹⁴¹¹.

Or, vision, seconde vue, valeur prophétique... ce sont exactement les termes qu'emploient de nombreux critiques pour parler des écritures de Balzac ou de Sand. Par exemple Tim Farrant écrit, concernant Balzac :

Si le miroir balzacien tend à tout concentrer, c'est qu'il renvoie l'unité du monde « un et varié », ce qui serait la marque du grand créateur ; car *specere*, à l'origine à la fois de *speculum* et de l'espèce, est aussi l'apanage du *spécialiste*, de celui dont le don de seconde vue donne la révélation immédiate de l'Absolu¹⁴¹².

Gonzague Saint-Bris, quant à lui, rappelle les propos de Victor Hugo au sujet de l'auteur de *La Comédie humaine*, les mêmes que ceux qu'avaient également tenus Baudelaire¹⁴¹³ à son égard :

Balzac est un visionnaire, comme le souligne Victor Hugo déclarant sur sa tombe que « tous ses livres ne forment qu'un livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir et marcher

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴¹² Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », in *L'Année balzacienne*, 2000/1 (n° 1), p. 109-118, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-109.htm>. Fichier pdf généré le 11/03/2024.

¹⁴¹³ Propos que nous avons déjà cités en introduction qu'Isabelle Hoog Naginski reprend : « N'est-il pas le premier [Baudelaire] à avoir pressenti que Balzac était, tout autant qu'un réaliste, un "visionnaire" » ? (Isabelle Hoog Naginski, « "La Muse et la Chimère" : George Sand dans les marges de Baudelaire » in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, op. cit., p. 384).

et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine¹⁴¹⁴.

Dans la poétique balzacienne se mêlent science et mysticisme comme le souligne Thomas Klinkert :

L'« idée première » de *La Comédie humaine* repose donc sur un savoir qui a été produit par les « plus beaux génies en histoire naturelle » (p. 8) et par des « écrivains mystiques » (p. 7). Dans la poétique balzacienne, la science et le mysticisme se combinent ainsi pour fournir des concepts et des modèles de pensée à celui qui s'apprête à écrire « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » (p. 11). L'entreprise balzacienne a un caractère doublement novateur, dans la mesure où son auteur ambitionne de faire quelque chose qui n'a pas encore été fait – une histoire des mœurs – en choisissant des moyens – science et mysticisme – qui n'ont pas encore été employés pour fonder de manière systématique un projet littéraire¹⁴¹⁵.

La suite de l'article est encore plus révélatrice et reprend des éléments de la vision de Lewes :

Au don d'observation et au don d'expression doit donc s'ajouter « une sorte de seconde vue » qui permet à l'écrivain de « deviner », voire d'« inventer » la vérité. Si l'expression est le propre de l'écrivain, l'observation est une pratique qui renvoie au domaine scientifique. Quant à la « seconde vue », celle-ci caractérise le savoir mystique. Nous retrouvons donc dans la préface à *La Peau de chagrin* cette relation triadique, caractéristique de la poétique de Balzac, qui réunit les facultés du scientifique, du mystique et de l'écrivain pour définir l'écrivain de génie. Il conviendra de montrer que cette relation triadique est aussi un élément structurel du roman¹⁴¹⁶.

¹⁴¹⁴ Gonzague Saint Bris, *Balzac : une vie de roman*, Mayenne, Éditions Télémaque, 2011.

¹⁴¹⁵ Thomas Klinkert, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac (« La Peau de chagrin » et « Louis Lambert ») », in *L'Année balzacienne*, 2013/1 (n° 14), p. 41-53, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-41.htm>. Fichier pdf généré le 26/02/2023.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

Cette poétique qui dépasse le cadre de la réalité, qui joue sur le prophétique, le recours aux mythes et au mysticisme, nous la trouvons également chez Sand. Gérard Peylet écrit :

Alors que l'imagination utopique évacue souvent du réel sa profondeur pour n'en garder qu'une schématisation squelettique, l'imagination créatrice et symbolique semble donner du dynamisme aux images suscitées, à la Parole inspirée. [...]

L'imagination sandienne enrichie par le mythe suscite aussi des symboles et des figures symboliques extrêmement riches comme celles des messagers et des passeurs¹⁴¹⁷.

Quant à Isabelle Hoog Naginski elle rappelle la soif d'idéal de Sand, tout en présentant ce que ce terme signifie pour la romancière :

L'idéal est étroitement lié chez Sand à l'impulsion créatrice. [...]

Il est instructif de voir l'idéalité au service de deux constructions mentales (sa « religion » et son « roman »). [...]

La formule « idéal divin » qui évoque dans le même souffle la littérature et la mystique est utilisée à quatre reprises dans *Histoires de ma vie*¹⁴¹⁸.

Histoire de ma vie... laissons justement la parole à la romancière elle-même qui nous éclaire sur la question que nous abordons :

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 ; et cependant, erreur étrange et fatale, dès qu'un homme de quelque capacité aborde cette recherche, il voudrait l'interdire aux autres et donner pour unique découverte celle qu'il croit tenir. [...]

¹⁴¹⁷ Gérard Peylet, *George Sand, de l'universel à l'intime : « l'œil du cœur », op. cit.*, p. 21.

¹⁴¹⁸ Isabelle Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états : la rêverie, la quête, la figuration », in Damien Zanone (éd.), *George Sand et l'idéal : Une recherche en écriture*, Genève, Honoré Champion, 2017, p. 15-17.

L'inspiration, voilà quelque chose de bien malaisé à définir et de bien important à constater comme un fait surhumain, comme une intervention presque divine¹⁴¹⁹.

Ce que nous venons de constater dans la poétique des deux auteurs se résout dans la représentation du vieillard, être visionnaire, prophétique, qui peut aller jusqu'à représenter le Destin, dont le rôle s'inscrit dans un univers mythique ou mystique.

Nous avons mentionné précédemment les liens du vieillard avec la Mort. Celle-ci permet, comme nous l'avons développé d'accéder à une certaine transcendance. Le vieillard peut atteindre des réalités et des sphères inatteignables au cours de la vie. Une œuvre de Sand est particulièrement emblématique du glissement du vieillard-spectre vers le prophète visionnaire, guide de l'humanité sur le chemin de la Vérité : *Spiridion*. Comme l'écrit Gérard Peylet :

À la question d'Angel « Mais où irons-nous mon père ? », Alexis répond en ces termes :

Nous irons vers l'avenir ; nous irons, plein du passé et remplissant nos jours présents par l'étude, la méditation et un continuel effort vers la perfection. Avec du courage et de l'humilité, en puisant dans la contemplation de l'idéal la volonté et la force, en cherchant dans la prière l'enthousiasme et la confiance, nous obtiendrons que Dieu nous éclaire et nous aide à instruire les hommes, chacun de nous selon ses forces...

La dualité dystopie-utopie est dépassée à la fin du livre grâce au mythe de la Révolution. L'utopie s'ouvre sur le mythe. Le destinataire de la quête initiatique n'est pas Alexis, qui meurt au moment du grand basculement, ni son disciple Angel, mais l'humanité. La renaissance et la transformation spirituelle du héros avant sa mort préfigurent celle de l'humanité¹⁴²⁰.

Spiridion, fondateur du monastère est un spectre qui apparaît aux moines méritants. Le moine Alexis, vieillard, considéré comme mourant à la fin, ressuscite¹⁴²¹. La Mort permet donc

¹⁴¹⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 1240.

¹⁴²⁰ Gérard Peylet, *George Sand, de l'universel à l'intime : « l'œil du cœur »*, op. cit., p. 20-21.

¹⁴²¹ George Sand, *Spiridion*, op. cit., p. 312.

bien la révélation qui suivra. Le message transmis est celui de Sand elle-même. Une nouvelle religion doit naître :

O christ ! un temps viendra où l'on t'élèvera de nouveaux autels, plus dignes de toi, en te restituant ta véritable grandeur, celle d'avoir été vraiment le fils de la femme et le sauveur, c'est-à-dire l'ami de l'humanité, le prophète de l'idéal.

– Et le successeur de Platon, ajoutai-je¹⁴²².

Le type idéal, *type-idéal*¹⁴²³, devient donc bien surréel, mystique. Poursuivons maintenant notre démonstration avec d'autres œuvres, sans doute moins emblématiques mais tout aussi parlantes. Le docteur Minoret possède ce don de vision, accordé par la mort. Il voit le futur et intervient dans la destinée des protagonistes à tel point qu'il pourrait figurer le Destin. D'ailleurs, tout comme chez Sand, l'œuvre pourrait posséder ce caractère prophétique. Andrea Del Lungo et Pierre Glaudes écrivent :

Paul Bourget notait, dans un article important, que « l'enseignement sociologique qui se dégage de *La Comédie humaine* fait partie intégrante de cette œuvre et la couronne », pour souligner l'actualité de l'analyse balzacienne du social, ainsi que son caractère quasi divinatoire¹⁴²⁴ ».

Figuration du Destin, tel peut être également perçu Porpora dans *Consuelo*. Le personnage lui-même évoque cette puissance qu'il détient :

– Il faut que tu boives ce calice, reprit l'inexorable vieillard ; je fais ici le rôle du destin. [...] Je te plains, ma pauvre fille, de n'avoir pas un ami plus doux et plus humain pour te soutenir dans

¹⁴²² *Ibid.*, p. 298.

¹⁴²³ La référence à Platon conduit nécessairement à l'Idée.

¹⁴²⁴ Andrea Del Lungo, Pierre Glaudes, "Introduction", in *Balzac, l'invention de la sociologie, op. cit.*, p. 7.

cette crise fatale. [...] Mais tel qu'on m'a fait, il faut que j'agisse sur les autres et que j'éclaire par le rayonnement de la foudre, ne pouvant vivifier par la chaleur du soleil¹⁴²⁵.

La figure du musicien, donc celle d'un artiste sert le propos de la romancière, symbolise sa poétique. C'est ce que souligne Béatrice Didier en ces termes : « Ce qui me semble particulièrement intéressant chez George Sand, c'est la façon dont elle articule une théorie de l'inspiration, don du ciel, avec une analyse de la volonté¹⁴²⁶. »

En effet Porpora dévoile, à ce moment-là, à la jeune fille naïve et amoureuse, la trahison de son amant. Sans l'intervention de Porpora, il est presque certain que Consuelo aurait épousé le jeune homme et aurait été abandonnée et malheureuse. Le vieillard perd ici son humanité pour représenter totalement sa fonction inexorable. Non seulement il ouvre les yeux à Consuelo sur sa condition mais il fait de cet événement un nouveau point de départ. C'est à partir de là qu'elle resserre les liens avec son maître puis qu'il l'envoie par la suite auprès des Rudolstadt. Les images utilisées par Porpora sont éloquentes, il fait la lumière sur les choses et il est celui qui guide la jeune fille, même si cela est brutal. Le dépassement de sa condition humaine est très largement exploité à travers les images présentes. Béatrice Didier évoque à de nombreuses reprises son rôle clé : « c'est l'enseignement de Porpora qui conduit Consuelo à la révélation d'Albert¹⁴²⁷ », puis plus loin dans l'œuvre :

Le Porpora est là qui veille, comme sa conscience même, et l'oblige à renoncer à tout ce qui pourrait nuire à son génie. Cette volonté de se conserver tout entière à l'art l' [Consuelo] amène à un refus perpétuel de l'homme, et en particulier du mariage. [...] Au comte Christian qui lui propose la main de son fils, Consuelo répond honnêtement : « Je ne m'appartiens pas ! [...] J'appartiens à l'art auquel je me suis consacrée dès mon enfance. » Le Porpora est encore plus catégorique : il « blâmait, raillait, et repoussait avec énergie l'idée d'un mariage qu'il regardait comme le meurtre d'un génie, comme l'immolation d'une grande destinée¹⁴²⁸.

¹⁴²⁵ George Sand, *Consuelo*, op. cit., p. 142.

¹⁴²⁶ Béatrice Didier, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, op. cit., p. 23.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 278-279.

Chez Balzac, outre le docteur Minoret, figure du Destin mais aussi visionnaire, un autre personnage cumule ses deux caractéristiques : l'antiquaire de *La Peau de chagrin*. L'Antiquaire est celui qui explique les théories de la vitalité et qui donne le fameux talisman à Raphaël. Aucun vieillard ne joue davantage sur l'existence du protagoniste. D'ailleurs l'antiquaire prédit la fin de Raphaël. Le roman est d'ailleurs construit sur ce système d'anticipation. C'est ce que souligne Michel Lantelme :

L'épisode de la visite chez l'antiquaire transforme ainsi l'ensemble du récit balzacien en intrigue de prédestination. Le roman est rythmé par une constellation de prolepses qui réactivent le caractère prophétique du roman et présentent les mêmes caractéristiques. [...]

L'intervalle temporel qui sépare la prophétie de sa réalisation est en outre variable. Celle de l'antiquaire - « Votre suicide n'est que retardé » (p. 88) - ne trouve son accomplissement qu'à la fin du roman¹⁴²⁹.

Tout le récit se construit donc sur cette figure et sur ce rôle donné au vieillard par l'intermédiaire de la peau. D'ailleurs Raphaël n'est pas le premier à se la voir proposer. Toutefois il l'est à l'accepter. L'antiquaire est auréolé d'une toute-puissance. Il reconnaît ainsi également qu'il est riche à millions. Le passage de la transmission de la peau est éminemment révélateur :

Le vieillard hocha de la tête et dit gravement : — Je ne saurais vous répondre. J'ai offert le terrible pouvoir que donne ce talisman à des hommes doués de plus d'énergie que vous ne paraissiez en avoir ; mais, tout en se moquant de la problématique influence qu'il devait exercer sur leurs destinées futures, aucun n'a voulu se risquer à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance. Je pense comme eux, j'ai douté, je me suis abstenu, et...

— Et vous n'avez pas même essayé ? dit le jeune homme en l'interrompant.

¹⁴²⁹ Michel Lantelme, « Anticipation et fiction : *La Peau de chagrin* », », in *Romantisme*, 1997, n°95. Romans. pp. 29-38, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_95_3180. Fichier pdf généré le 02/04/2021.

— Essayer ! dit le vieillard. Si vous étiez sur la colonne de la place Vendôme, essaieriez-vous de vous jeter dans les airs ? Peut-on arrêter le cours de la vie ? L’homme a-t-il jamais pu scinder la mort ? [...] Écoutez-moi. J’ai vu la cour licencieuse du régent. Comme vous, j’étais alors dans la misère, j’ai mendié mon pain ; néanmoins j’ai atteint l’âge de cent deux ans, et suis devenu millionnaire : le malheur m’a donné la fortune, l’ignorance m’a instruit. Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L’homme s’épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l’action humaine il est une autre formule dont s’emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme¹⁴³⁰.

C’est également là qu’il explique les théories de l’énergie à travers les trois verbes : VOULOIR, POUVOIR, SAVOIR. Il professe une véritable philosophie de vie. Il est évident que le savoir est ce qui doit être recherché. Ce dernier empêche notre corps de nous consumer. L’antiquaire livre les mystères de l’existence. Il possède un objet qui peut modifier totalement celle d’autrui. Il évoque donc la représentation fidèle de la destinée. Son aspect quasi irréel ne fait que renforcer cette réalité.

Le vrai est une construction qui repose sur une réinvention et l’artiste doit se faire visionnaire. Le vieillard se trouve donc tout indiqué pour être son porte-parole car comme l’indique Simone de Beauvoir : le vieillard est « le pontife du passé aussi bien que « le voyant de l’avenir¹⁴³¹ ». D’ailleurs, vieillesse et symbolique sont également corolaires. Comme l’écrit Jean-Pierre Bois dans son ouvrage : « Parler de vieillesse heureuse au XIX^e siècle ne serait pas exact ; il y a trop de catégories de vieillesse. La diversité reste constitutive du dernier âge de la vie. Cependant, dans ses approches positives, le XIX^e siècle est un temps d’attention, et le moment du symbole¹⁴³². » Le vieillard sert également d’aune pour juger la société. Comme l’indique Jean-Pierre Bois, le XVIII^e siècle déjà « est en train d’inventer le bon vieillard, comme il avait créé le bon sauvage¹⁴³³ ». Le mythe est donc un élément récurrent lié à cette figure. Il est mythe, devient mythe, fait partie du mythe et sert à expliquer d’autres phénomènes et en

¹⁴³⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99

¹⁴³¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 288.

¹⁴³² Jean-Pierre Bois, *Les Vieux de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

¹⁴³³ Jean-Pierre Bois, *Les Vieux de Montaigne aux premières retraites*, [E-book], *op. cit.*, n.p.

particulier tout ce qui concerne la vie et l'au-delà. La vieillesse interroge sur l'existence humaine. A travers sa proximité avec la mort, le vieillard pose puissamment la question du sens de la vie comme nous l'avons démontré. Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques* écrit : « Étant le regard qui transforme la vie en destin, la vieillesse fait de la vie une essence mais elle n'est plus la vie¹⁴³⁴. »

En vérité, Sand et Balzac se rejoignent dans cette propension à développer une dimension mythique ou mystique dans leurs œuvres, à proposer une valeur ajoutée à leurs personnages. Anne-Marie Baron écrit ainsi : « L'imaginaire balzacien transforme d'emblée la réalité en allégories appelées à l'universalité, ou en hiéroglyphes plus personnels, et coule fréquemment ses fantasmes dans le bronze symbolique des mythes¹⁴³⁵. » Tous deux partent du réel mais ils en font un usage différent et pourtant semblable à la fois. Différent car Sand y adjoint une notion de sentimentalité, de générosité, de l'altruisme. Semblable car ils parviennent tous deux à une surréalité. Nous avons déjà présenté combien Sand insufflait son existence et ses aléas dans ses œuvres, les préfaces de ses écrits le démontrent, tout comme *Histoire de ma vie*. Quant à Balzac, Pierre Barbéris écrit :

La vie est ici, bien évidemment, avant l'œuvre, objet, but, valeur, tout ce qu'on dépense ou qu'on devra préserver. C'est par là que l'acte littéraire, non seulement exprime le réel, mais fait partie du réel : réel historique et social, par sa place, par son rôle dans la société, par les conditions dans lesquelles il s'exerce, par les catégories d'hommes qui l'exercent ; réel personnel, réel d'un individu, avec ses choix, dans ce réel externe tel qu'il est, et tel que lui-même en reprend, en transpose, s'en intègre, en le personnalisant, l'essentiel. Le mode de vivre, le mode de faire, le mode d'écrire surtout tiennent, de manière inséparable, aux conditions faites à la vie et à la manière dont l'être qui n'arrive qu'une fois les a, en les cumulant avec son expérience propre, rencontrées¹⁴³⁶.

¹⁴³⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴³⁵ Anne-Marie Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne* », art. cité.

¹⁴³⁶ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac, op. cit.*, p. 53-54.

Fruit de l'observation de l'auteur, le personnage revêt souvent un caractère symbolique en sus – le vieillard particulièrement. Andrea Del Lungo analyse fort justement la visée symbolique et sa portée dans *La Comédie humaine* :

L'idée doit s'incarner dans un personnage, se résumer dans un lieu, se montrer au cœur d'une situation narrative, se dramatiser et acquérir un rôle symbolique. La méthode phare pour aboutir à une « vue totale des choses » est celle de l'analyse, qui implique un déchiffrement des signes (d'où l'importance du détail dans la poétique balzacienne), ainsi qu'une capacité de les interpréter et de les ordonner dans une totalité que serait l'œuvre elle-même¹⁴³⁷.

L'aspect symbolique précède la pleine réalisation du développement du personnage. Gobseck est ainsi cité en exemple par Pierre Barbéris qui écrit d'ailleurs plus avant dans l'œuvre déjà mentionnée :

Et c'est en quoi Gobseck et Derville ne sont pas, en 1830, des personnages, mais des symboles. Personnage, ils ne le deviendront, en partie, que lorsqu'ils seront présentés objectivement, au milieu des autres êtres : Gobseck dans *Le Père Goriot*, Derville dans *Le Colonel Chabert* ou dans *Splendeurs et misères des courtisanes*¹⁴³⁸.

Gobseck garde bien plus sa caractérisation symbolique que Derville, ne serait-ce que par son rapport à l'argent. Il est l'or, l'avarice, celui qui économise, tout comme Grandet ou Séchard. La vision de Balzac est la mieux décrite à travers ses propres termes dans la bouche d'un personnage qui n'apparaît que comme un double de lui-même dans la *nouvelle Facino Cane* :

¹⁴³⁷ Andrea Del Lungo, « La méthode sociologique balzacienne, ou comment subvertir l'enquête sociale et la statistique morale », in *Balzac, l'invention de la sociologie, op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 83.

Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles¹⁴³⁹.

Ce que Pierre Barbéris reprend de cette manière : « Il y a ici¹⁴⁴⁰ les choses, le réel, mais emporté par une force immense, humanisé. C'est le réel dépassé, vu au-delà de l'immédiat, imaginé dans ses prolongements¹⁴⁴¹. » Ainsi c'est à la fois le réel et plus que le réel, par conséquent, plus tout à fait le réel... le surréel. Nous retrouvons là notre première interrogation sur la représentation. Le texte littéraire se veut dans les deux cas une représentation qui se base sur la réalité, puis une retranscription de celle-ci. Par conséquent, quelle écriture est la plus conforme à celle-ci, quelle vision ? Ce dépassement présent chez Balzac le conduit au plus près de Sand.

En outre, si Sand se situe parmi les Romantiques et dans l'idéalisme qui va de pair, il n'en demeure pas moins qu'elle est très attachée au réel. Dans ses premières œuvres, comme nous l'avons évoqué, on lui a reproché de pasticher Balzac. Par la suite, elle a toujours eu à cœur de transmettre des idées et de placer ses récits dans des cadres réels tout en les sublimant. D'ailleurs Simone Vierne écrit dans son ouvrage consacré à l'auteur, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit* : « C'est ainsi, plus largement, que "la lune et les sabots", pour reprendre le beau titre de l'ouvrage d'Huguette Bouchardeau, le rêve et la réalité, me paraissent les deux thèmes symboliques fondateurs de la vie et de l'œuvre de Sand¹⁴⁴². »

La présence incessante du réalisme est confirmée plus loin : « En tout cas, il est remarquable que George Sand aime entrer dans la fiction romanesque par un dialogue qui

¹⁴³⁹ Honoré de Balzac, « Facino Cane » in *Nouvelles et contes II, 1832-1850*, Manchecourt, Gallimard, 2006, p. 542.

¹⁴⁴⁰ Il fait référence à un passage d'une autre œuvre de Balzac, *Louis Lambert* dans lequel ce dernier évoque son protagoniste à travers un portrait très similaire au sien. Celui-ci par son imagination seule est capable de traduire et retranscrire la réalité, aussi bien (si ce n'est mieux) que s'il avait véritablement vécu les faits évoqués.

¹⁴⁴¹ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac, op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁴² Simone Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit, op. cit.*, p. 98.

non seulement donne de la vie et de l'élan, mais est aussi souvent gage de réalité, voire de réalisme¹⁴⁴³. »

Sans nier l'idéalisme présent dans l'écriture, nous ne pouvons concevoir celle de Sand sans un ancrage réaliste. Les critiques fréquentes des contemporains de Sand, classant ses oeuvres comme des « bluettes » ne sont pas avérées et manquent totalement d'objectivité. D'ailleurs Simone Vierendeelle rappelle l'avis de Flaubert sur ce point :

« Tout le problème est là, écrivait Flaubert à George Sand. Être troubadour sans bête. Faire beau tout en restant vrai. Et vous l'avez résolu encore une fois ». Bel et surprenant hommage, de l'écrivain tenu pour le modèle du romancier réaliste, à celle à qui l'on reproche généralement d'avoir abusé des « bons sentiments »¹⁴⁴⁴.

La dimension symbolique du personnage rejoint également la notion de « type » que nous avons déjà évoquée. Le symbole classe directement ce dernier comme une représentation exemplaire, un modèle en quelque sorte. Finalement, Sand et Balzac se rejoignent dans leur désir de donner un but plus grand au roman. Balzac désire en faire l'oeuvre d'une vie, une étude expérimentale de la société dans son ensemble. Sand elle, veut, comme l'indique Simone Vierendeelle :

[...] conduire son lecteur sur les chemins de sa propre vision du monde selon les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité, sans lesquels l'Amour, ce sentiment qu'elle place au-dessus de tous les autres, n'est qu'un ersatz. Car pour elle, l'oeuvre d'art se propose un but au-delà même de l'art. Elle reproche à Flaubert d'oublier « qu'il a quelque chose au-dessus de l'art, à savoir la sagesse, dont l'art, à son apogée, n'est jamais que l'expression ». Cette sagesse, ajoute-t-elle, « nous apprend à voir hors de nous quelque chose de plus élevé que ce qui est en nous »¹⁴⁴⁵.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 255.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 279-280

Le vieillard est donc particulièrement indiqué pour faire se rejoindre toutes les attentes de nos deux auteurs. Sa symbolique le porte comme une représentation idéale du but qu'ils poursuivent tous deux. Dans leurs poétiques se mêlent en vérité idéalisme et réalisme. Sand, elle, transforme le réel en lui apposant un brin d'idéalisme. Comme l'indique Martine Reid à ce sujet :

Sa *mission* est là, dans une peinture qui se doit de « faire réfléchir » sans doute (il en va de sa responsabilité morale), mais qui, à l'inverse de l'essai philosophique, doit savoir distraire, amuser, faire rêver. Comme telle, cette peinture *n'est pas* « une étude de la réalité positive » mais une entreprise de transformation d'un réel dans lequel doit entrer « un peu d'idéal »¹⁴⁴⁶.

Zola, même a perçu cette union en commentant *Jacques*, ce que rappelle Martine Reid :

Il [Zola] apprécie *Jacques* sans doute (parce que le personnage masculin a le beau rôle ?) mais non sans distinguer, sans séparer une beauté d'ordre poétique d'un impératif de réalité. Pour son correspondant, il termine sa lecture du roman en ces termes :

[...] je conclurai en disant que, poète, je n'ai jamais rien lu d'aussi beau, mais que, homme, je me refuse à ce désolant mélange d'idéal et de réalité.

[...] Il refuse ce mélange de réalisme et d'idéalisme propre en effet à nombre de romans de l'auteur de *La Mare au diable*, et ceci au nom d'une vision qui est déjà un projet littéraire¹⁴⁴⁷.

Quant à Balzac, il use d'un réalisme épique, propre à fonder une nouvelle mythologie. Ainsi Joëlle Gleize souligne la dimension supérieure au réel de l'écriture balzacienne :

On a souvent dit que le détail balzacien ne se contentait pas de désigner le réel mais le commentait, lui faisait rendre sens. [...] Le détail est à la fois donné à voir, remarquer et à deviner, interpréter. À interpréter plutôt qu'à référer à une réalité. Le détail balzacien

¹⁴⁴⁶ Martine Reid, *Signer Sand : L'œuvre et le nom*, Paris, Belin, 2003, p. 154-155.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 204-205.

commenté est symbolique plus que représentatif, et ne peut se réduire sans risque au détail minutieusement observé.

L'entreprise littéraire de Balzac consiste, comme d'autres au XIX^e siècle, à ajouter du sens au monde, et particulièrement en donnant une signification à l'insignifiant. Le commentaire n'est pas redondant, il remplit une fonction essentielle : initier à un mode de connaissance du réel, à la reconnaissance d'un réel non encore perçu comme tel¹⁴⁴⁸.

Chacun d'entre eux a voulu montrer sa vérité et sa vision du réel. Dans une lettre à Emmanuel Leboucher Sand n'écrit-elle pas : « Tout ce que j'ai écrit, je l'ai pensé, je l'ai senti. Ce n'est pas une raison pour que j'aie toujours rencontré la Vérité absolue¹⁴⁴⁹. » Quant à Balzac, il ne peut en aucun cas être classé dans un réalisme étriqué. Comme le présente Jacques Martineau dans l'introduction à *La Peau de chagrin* :

Pourtant, s'obstiner à ne voir en Balzac qu'un auteur réaliste et s'indigner du fantastique dans ce roman serait faire preuve d'une grave erreur de perspective historique et témoignerait d'une vision (heureusement de moins en moins partagée) myope et positiviste de l'ensemble de la production balzacienne¹⁴⁵⁰.

À travers le vieillard les deux auteurs cherchent la vérité. Or comme l'indique Damien Zanone dans le *Dictionnaire George Sand* dans l'entrée « Idéalisme / Réalisme » en rappelant les propos de Sand dans une correspondance avec le « poète ouvrier Poncy » :

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 ;

¹⁴⁴⁸ Joëlle Gleize, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁴⁴⁹ George Sand, *Nouvelles lettres retrouvées*, Saint-Amand Montrond, Le Passeur, 2022, p. 100.

¹⁴⁵⁰ Jacques Martineau, « Introduction » in Balzac, *La Peau de chagrin op. cit.*, p. 10.

et la réalité passe comme les ombres, comme les nuages, comme les phases de l'humanité dont elle est la manifestation¹⁴⁵¹.

Or Balzac n'est-il pas avant tout chose à la recherche de la vérité, tout comme son protagoniste Balthazar Claës mais d'une autre manière ? Il convient de rappeler l'importance de cet ouvrage pour l'auteur qui a d'ailleurs été déconfit de son manque de succès face au *Père Goriot* comme le rappelle Nadine Satiat dans son « Introduction » à l'œuvre *La Recherche de l'Absolu*. Cette réflexion sur la vérité, que le vieillard d'ailleurs comme nous l'avons vu représente très souvent dans les œuvres est cruciale. Nous retrouvons constamment cette réflexion dans la bouche de Sand, comme le mentionne Martine Reid dans sa biographie consacrée à l'auteur : « [Le vrai], déclare Sand, n'est pas plus dans le réel enlaidi que dans l'idéal pomponné¹⁴⁵². » Plus loin, elle donne son avis sur le réalisme dans une lettre à Ernest Feydeau au sujet de son roman Fanny :

On s'est mêlé de baptiser votre manière et [celle de Flaubert] de réalisme, je ne sais pas pourquoi [...]. Le nom de réalisme ne convient pas, parce que l'art est une interprétation multiple, infinie. C'est l'artiste qui crée le réel en lui-même, son réel à lui, et pas celui d'un autre¹⁴⁵³.

Le réel est recomposé par chaque auteur comme nous l'avons vu lors de notre étude sur le vraisemblable et la représentation. Il ne s'agit, somme toute, qu'une figuration de la réalité, engendrée par chaque auteur. D'ailleurs, Sand compare le réalisme de Flaubert à celui de Balzac au détriment du dernier car moins fidèle à la réalité, ce que rappelle Martine Reid :

Même si elle n'est pas favorable à la fameuse impersonnalité chère à Flaubert, elle voit dans *L'Éducation sentimentale* un ouvrage tranchant considérablement sur la production du temps,

¹⁴⁵¹ Damien Zanone, *Dictionnaire George Sand, op. cit.*, entrée « Idéalisme / Réalisme », p. 547.

¹⁴⁵² Martine Reid, *George Sand*, Malesherbes, Gallimard, 2023, p. 210-211.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 264.

« un beau livre, de la force des meilleurs de Balzac et plus réel, c'est-à-dire plus fidèle à la vérité d'un bout à l'autre. »¹⁴⁵⁴

Tous ces desseins des deux auteurs nous l'avons vu peuvent se voir réaliser à travers la figure du vieillard mais particulièrement quand ce dernier est artiste. Chez Balzac la figure du savant peut également jouer ce rôle et chez Sand celle de l'ermite. Chez les deux auteurs il s'agit toujours d'un individu marginalisé qui synthétise ce que nous avons pu voir précédemment. Chia-Ping Kan le résume très pertinemment :

L'idée que les grands hommes ont une dimension divine qui leur octroie une force extraordinaire, ce qui leur permet de se transcender, c'est-à-dire d'entrer dans la « folie », est originale mais aussi essentielle pour comprendre la conception du roman de Balzac. En effet, en mettant l'accent sur la « folie », l'auteur relie ses personnages aux grands hommes de l'histoire, et d'une certaine manière à Dieu. Ces descriptions détaillées des recherches de l'*Absolu* qui s'avèrent comme des voies vers une « Vérité sublime », cette volonté irrésistible de « descend[re] dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie » (*Chef-d'œuvre*, p. 426) ou d'être « embarqué pour l'enfer » pour y découvrir « ce secret de l'enfer » (*Recherche*, p. 721), ces alternances entre les incompréhensions et les admirations des proches sont en fait réalisées dans l'idée d'affirmer « la possibilité d'un progrès de l'Homme sur lui-même », grâce au Savoir.

En effet, comme le déclare l'auteur lui-même, « un artiste est une religion ». Ainsi, par la création de ces savants, habités chacun par une force divine, Balzac semble avancer l'idée d'une possibilité de reconstruction sociale qui paraît plus adaptée à la nouvelle société. Les souffrances ainsi que les obstacles socio-économiques qui s'opposent aux artistes-martyrs ne sont, en fait, que des étapes indispensables. [...]

Ces artistes-héros qui ont une connaissance profonde de la vie et qui choisissent de se sacrifier à la recherche de la Vérité jouent donc un rôle crucial dans la vision du monde de Balzac. Leur transcendance est une sorte de sur-naturalité et ils sont sensiblement dans la même situation que la plupart des grands hommes de l'histoire – leur grandeur ne peut être reconnue qu'après leur mort. Autrement dit, la mort de Frenhofer et de Claës n'est pas la preuve de leur échec ;

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 293.

bien au contraire : c'est la consécration de leur grandeur et la confirmation de cette volonté de créer un nouveau modèle social de l'écrivain ¹⁴⁵⁵.

Ces propos pourraient aussi bien s'appliquer à Sand. Surnaturel, surréal, le vieillard focalise en lui les volontés d'écriture des deux auteurs.

¹⁴⁵⁵ Chia-Ping Kan, « Folie et héroïsme chez Balzac. L'exemple du « Chef-d'œuvre inconnu » et de « La Recherche de l'Absolu », art. cité.

Conclusion

George Sand et Balzac ont tous deux marqué leur siècle. Ils ont été l'objet d'autant de blâmes que de critiques. Une chose demeure, globalement, les auteurs de leur génération les ont opposés. Or, le vieillard, forme représentative et symbolique de la vieillesse dans toutes ses dimensions, apparaît comme un prisme, un miroir grossissant de la société et de l'homme en général. Il s'avère être un puissant révélateur de l'aspect artificiel de la dichotomie supposée entre George Sand et Honoré de Balzac. Avant tout, il se caractérise par l'oxymore. Il se construit sur des oppositions et des contradictions qui se résorbent en sa personne. De ce fait, l'incertitude préexiste à son arrivée. Il est source de maintes interrogations. Il peut représenter toutes les catégories. Selon son appartenance à ces dernières, il est valorisé ou puissamment méprisé mais dans tous les cas, il reste et demeure un être de la marge. Sa description se joue ainsi très souvent autour d'une animalisation ou d'une végétalisation qui l'exclut de fait instinctivement du seul cadre humain qu'il dépasse très souvent. Pauvre, il est le désœuvré et celui que la société désavoue totalement. Riche, il est souvent le patriarche, celui que l'on respecte et que l'on craint parfois. C'est pourquoi certains types lui sont particulièrement affiliés : le père, l'avare. Quand il n'est pas père naturel, il l'est de substitution. Très souvent, ce dernier s'avère bien plus positif. Chez les deux auteurs, il existe peu de relations parentales idéales, surtout quand elles sont naturelles. Ainsi, le vieillard apparaît comme un personnage au sens propre, récurrent, emblématique, privilégié pour pouvoir analyser la société et les mœurs. Actant décisif mais abstrus, son personnage se révèle dans l'ambivalence. Image type du serviteur zélé, il peut emprunter les chemins de la révélation ou entraîner un auditoire à sa suite afin de lui servir de guide. Être exclusif, passionné, dominé par un absolu, il est le monomane. Toutefois, il peut également s'avérer chétif et fragile. Paradoxal, il est le vieillard-enfant. De la sorte, il demeure absolument un être d'exception, propice à symboliser les visées poétiques des deux auteurs. Oxymorique, il est la figure associée à la vérité comme au mensonge, le fou et le sage. Toutes ses potentialités s'incarnent dans le personnage emblématique de l'ermite. Sorcier, spectre, il est également l'être des allégories. Il sert la représentation divine ou diabolique. Hautement symbolique, il apparaît comme éminemment transgressif. Il peut incarner la Mort. Il peut finalement se révéler apôtre d'une nouvelle religion, propre à chaque auteur.

L'image physique prédominante qui est livrée du vieillard correspond, au niveau romanesque, à celle de la réalité. Nous trouvons donc des vieillards chenus, fragiles et des hommes âgés qui semblent encore promis à de beaux jours. Dès cette première approche, le contraste est total. S'opposent ainsi un homme chétif, faible et maigre au bonhomme rougeaud et bien portant. Cassé, frêle, il garde pourtant toujours en lui une incroyable vitalité, celle-ci étant particulièrement visible dans son regard. Les yeux du vieillard sont révélateurs de sa puissante ambivalence. Dans le même ordre des choses, il peut déployer une force colossale, lui qui est souvent si chétif. Il résiste donc à toutes les définitions ou les descriptions « faciles ». Toutes les classes de la société sont représentées dans les romans de notre corpus et les vieillards en sont de parfaites incarnations. Que ce soit à un niveau spatial, au sein de la famille ou de la société, la marginalité – voire la marginalisation – est la norme. Écarté géographiquement ou spatialement, le lieu de vie du vieil homme est toujours *au-delà de* ou *aux limites de*, que ce soit une demeure en hauteur ou au fond d'une vallée, un lieu de vie isolé du reste de la maison ou un espace quasiment désert à l'exception de la présence du vieillard. Le fameux topos de la chaumière et du château illustre bien ce propos chez Sand. Au sein même de sa famille, il est exclu, quand bien même il serait valorisé. Il est soit celui qui est tout en haut, le patriarche, forme de figure quasi intouchable et quasi éternelle, immuable, ou celui que l'on méprise et rejette, considéré comme un poids mort. Sa classe sociale est déterminante. Ainsi au XIX^e siècle est née l'image du grand-père bienveillant – particulièrement au sein de la bourgeoisie. La représentation de la vieillesse varie et surtout prend une forme décisive lors de ce siècle. Cohabitent ainsi les anciennes tendances et de nouvelles manières de percevoir cet âge de la vie. Très souvent marié à une femme plus jeune ou célibataire, il demeure isolé, même dans son couple. Parfois rejeté dans sa propre famille, il l'est tout autant au sein de la société. Toutefois, et comme pour toute chose le concernant, les deux opposés coexistent. Ainsi, le XIX^e siècle est aussi le moment où le pouvoir est aux vieillards, règne alors une véritable gérontocratie. Mais inversement, l'homme âgé est également celui qui ne sert à rien, à un moment où se fait l'essor du capital et donc de la productivité. Chaque individu est jugé à l'aune de ce qu'il peut apporter à la société et le vieillard est mal placé. Marqué par les contraintes et très complexe à définir pour cette raison mais également car l'incertitude et l'hésitation sont prégnantes à son approche, l'homme âgé

demeure ambivalent et un paradoxe à découvrir. Le questionnement demeure latent. Ainsi et paradoxalement, il peut paraître curieux qu'il puisse s'assimiler à un « type » alors que c'est bien le cas. En effet, sa force représentative et certains aspects liés à la vieillesse le placent idéalement comme un choix rêvé pour ce type d'incarnation. La typologisation permet – en dehors de toute réflexion sur les termes de représentations, sur les formes et les enjeux des deux mouvements respectifs auxquels appartiennent les deux auteurs qui nous ont montré quelques limites sur cette distinction – un premier écueil pour une différenciation totale entre la vision de Sand et de Balzac. Chez les deux écrivains le vieillard pourrait, en effet, très rapidement être assimilé à un « idéal-type ». Le réalisme de Balzac et l'idéalisme de Sand peuvent donc trouver là un terrain de rapprochement optimal. Deux types se distinguent particulièrement par leur résurgence et leur importance : le père et l'avare. La figure patriarcale est au centre de la figuration de l'homme âgé. Il ne s'agit pas que de liens naturels, bien au contraire car les pères de cœur sont très présents dans notre corpus. En effet, lorsqu'il n'est pas le géniteur, il est le « père » de sa femme ou un père de substitution pour les protagonistes. Le traitement du triptyque « père, amant, mari » est souvent au cœur de cette représentation et interroge puissamment sur les mœurs et la condition homme/femme. De manière quelque peu différente, le traitement du vieillard revient pourtant à l'identique chez Sand et Balzac. Quant à l'avare, il apparaît également indistinctement dans les œuvres des deux écrivains. Pourtant ce qui est plutôt de l'ordre d'un constat réel chez Sand (les vieillards sont souvent attachés à l'argent) devient une véritable illustration d'une croyance chère à Balzac. En effet, ce dernier est convaincu de l'existence d'un principe d'énergie vitale. Or les avares, par essence, la réservent, l'économisent. A travers cette figure, le paradoxe s'amplifie encore car l'avarice repose sur une contradiction : garder son or ou l'employer pour le faire fructifier.

Au-delà de sa description problématique, qui nous demeure effectivement difficile à appréhender selon des schémas préétablis, le vieillard se voit doté d'une fonction diégétique et dramatique de premier ordre. Il est un moteur de l'histoire et du récit. La trame se noue souvent autour de lui et il apparaît même parfois comme le sujet principal. Il prend le rôle tour à tour d'adjuvant ou d'opposant mais il demeure un actant abstrus car il se joue des classements. En effet, la plupart demeurent des figures ambivalentes, qui paraissent l'un ou

l'autre tour à tour quand ils ne sont pas les deux simultanément. Très souvent domestique ou gardien, il est le détenteur de secrets. Il peut ainsi être le révélateur quand il les transmet ou quand il révèle la vérité. Il est également très souvent un guide. Enfin, toujours lié à l'absolu, qui le représente idéalement car rien n'est nuancé chez lui, il est les deux extrêmes mais pleinement, il est marqué par la passion et en particulier la monomanie. Son lien avec la mort en fait un être privilégié pour s'interroger sur la vie et son opposé. Il se situe dans l'entre-deux. A travers lui apparaît prépondérant le rôle du Destin qu'il peut représenter d'une certaine manière, jouant ainsi un puissant rôle dramatique.

Que ce soit dans les œuvres de Sand ou de Balzac, le vieil homme est souvent un précieux allié pour le protagoniste. Il l'aide à de multiples reprises ou lui fournit les moyens d'achever sa quête. Il le conseille et permet au personnage de conforter ou d'affiner ses propres opinions. A l'inverse, il peut se montrer un farouche opposant et représenter l'ultime obstacle au bonheur du personnage principal ou à la réalisation de ses projets. L'hésitation et l'incertitude se jouent également à ce niveau puisqu'il peut se révéler figure ambivalente, l'un et l'autre à la fois. Les domestiques les plus fidèles, les plus zélés se trouvent systématiquement être des vieillards. Serviteur par excellence, il est le double de son maître, son âme damnée. Selon celui dont il dépend, il peut être nocif comme particulièrement positif. Les vieillards sont ceux qui restent envers et contre tout. Ils représentent une domesticité affiliée au maître, fidèle jusqu'à la mort. Dans une optique similaire à celle présente autour des notions de vérité et de sagesse, il est un révélateur. Il présente la véritable nature des choses et perçoit au-delà des apparences et des données immédiates. Le vieil homme est ainsi un guide avéré. Il permet la réalisation des projets et/ou du tempérament de ceux ou celles qu'il accompagne. Le sens est cependant aussi à prendre au sens le plus basique et premier car il est également celui qui montre véritablement la direction à prendre. Mentor, philosophe, il indique un chemin de vie. Il est également le conteur, le cicérone. Il est celui qui transmet. Ses rôles, sur mesure pour lui, sont confortés par ce qu'il représente et ce qu'il est. Sa nature se complaît dans l'absolu. Auprès de lui, en lui, rien n'est relatif, aucune demi-mesure. Il se place donc dans la démesure car c'est un être de passions. Il est donc fatalement voué à la Marge. Que ce soit dans les œuvres de Sand ou de Balzac, il est le monomane. Il voue donc un amour irrépressible pour un élément autour duquel tourne toute son existence. Pour Balzac, cet élément est intrinsèquement lié au statut du vieillard. C'est le propre du vieil

homme que de l'être. Le vieillard est marqué par une idée fixe. Cette constatation va bien au-delà – même si elle peut l'alimenter – de l'image de la vieillesse qui ressasse son passé. Le vieillard est l'être de tous les excès, ce qui peut être puissamment contradictoire vu sa position et sa situation, proche de la mort. D'ailleurs, la vieillesse marquant le dernier âge de la vie, l'homme âgé demeure une figure privilégiée qui se situe entre vie et mort mais aussi entre les vieux jours et l'enfance. Il est également marqué par la décrépitude aussi bien que par la vivacité. Oxyorique, il est le vieil enfant. Il est ainsi également présent dans l'entre-deux donc être du seuil. Sa proximité avec la finitude de l'être permet de s'interroger sur la vie, sur l'existence, d'en mesurer toutes les variations, la complexité. Il est de nulle part et de partout à la fois. Finalement, dépassant déjà le cadre humain, devenant allégorie et oxymore, il représente l'être d'exception. Ayant un impact prépondérant sur les protagonistes, il est celui qui résout, qui présente les choix, qui les donne à vivre. C'est pourquoi comme le destin, il représente un puissant ressort dramatique. Il influe grandement sur l'existence des autres et joue un rôle prépondérant dans leur choix quand il n'est pas celui qui le propose (ce choix) ou qui restreint tellement les autres possibilités qu'il n'en reste finalement qu'une. Il présente en lui la figuration idéale du personnage tel que le désirent Balzac et Sand. Dans les œuvres romanesques des deux auteurs et conformément à la représentation sociale qui est donnée à l'époque, le vieillard, grâce à ses potentialités et aux images qui lui sont rattachées, se révèle ainsi un acteur prépondérant dans le récit et possède des fonctions diégétiques et dramatiques de premier ordre.

Outre son importance capitale dans le récit et sa progression, il est une fois de plus marqué par son ambivalence et sa propension à assimiler les contraires. Il possède en lui une importante dimension sémiotique, métaphysique ainsi que symbolique. Nulle figure ne pourrait paraître plus adaptée pour promouvoir le sens. Il est source de vérité mais nul autre que lui ne figure mieux la sournoiserie. Dans le récit comme dans la réalité, le vieillard est entaché par cette image. Celle-ci est particulièrement figurée par l'analogie avec le renard, très souvent utilisée pour figurer le vieil homme dans les œuvres. Le côté rusé va de pair avec la dissimulation et l'esprit de finesse. L'homme âgé fait sens et donne sens au récit et aux éléments qui l'entourent car dans un même temps il alimente puissamment l'image de la vérité. Cette assimilation rejoint ses fonctions précédentes de révélateur et de guide. Sa

représentation permet de puissamment interroger la sagesse aussi bien que la folie. Par son biais, il est ainsi possible d'alimenter la réflexion autour de ces deux postulats contraires et pourtant si proches. Ces deux notions se retrouvent dans l'image habituelle et récurrente de la vieillesse telle qu'elle est perçue dans la société. Enfin, figure privilégiée et récurrente chez Sand, l'ermite se démarque particulièrement dans cette recherche du Sens. Il interroge l'existence, la société et l'essence même des choses. Toutes les images auxquelles ce personnage est assimilé existent en corrélation avec la vieillesse. Ces notions riches en significations et extrêmement débattues en elles-mêmes se rejoignent dans la représentation de l'anachorète. Ce type de personnage existe également chez Balzac, bien qu'il trouve chez Sand une résonance encore plus forte. Il n'est cependant pas évoqué de la même manière. Il marque une différence sensible chez les deux auteurs. L'altruisme et la générosité de Sand la différencient de la volonté démiurgique de Balzac. Dans tous les cas, l'ermite reprend et catalyse nombre d'éléments précédents pour leur donner valeur exemplaire et leur accorder une signification plus essentielle encore. Philosophe, mentor, excentré de l'humanité mais comprenant cette dernière mieux que personne, il a tout vu et tout fait, le personnage de l'ermite est indéniablement un être à forte valeur ajoutée. Il est par essence une figure en marge et de la marge, il se situe au-delà des autres hommes. Il a atteint un stade plus évolué de compréhension et il peut ainsi montrer la voie à suivre.

Hors du temps, hors des lieux habituels, figure paradoxale, le vieillard semble tout indiqué pour représenter le fantastique. A son approche, très souvent le surnaturel apparaît. Il fait souvent figure d'être surnaturel qui transcende la simple nature humaine. Sorcier, auréolé de pouvoirs étranges, on hésite sur son appartenance au monde naturel ou des vivants. Fantôme, spectre, il paraît déjà être passé de l'autre côté, il transcende ainsi et paraît effacer les limites entre la vie et la mort. Il est ainsi fortement imprégné par sa proximité avec la mort, les références à l'au-delà, l'évanescence. De ce fait, le vieillard porte en lui une véritable dimension métaphysique. La richesse des caractéristiques qui le composent le rend particulièrement propice à représenter une idée. Souvent désigné comme une âme, un esprit, il est parfaitement indiqué pour incarner une allégorie. Sa représentation comme un être inquiétant, énigmatique mais aussi étrange, supérieur, le conduit naturellement à être assimilé à Dieu ou au Diable – particulièrement à ce dernier, d'ailleurs. Il n'appartient déjà plus au monde des hommes avec lesquels il entretient des rapports ambivalents.

Enfin, il atteint une dimension symbolique, souvent concomitante à sa représentation. Sa marginalité, son caractère excessif le rendent propices à symboliser la transgression, voire la subversion. Il transgresse ainsi les limites entre la jeunesse et la vieillesse. Il refuse sa condition d'homme vieillissant et d'être dont la finitude ne saurait pourtant être remise en doute. Socialement, il cherche à prendre la place des jeunes gens, dans des alliances contre nature, se retrouvant ainsi père, mari et amant. Il refuse sa condition et défie la nature et les lois établies. Il se grime, se farde, veut redevenir jeune ou échapper à la mort. Il y réussit d'ailleurs et cette dernière n'est pas nécessairement une fin pour lui car il peut également se jouer d'elle – d'une certaine façon – dépassant ainsi les limites de la condition humaine. Car, décédé, il peut être plus présent que vivant et avoir une réelle incidence sur les événements. Le vieillard incarne ainsi l'individu des expériences ineffables ou indicibles. Confronté à la Mort, il peut finir par l'incarner. Visionnaire, prophète il joue un rôle prépondérant sur la destinée humaine. Incarnant le type-idéal, puis le *type-idéal*, il peut atteindre la surréalité. Figure qui participe à la dimension mythique ou mystique, il synthétise en lui les desseins finaux des écritures de Balzac et de Sand. Effectivement, aurolé de toutes ces dimensions, il permet donc idéalement de gommer la différence que l'on aurait pu trouver entre Sand et Balzac. Lui-même est le fruit d'un mélange de réalité et de recherche d'idéalisation. L'appartenance aux mouvements du réalisme et de l'idéalisme pouvait déjà être fortement discutée. Les notions de réalité, de représentations et d'idéalisme sont difficiles à appréhender totalement et peuvent souffrir de la multiplicité des conceptions. Toutefois et dans tous les cas, le vieillard par son ambivalence, son rôle et sa puissante symbolique permet de voir se synthétiser en lui tous les aspects.

Finalement, il apparaît que le vieillard présente idéalement la marge mais également l'oxymore et l'allégorie. Il sert de manière exemplaire la notion de type telle que la percevaient Balzac et Sand. Ce personnage permet de concentrer l'analyse sur la finalité d'écriture des deux auteurs. Concluons sur ce point précis.

Auparavant, pour les contemporains de Balzac et Sand, les deux auteurs représentaient les deux pôles opposés. Pourtant et même à l'époque, les avis divergeaient. Nous avons abordé le problème des définitions du réalisme et de l'idéalisme, variables selon les auteurs et les critiques. La primauté du réalisme pouvait même être contestée par certains critiques

tel Taine. Réaliste et naturaliste étaient employés tour à tour pour définir un auteur comme Balzac. Certains le classent même dans le romantisme. Quant à Sand la plupart de ses contemporains la cantonnait au romantisme et en particulier à l'idéalisme dans une volonté de dépréciation et de critique dont l'origine est genrée. Pour la plupart des écrivains de l'époque, Sand était un écrivain de romans sentimentaux et symbolisait une écriture de femme qui ne pouvait donc prétendre à des sphères supérieures de pensée ou de réflexion. Pourtant, même de son vivant, elle a reçu de fervents hommages sur son talent de personnes que l'on n'aurait pas attendues, tel son ami Flaubert, considéré comme le maître du réalisme. Ce dernier dans sa nombreuse correspondance avec la romancière n'a cessé de louer ses oeuvres et reconnaître sa grandeur, en dépit des avis précédents, essentiellement misogynes. La critique actuelle admet globalement le non-fondé d'une approche aussi rigoriste. Il est admis que ses écrits dépassent de beaucoup le seul cadre idéaliste. Toutefois, quelque chose demeure de cet ancien classement qui a d'ailleurs ses vérités. Il faut approfondir des points particuliers ou expliciter certains éléments précis de ses œuvres pour bien saisir combien il est réducteur pour classer l'écriture sandienne. Quant à Balzac, la plupart des commentateurs se retrouvent dans les propos de Baudelaire sur l'auteur, bien plus qu'un réaliste, il s'avère être un visionnaire. Le matériel de base des recherches à leur sujet demeure généralement le classement premier : Balzac, réaliste ; Sand, idéaliste.

Notons que dans un premier temps, les méthodes d'investigation ont toutefois permis de brouiller les classifications. Les ouvrages de Sand et ceux de Balzac, relus à l'aune de la sociopoétique ou de l'ethnocritique peuvent davantage s'apparenter. Or, peu de figures romanesques sont aussi révélatrices des aspects communs et en même temps des différences infimes mais réelles existant entre les deux auteurs que celle du vieillard. Il est un prisme et un miroir particulièrement grossissant qui permet de mieux appréhender les attentes et les buts des deux écrivains. Il permet ainsi très facilement d'en mesurer les quelques points de discordance qui portent essentiellement plus sur une manière d'appréhender les choses que sur les choses elles-mêmes – en vérité Balzac serait surtout plus pessimiste dans ses écrits que Sand – et de faire valoir les rapprochements particulièrement révélateurs, présentant ainsi une façon assez similaire de concevoir leur projet d'écriture. Arrêtons-nous plus avant sur les divergences. Nous avons mentionné là la plus facile à percevoir. En vérité, la différence la plus notable est une différence de tempérament. L'un est un ogre de l'écriture, un demiurge qui a

souhaité créer un monde dans lequel la réalité apparaîtrait de manière plus sensible encore que dans le réel. Il a voulu décortiquer tous les mécanismes de la vie, tout expliquer. Il a théorisé l'existence même et la pensée. Il a voulu devenir le nouveau Dieu d'un nouveau monde. L'autre est une femme ancrée dans son époque, sensible à sa condition de femme mais ne désirant pas en faire un combat politique. Généreuse jusqu'à l'altruisme, elle a pensé un monde plus fraternel où les idéaux de la Révolution pourraient enfin trouver un terreau fécond. Elle a prophétisé un avenir meilleur dans lequel l'homme n'entreprendrait que ses meilleurs instincts. Abordons maintenant le rapprochement. Tous deux ont finalement présenté les caractéristiques du réalisme et de l'idéalisme. Ce sont des idéalistes réalistes. Leur manière d'aborder la notion du type est similaire. Ils ont fondé une vaste scène où la théâtralisation est prédominante. Finalement le vieillard a présenté pour eux deux la figure idéale et idéelle de l'artiste, de l'ermite, du savant, de celui qui pouvait régénérer le monde, présenter leur vision, se faire prophète. Il est le premier homme de la nouvelle mythologie – voire religion – qu'ils souhaitaient métaphoriquement fonder. Le vieil homme témoigne ainsi, avec brio, de l'aspect artificiel de la distinction entre le réalisme de Balzac et l'idéalisme de Sand.

La mise en scène des hommes âgés est certes conforme aux représentations sociales de l'époque, mais elle dépasse ce cadre car la vieillesse est porteuse de valeurs et de symboliques pérennes. Le vieillard permet de mieux appréhender la société, d'en percevoir toutes les aspérités, tous les manquements. Figure de la marge et du seuil, oxymore et allégorie vivante, sa condition l'y invite tout particulièrement. Une étude actuelle sur des écrits récents pourrait permettre de percevoir si les dimensions oxymoriques de ce personnage et l'incertitude qui le détermine demeurent tout aussi fortes. Car la nouvelle réalité de la vieillesse induit des changements d'optique qui pourraient effacer en partie l'ambivalence inhérente à cette figure et certaines dimensions qui lui étaient intrinsèquement liées.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **2**

PARTIE I : LE VIEILLARD, UN TYPE SOCIAL QUI S'INSCRIT DANS LA MARGINALITÉ **25**

CHAPITRE I. « ENTREE EN SCENE » DU VIEILLARD	26
1. PORTRAIT DU VIEILLARD	26
2. « CARTE D'IDENTITE » DU VIEILLARD	41
3. UNE COMEDIE « HUMAINE » ?	50
CHAPITRE II. PLACE ET POSITION AU SEIN DE LA SOCIETE	70
1. POSITIONNEMENT GEOGRAPHIQUE ET SPATIAL	70
2. POSITIONNEMENT AU SEIN DE LA FAMILLE	82
3. POSITIONNEMENT AU SEIN DE LA SOCIETE	101
CHAPITRE III. LE VIEILLARD ET LA NOTION DE « TYPE »	122
1. DEFINITION ET QUESTIONNEMENT	122
2. LA FIGURE PATERNELLE	133
3. LA FIGURE DE L'AVARE	161

PARTIE II : FONCTIONS DIEGETIQUES ET DRAMATIQUES DU VIEILLARD **178**

CHAPITRE I. LE VIEILLARD, UN ACTANT ABSTRUS	179
1. LE VIEILLARD COMME ADJUVANT	179
2. LE VIEILLARD COMME OPPOSANT	198
3. LE VIEILLARD COMME FIGURE AMBIVALENTE	221
CHAPITRE II. UN SERVITEUR, UN REVELATEUR, UN GUIDE	238
1. AU SERVICE DU MAITRE	238
2. SUR LE CHEMIN DE LA REVELATION	259
3. À L'ECOUTE DU CICERONE	275
CHAPITRE III. FIGURE DE LA MARGE	293
1. LE VIEILLARD, CE MONOMANE	293
2. LE VIEILLARD, CET ENFANT	308
3. LE VIEILLARD, CET ETRE D'EXCEPTION	319

PARTIE III : DIMENSIONS SÉMIOTIQUE, MÉTAPHYSIQUE ET SYMBOLIQUE DU VIEILLARD **327**

CHAPITRE I. UNE FIGURE DU SENS	328
1. VERITE ET SOURNOISERIE	328
2. SAGESSE ET FOLIE	341

3. L'ERMITE	358
CHAPITRE II. UNE FIGURE METAPHYSIQUE	378
1. UNE FIGURE FANTASTIQUE	378
2. UNE FIGURE ALLEGORIQUE	401
3. DIEU OU DIABLE	413
CHAPITRE III. UNE FIGURE SYMBOLIQUE	426
1. UNE FIGURE DE LA TRANSGRESSION	426
2. UNE FIGURE DE LA MORT	441
3. FIGURE SURREELLE	459
CONCLUSION	478
TABLE DES MATIÈRES	487
ANNEXES	489
ANNEXE 1	490
ANNEXE 2	491
ANNEXE 3	492
ANNEXE 4	493
ANNEXE 5	494
ANNEXE 6	495
BIBLIOGRAPHIE	496
REMERCIEMENTS	541
INDEX NOMINUM	542
RÉSUMÉ / ABSTRACT	549

Annexes

Annexe 1 : Gamelin Jacques, « Portrait de vieillard », 1791.

Annexe 2 : Delaroche Paul, (1797-1856), « Portrait de vieillard ».

Annexe 3 : Géricault Théodore, (1791-1824) , « Monomanie issue de l'ivresse ».

Annexe 4 : Carrier Joseph Auguste, « Portrait de vieillard chauve », 1824.

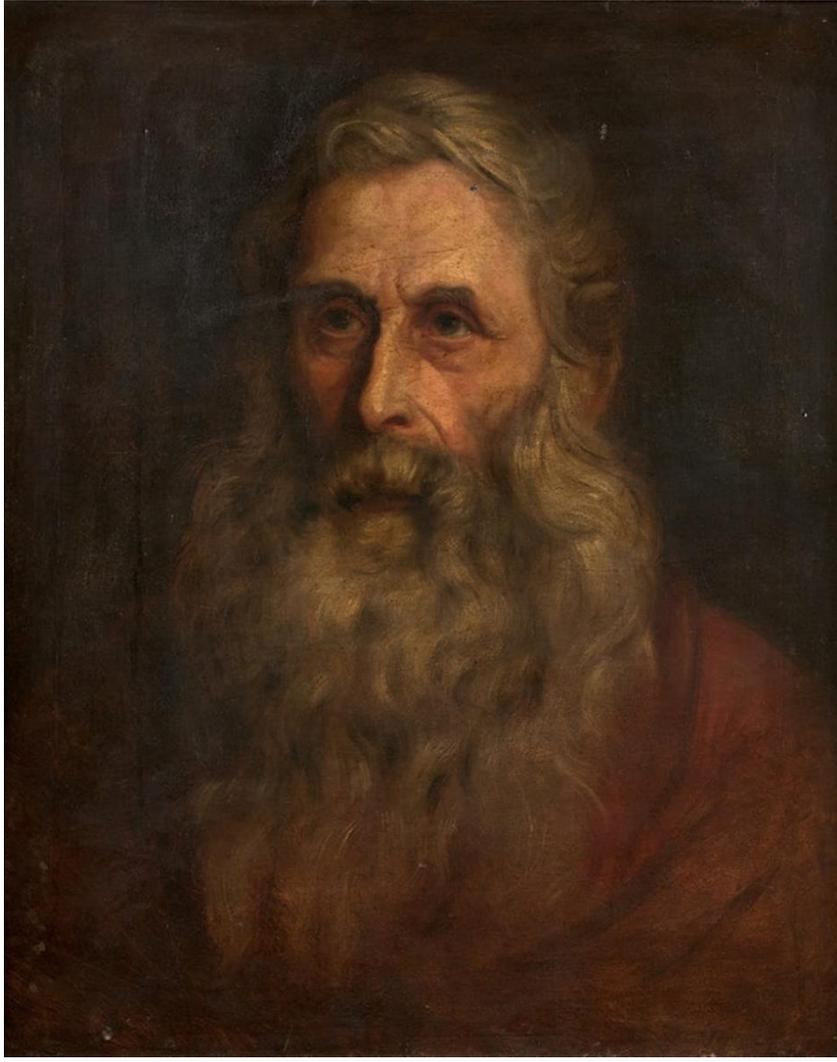
Annexe 5 : Courbet Gustave, « Portrait de Régis Courbet, père de l'artiste », 1843.

Annexe 6 : Ribot Théodule-Augustin, « Portrait de vieillard », 1875.

Annexe 1



Annexe 2



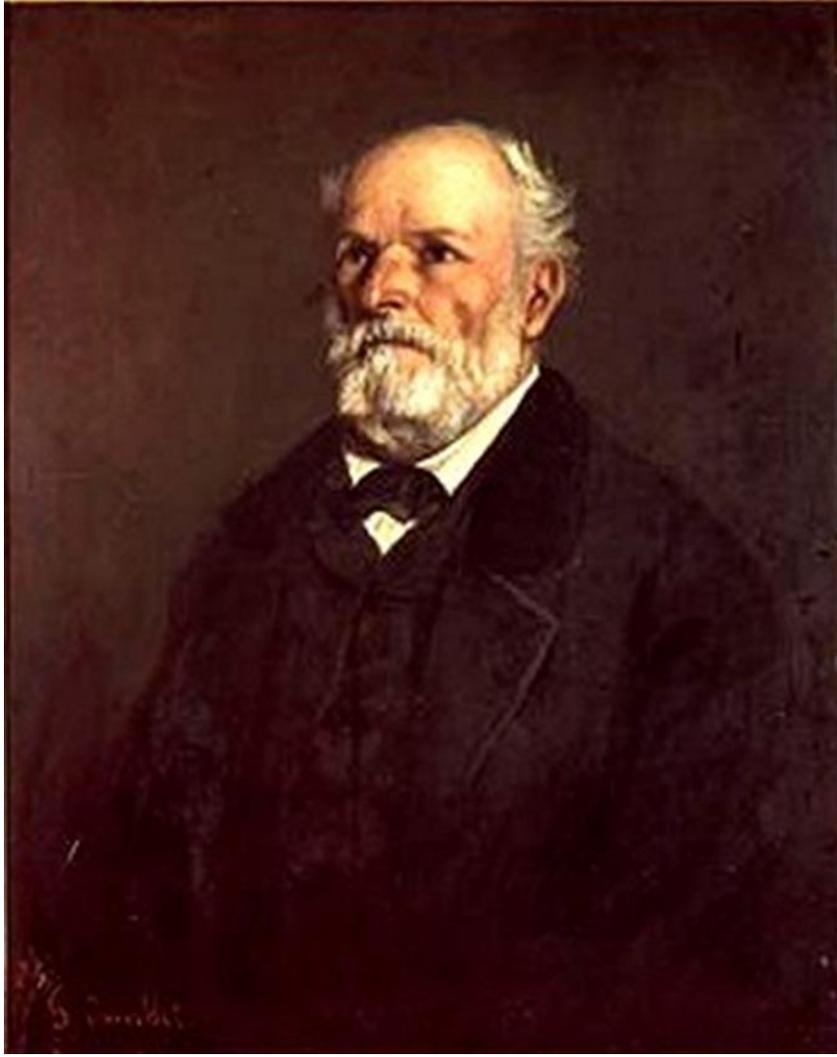
Annexe 3



Annexe 4



Annexe 5



Annexe 6



BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES LITTÉRAIRES

A. CORPUS

BALZAC Honoré (de) :

BALZAC Honoré (de), *Les Chouans (ou la Bretagne en 1799)*, [1829], Paris, Le Livre de Poche, 1983.

BALZAC Honoré (de), *L'Élixir de longue vie* in « Anthologie présentée par Barbara Sadoul », *La dimension fantastique 2*, [1830], Pössneck, Librio, 1998.

BALZAC Honoré (de), *La Peau de chagrin*, [1831], Paris, Le Livre de Poche, 1995.

BALZAC Honoré (de), *Eugénie Grandet*, [1833], Paris, Editions Marcel Gasnier, 1946.

BALZAC Honoré (de), *Ferragus*, chef des Dévorants, [1833], Barcelone, Gallimard, 2001.

BALZAC Honoré (de), *Le Père Goriot*, [1834], Saint-Amand, Gallimard, 1991.

BALZAC Honoré (de), *La Recherche de l'Absolu*, [1934], Paris, Flammarion, 1993.

BALZAC Honoré (de), *César Birotteau*, [1837], Paris, Flammarion, 1995.

BALZAC Honoré (de), *Illusions perdues*, [1837], Paris, Flammarion, 1990.

BALZAC Honoré (de), *La Vieille Fille*, [1837], Paris, Flammarion, 1987.

BALZAC Honoré (de), *Le Cabinet des Antiques*, [1838], Paris, Flammarion, 1987.

BALZAC Honoré (de), *Béatrix*, [1839], Saint-Amand, Gallimard, 2013.

BALZAC Honoré (de), *Ursule Mirouët*, [1841], Paris, Flammarion, 2013.

BALZAC Honoré (de), *Le Colonel Chabert*, [1844], Paris, Flammarion, 1992.

BALZAC Honoré (de), *La Cousine Bette*, [1846], Paris, Flammarion, 2015.

BALZAC Honoré (de), *Le Cousin Pons*, [1847], Paris, Le Livre de Poche, 1983.

SAND George :

SAND George, *Indiana*, [1832], Barcelone, Gallimard, 2020.

SAND George, *Jacques*, [1834], Paris, J. Hetzel, 1857.

SAND George, *Simon*, [1836], Paris, J. Hetzel, 1855.

SAND George, *Mauprat*, [1837], Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

SAND George, *Pauline*, [1839], Barcelone, Gallimard, 2011.

SAND George, *Le Compagnon du Tour de France*, [1840], Saint-Amand, Le Livre de Poche, 2019.

SAND George, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, [1843], Premier volume, Trebaseleghe, Garnier, 2004

SAND George, *Le Meunier d'Angibault*, [1845], Saint-Amand, Le Livre de Poche, 2020.

SAND George, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, [1846], Paris, J. Hetzel, 1859.

SAND George, *Le Piccinino*, [1847], Paris, J. Hetzel, 1857.

SAND George, *Le Château des Désertes*, [1851], Meylan, Les Editions de l'Aurore, 1985.

SAND George, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, [1857], Paris, Edition Phébus, 2017.

SAND George, *L'Homme de neige*, [1859], Barcelone, Actes Sud, 2005.

SAND George, *La Famille de Germandre*, [1861], Mesnil-sur-l'Estrée, Edition La Grange Batelière, 2020.

SAND George, *La Ville noire*, [1860], Barcelone, Flammarion, 2021.

SAND George, *Monsieur Sylvestre*, [1866], France, Edition Paleo, 2009.

B. AUTRES ŒUVRES DES AUTEURS DU CORPUS

BALZAC Honoré (de) :

Ouvrages :

BALZAC Honoré (de), *Le Centenaire*, [1822], Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837.

BALZAC Honoré (de), *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, [1829], Paris, Charpentier, 1838.

BALZAC Honoré (de), *Gobseck*, [1830], Clamecy, Nathan, 2024.

BALZAC Honoré (de), *Une passion dans le désert*, [1830], Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

BALZAC Honoré (de), *Maître Cornelius*, [1831], Lausanne, Éditions Rencontre, 1968.

BALZAC Honoré (de), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, [1831], Rezé, Libro, 2009.

BALZAC Honoré (de), *Contes bruns*, [1832], Saverne, Union bibliophile de France, 1948.

BALZAC Honoré (de), *Contes drolatiques*, [1832], Paris, Les bureaux de la société générale de la librairie, 1855.

BALZAC Honoré (de), *Louis Lambert*, [1832], Calmann Lévy, Éditeur, 1892.

BALZAC Honoré (de), *Théorie de la démarche*, Paris, Eugène Didier, Éditeur, 1833.

BALZAC Honoré (de), *Le Médecin de campagne*, [1833], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1891.

BALZAC Honoré (de), *Melmoth réconcilié*, [1835], Barcelone, Gallimard, 1989.

BALZAC Honoré (de), *La Maison Nucingen*, [1837], Barcelone, Gallimard, 1989.

BALZAC Honoré (de), *Une Fille d'Ève. Scène de la vie privée* suivie de *Massimilla Doni*, 2 volumes, Paris, Hippolyte Souverain, 1839.

BALZAC Honoré (de), *Le Curé de village*, [1839], Paris, A. Houssiaux, 1874.

BALZAC Honoré (de), *Pierrette*, [1840], Paris, Hachette et Cie, 1854.

BALZAC Honoré (de), *Nouvelles et contes I, 1820-1850*, Manchecourt, Gallimard, 2005.

BALZAC Honoré (de), *Nouvelles et contes II, 1832-1850*, Manchecourt, Gallimard, 2006.

BALZAC Honoré (de), *Les Paysans*, [1855/Posthume], Calmann Lévy, Éditeur, 1892.

BALZAC Honoré (de), *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855.

Ressources en ligne :

BALZAC Honoré (de), « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, La Bibliothèque électronique du Québec, [En ligne], URL :

https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_00_Lavant_propos_de_la_Comedie_humaine.pdf. Fichier pdf généré le 26/06/2022.

BALZAC Honoré (de), *Oeuvres complètes*, [E-book], Arvensa Éditions, 2013, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/honore-de-balzac-oeuvres-completes>.

SAND George :

Ouvrages :

SAND Jules, *Rose et Blanche*, [1833], Paris, Henri Dupuy, Libraire-Éditeur, 1833.

SAND George, *Lélia*, Paris, Henri Dupuy, Imprimeur-Éditeur, 1833.

SAND George, *George Sand : fils de Jean-Jacques*, [18...], Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2012.

SAND George, *Lettres d'un voyageur*, [1837], Paris, M. Lévy, 1869.

SAND George, *Les Maîtres Mosaïstes*, [1837], Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1861.

SAND George, *Spiridion*, [1839], Condé-en-Normandie, Honoré Champion, 2023.

SAND George, *Lélia*, Nouvelle version, [1839], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1881.

SAND George, *Fanchette. Les ouvriers boulangers. Le Père-Va-tout-seul*, [1843-1844], la Guêpine Éditions, 2019.

SAND George, *Jeanne*, [1844], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1886.

SAND George, *Isidora*, [1845], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1894.

SAND George, *La Mare au Diable*, [1846], « l'auteur au lecteur », Paris, C. Lévy, maison Quantin, 1889.

SAND George, *Histoire de ma vie*, [1854], Lonrai, Gallimard, 2004.

SAND George, *Constance Verrier*, [1859], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1882.

SAND George, *Le Dernier Amour*, [1867], Paris, Archipoche, 2015.

SAND George, *Contes d'une grand-mère*, [1873-1876], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1890.

SAND George, *Nouvelles lettres d'un voyageur*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1877.

SAND George, FLAUBERT Gustave, « *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera* » : *Correspondance*, Saint-Amand Montrond, Le Passeur, 2021.

SAND George, *Nouvelles lettres retrouvées*, Saint-Amand Montrond, Le Passeur, 2022.

Ressources en ligne :

SAND George, Oeuvres complètes, [E-book], Ici-eBooks, 2018, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/george-sand-oeuvres-completes-illustrees>.

AUTRES AUTEURS :

Ouvrages :

Antérieurs au XIXe siècle :

ARISTOTE, *Histoire des animaux*, Paris, Flammarion, 2017.

ARISTOTE, *Poétique*, St. Llorenç d'Hortons, Le livre de Poche, 2021.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, [1511], Paris, Librairie de la bibliothèque nationale, 1880.

GOUGES Olympe (de), *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, [1791], Barcelone, Gallimard, 2021.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, [1714], Paris, Delagrave, 1888.

LORRIS Guillaume (de), MEUN Jean (de), *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974.

LUCRECE, *De la nature. De rerum natura*, Paris, Flammarion, 1997.

PLATON, *République*, livre X, in Aristote, *Poétique*, St. Llorenç d'Hortons, Le Livre de Poche, 2021.

SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, Flammarion, Pössneck, 1995.

Du XIXe siècle :

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Un Prêtre marié*, [1865], Le club français du livre, Paris, 1960.

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Œuvres et les Hommes, tome V : Les Bas-bleus*, « Chapitre V : Madame George Sand jugée par elle-même », Paris, V. Palmé, 1878.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* suivi de *Mon Cœur mis à nu*, [1857], XVI, « *Sur George Sand* », Italie, Hatier, 2011.

BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, [1868], Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1880.

CHATEAUBRIAND François-René (de), *Vie de Rancé*, [1844], Paris, Le Livre de Poche, 2003.

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, tome 1 à 5, [1844-1846], Genève, Editions de Crémille, 1971.

DUMAS Alexandre, *Les Quarante-cinq*, tome 1 à 3, [1848], Genève, Éditions de Crémille, 1968.

DUMAS Alexandre, *Le Vicomte de Bragelonne*, tome 1 à 6, [1850], Genève, Éditions de Crémille, 1969.

DUMAS Alexandre, *Joseph Basalmo*, tome 1 à 4, [1853], Genève, Éditions de Crémille, 1969

DUMAS Alexandra, *Jane*, [1859], La Flèche, Archipoche, 2015

DUMAS Alexandre, *La Fille du marquis, Création et Rédemption*, Second volume, [1872], La Flèche, Archipoche, 2015.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, Paris, Flammarion, 1977.

GAUTIER Théophile, « Honoré de Balzac », *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855.

GOETHE Johann Wolfgang (von), *Faust*, [1808], Pössneck, Flammarion, 1995.

GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Maison Quantin, 1889.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « L'Homme de sable », [1816], in *La Dimension fantastique*, Pössneck, Flammarion, 1997.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Le Chat Murr*, [1819-1821], Paris, Gallimard, 1943.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques*, [1832], La Flèche, Grands Écrivains, 1987.

HUYSMANS Joris-Karl, « La Retraite de M. Bougran », [1888], in *Trois nouvelles naturalistes* Manchecourt, Flammarion, 2004.

LA BÉDOLLIÈRE, Émile Gigault (de), *Histoire de la mode en France*, Bruxelles, Méline, Cans et compagnie, 1858.

LAUTRÉAMONT Comte (de), *Les Chants de Maldoror*, Paris, Albert Lacroix, Éditeur, 1869.

MAUPASSANT Guy (de), *Pierre et Jean*, [1887], Préface, Paris, Flammarion, 2008.

MAUPASSANT Guy (de), « Hautot père et fils », [1889], in *Trois nouvelles naturalistes*, Manchecourt, Flammarion, 2004.

MAUPASSANT Guy (de), *L'Inutile Beauté et autres nouvelles*, [1890], Paris, Gallimard, 1996.

NERVAL Gérard (de), *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris, Victor Lecou, Éditeur, 1855.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, [1886], Manchecourt, Flammarion, 2000.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, « Le Crépuscule des idoles », [1888], Paris, Robert Laffont, 1993.

NODIER Charles, *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850.

POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, (Traduction Charles Baudelaire), [1840], Paris, Booking International, 1996.

POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, (Traduction Charles Baudelaire), [1857], Paris, Le Livre de Poche, 1964.

PROUDHON Pierre-Joseph, *De la justice dans la révolution et dans l'église : Essais d'une philosophie populaire*, Paris, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868-1870.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, [1755], Paris, Bordas, 1985.

SENAUCOUR Étienne Pivert (de), *Oberman*, Paris, Cérioux Éditeur, 1804.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, [1839], Paris, Presse de la Renaissance, 1970.

STENDHAL, *Lucien Leuwen*, [1894], Paris, Booking International, 1994.

VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, [1892], Pössneck, Flammarion, 1997.

ZOLA Émile, *Pour une nuit d'amour* suivi de *L'Inondation*, [1883, 1880], Barcelone, Gallimard, 1976.

ZOLA Émile, « Jacques Damour », [1880], in *Trois nouvelles naturalistes*, Manchecourt, Flammarion, 2004.

ZOLA Emile, *Documents littéraires : Etudes et portraits*, Paris, Charpentier, 1882.

Postérieurs au XIXe siècle :

COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, [1932], Paris, Le Livre de Poche, 1967.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], [Das Unheimliche und andere Texte], Paris, Gallimard, 1985.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, [1966], Barcelone, Flammarion, 2017.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses suivi de Proème*, [1942-1948], Paris, Gallimard, 1967.

Ressources en ligne :

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Œuvres*, [E-book], Éditions la Bibliothèque Digitale, 2012, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/oeuvres-de-barbey-d-aurevilly>.

CHATEAUBRIAND François-René (de), *Œuvres complètes*, [E-book], Arvensa Editions, 2019, <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/francois-rene-de-chateaubriand-oeuvres-completes-suivi-d-annexes-annotees-illustrees>.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Œuvres majeures*, [E-book], e-artnow, 2015, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/fedor-dostoievski-oeuvres-majeures-32-titres-l-edition-integrale>.

DUMAS Alexandre, *Œuvres complètes t.I*, [E-book], Arvensa Editions, 2014, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/alexandre-dumas-oeuvres-completes-t-1-2-romans-contes-et-nouvelles>.

DUMAS Alexandre, *Œuvres complètes t.II*, [E-book], Arvensa Editions, 2014, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/alexandre-dumas-oeuvres-completes-t-2-2-histoire-voyages-et-theatre>.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Casse-noisette et le roi des souris*, [E-book], Éditions la Bibliothèque Digitale, 2014, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/casse-noisette-et-le-roi-des-souris-1>.

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, [E-book], Arvensa Editions, 2013, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/victor-hugo-oeuvres-completes>.

ZOLA Émile, *Œuvres complètes*, [E-book], Arvensa Editions, 2019, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/emile-zola-oeuvres-completes-suivi-d-annexes-annotees-illustrees>.

ŒUVRES CRITIQUES

A. SUR LES AUTEURS DU CORPUS

SUR HONORÉ DE BALZAC :

Ouvrages :

AMBRIÈRE Madeleine, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, Paris, PUF, 1999.

BARBERIS Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970.

BARBERIS Pierre, *Une Mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971.

BARBERIS Pierre, *Le Père Goriot de Balzac : écriture, structures, significations*, Nancy, Larousse, 1983.

BARBERIS Pierre, *Le Monde de Balzac*, Saint-Estève, Editions Kimé, 2005.

BARDECHE Maurice, *Une lecture de Balzac*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964.

BONARD Olivier, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de « La maison du Chat-qui-pelote » au « Père Goriot »*, Genève, Droz, 1969.

DEL LUNGO Andrea et GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019.

GENGEMBRE Gérard, « Les délires de la passion », in BALZAC Honoré (de), *Le Père Goriot*, Baume-les-Dames, Magnard, 1989.

GENGEMBRE Gérard, *Le Père Goriot : texte et contextes*, Baume-les-Dames, Magnard, 1989.

GLEIZE Joëlle, *Balzac ininterrompu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

LAFORGUE Pierre, *Balzac dans le texte : Études de génétique et de sociocritique*, Joué-Lès-Tours, Christian Pirot Éditeur, 2006.

LAFORGUE Pierre, *La Fabrique de la « Comédie humaine »*, Besançon, Presse universitaire de Franche-Comté, 2013.

MARTINEAU Jacques, « Introduction » in BALZAC Honoré (de), *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

MOZET Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990.

MOZET Nicole, *Balzac et le Temps*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2005.

NYKROG Per, *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine : Esquisse de quelques concepts clés*, Copenhague, Munksgaard, Klincksieck, 1965.

PELLEGRIN Julie (éd.), *Mon cher George, Balzac et Sand, histoire d'une amitié*, ouvrage collectif publié à l'occasion de l'exposition « Mon cher George . Balzac et Sand », présentée par le musée Balzac à Saché, Italie, Gallimard, 2010.

SAINT BRIS Gonzague, *Balzac : une vie de roman*, Mayenne, Éditions Télémaque, 2011.

SCARPA Marie, *L'Ethnocritique et/de Balzac : Les voies de la critique balzacienne et l'anthropologie de la littérature*, Paris, PUF, 2023.

TAILLANDIER François, *Balzac*, Barcelone, Gallimard, 2014.

TOURNIER Isabelle, CLAUDE Duchet (éd.), *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Articles :

AMBRIERE Madeleine, « Balzac et l'énergie », in *Romantisme*, 1984, n°46. L'énergie. pp. 43-48, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4790. Fichier pdf généré le 01/04/2021.

ANDRÉOLI Max, « Le mal social. Petite bourgeoisie, grandes infamies », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 241-276, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-241.htm>. Fichier pdf généré le 07/07/2024.

BARON Anne-Marie, « Curiosité(s) et imagination chez Balzac et Baudelaire. Fondements balzaciens d'une métaphysique des choses et des mœurs », in *L'Année balzacienne*, 2017/1 (n° 18), p. 297-310, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2017-1-page-297.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

BARON Anne-Marie, « Balzac et la tradition alchimique », in *L'Année balzacienne*, 2013/1 (n° 14), p. 231-242, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-231.htm>. Fichier pdf généré le 11/01/2024.

BARON Anne-Marie, « Fondements métaphysiques de l'image balzacienne », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 21-38, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-21.htm>. Fichier pdf généré le 20/03/2024.

BARON Anne-Marie, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 201-211, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-201.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

BERTHIER Patrick, « Chapitre V : Fous balzaciens » in *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pur/40726> [consulté le 22/02/2024].

BORDERIE Régine, « Allégorie et portrait dans « La Comédie Humaine » », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 59-74, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-59.htm>. Fichier pdf généré le 07/05/2024.

BESUCHET Olivier, « "Rien de nouveau sous le soleil" ? L'indice intertextuel dans *L'Élixir de longue vie* de Balzac », in *A contrario*, 2014/1 (n° 20), p. 113-127, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-113.htm>. Fichier pdf généré le 10/03/2024.

BORDERIE Régine, « Le corps de la philosophie : *La Peau de chagrin* », in *L'Année balzacienne*, 2001/1 (n° 2), p. 199-219, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-199.htm>. Fichier pdf généré le 26/02/2023.

BORDERIE Régine, « Portraits balzaciens. Doubles vues », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 451-467, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-451.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

CARDINAL Jacques, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* » in *Poétique*, 2003/3 (n° 135), p. 307-332, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-307.htm> [consulté le 26/11/2023].

COLLET Sandra , « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac », in *Arts et Savoirs*, 12 | 2019, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/aes/2317>. Fichier pdf généré le 06/08/2024.

DEL LUNGO Andrea, « Impuissances du mal (Balzac, Histoire des Treize) » in GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (éd.), *Puissances du mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.pub.7409> [consulté le 09/08/ 2024].

DEL LUNGO Andrea, « La Méthode sociologique balzacienne ou comment subvertir l'enquête sociale et la statistique morale », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 97-115.

DIAZ José-Luis, « Balzac romancier de la « grande maladie sociale » (1838-1847) », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 221-240, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-221.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024.

DIAZ José-Luis, « Ce que Balzac fait au fantastique », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 61-83, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-61.htm>. Fichier pdf généré le 16/03/2024.

DELATTRE Geneviève, « Per Nykrog, "La Pensée de Balzac dans *La Comédie humaine*" », in *Romanic Review*, New York, Vol. 59, N° 3, (Oct 1, 1968): 229, [En ligne], URL : <https://www.proquest.com/openview/bd901ddc3c43c87a407321f32d5f3dc1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1816663> [consulté le 21/04/2024].

DEL PANTA Elena, « Images du théâtre dans le roman balzacien », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 101-112, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-101.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

EBGUY Jacques-David, « D'une totalité l'autre : l'invention d'un personnage dans Madame Firmiani », in *L'Année balzacienne*, 2000/1 (n° 1), p. 119-143. [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-119.htm>. Fichier pdf généré le 12/12/2023.

EBGUY Jacques-David, « Représenter l'être social : Balzac avec les sociologues ? » in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 277-299.

FARRANT Tim, « Balzac et le mélange des genres », in *L'Année balzacienne*, 2000/1 (n° 1), p. 109-118, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-109.htm>. Fichier pdf généré le 11/03/2024.

GENGEMBRE Gérard, « Quelques notes sur l'écriture réaliste et la philosophie chez Balzac, à propos de *La Recherche de l'Absolu* », [En ligne], URL : https://www.unicaen.fr/puc/revues/qds/print.php_dossier_dossier9_file_02gengembre.xml.html [consulté le 10/01/2024].

GLAUDES Pierre, « Balzac, Durkheim et l'anomie », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 207-247.

GLEIZE Joëlle, « "La pathologie de la vie sociale", Œuvre migrante », in *L'Année balzacienne*, 2005/1 (n° 6), p. 289-303, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-289.htm>. Fichier pdf généré le 17/05/2024.

HEATHCOTE Owen, « Images fantômes. Mémoire, mort et sublime chez Balzac », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 183-201, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-183.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

HEINICH Nathalie, « Le Balzac du sociologue, entre réel, imaginaire et symbolique », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 317-325.

KAN Chia-Ping, « Folie et héroïsme chez Balzac : L'exemple du "Chef-d'œuvre inconnu" et de "La Recherche de l'Absolu" », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 497-516, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-497.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

KARADY Albane, HEBERT Sébastien, « *La Peau de chagrin* : étude en classe de première générale. Questionner les enjeux éthiques de l'œuvre », in *L'Année balzacienne*, 2022/1 (n° 23), [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2022-1-page-279.htm>. Fichier pdf généré le 02/06/2023.

KAZNOWSKI Jan, « Transgression ou Maladie de l'impossible dans quelques romans de jeunesse de Balzac », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 71-86, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-71.htm>. Fichier pdf généré le 26/06/2024.

KLINKERT Thomas, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac (« La Peau de chagrin » et « Louis Lambert ») », in *L'Année balzacienne*, 2013/1 (n° 14), p. 41-53, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-41.htm>. Fichier pdf généré le 26/02/2023.

LABOURET Mireille, « Les deux Casse-noisettes ou le détour par l'enfance », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 351-367, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-351.htm>. Fichier pdf généré le 13/12/2023.

LAGNEAU-YMONET Paul, « Ferragus, une "sociologie-fiction" de la confiance », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/4 (n° 169), p. 94-104, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-4-page-94.htm>. Fichier pdf généré le 18/11/2023.

LAHIRE Bernard, « Sur quelques schèmes d'interprétation du social chez Balzac », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 249-276.

LANTELME Michel, « Anticipation et fiction : *La Peau de chagrin* », in *Romantisme*, 1997, n°95. Romans. pp. 29-38, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_95_3180. Fichier pdf généré le 02/04/2021.

LEBORGNE Érik, « Philosophie matérialiste et discours scientifique dans *Ursule Mirouët*, *La Recherche de l'Absolu* et *L'Enfant maudit* », [En ligne], URL : http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Mat_C3_A9rialisme_20balzacien_20texte_202.pdf. Fichier pdf généré le 27/07/2023.

LEFEBVRE Anne-Marie, « Mort de peur », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 51-70, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-51.htm>. Fichier pdf généré le 06/03/2024.

LEROY Christian, « Roman et poésie dans *La Recherche de l'Absolu* d'Honoré de Balzac », in *Nord*, 2016/1 (N° 67), p. 53-64, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-nord-2016-1-page-53.htm>. Fichier pdf généré le 07/07/2023.

LICHTLÉ Michel, « La "Pathologie de la vie sociale" selon Balzac. Pathologie sociale », in *L'Année balzacienne*, 2016/1 (n° 17), p. 197-220. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2016-1-page-197.htm>. Fichier pdf généré le 13/08/2023.

LUCEY Michael, « Drôles de cousins », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 125, décembre 1998. « Homosexualités ». pp. 50-62, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1998_num_125_1_3274. Fichier pdf généré le 22/03/2019.

LYON-CAEN Boris, « Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830 », in *Romantisme*, 2013/4 (n° 162), p. 103-112, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-4-page-103.htm>. Fichier pdf généré le 23/01/2021.

MARQUER Bertrand, « Le Cousin Pons, roman du parasite, roman atypique », in GLAUDES Pierre, REVERZY Éléonore (dir.), *Relire Le Cousin Pons*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 101-115, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/relire-le-cousin-pons-le-cousin-pons-roman-du-parasite-roman-atypique.html> [consulté le 13/12/2023].

MASSONNAUD Dominique, « Fantômes, revenants et ombres portées : pour un « réalisme fantaisiste » », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 161-180, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-161.htm>. Fichier pdf généré le 01/03/2024.

MICHEL Arlette, « La poétique balzacienne de l'énergie », in *Romantisme*, 1984, n°46. « L'énergie ». pp. 49-60, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4791. Fichier pdf généré le 01/04/2021.

MOZET Nicole, « Le réalisme balzacien selon Pierre Barbéris », in *Littérature*, n°22, 1976. pp. 98-117, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_22_2_2050. Fichier pdf généré le 27/01/2021.

MOZET Nicole, « Ursule Mirouët ou le test du bâtard », in TOURNIER Isabelle, DUCHET Claude, (éd.) *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses universitaires de Vincennes, 1993, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.puv.1642> [consulté le 11/04/2024].

NOIRAY Jacques, « L'anthropologie de Balzac et le modèle des sciences naturels », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 13-35.

PIETRI Susi, « Figures de l'œuvre-monde : "La Comédie humaine" de Henry James », in *L'Année balzacienne*, 2010/1 (n° 11), p. 365-440, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-365.htm>. Fichier pdf généré le 07/08/2024.

PIETRI Susi, « La Forme des formes : Lectures de la représentation de l'argent dans *La Comédie humaine* », in SPANDRI Francesco (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 71-93.

PIGNOL Claire, « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme », in *L'Homme & la Société*, 2016/2 (n° 200), p. 223-238, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2016-2-page-223.htm>. Fichier pdf généré le 30/11/2023.

PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie (éd.), « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie » in *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presse universitaire de Nancy, 2010.

SANGSUE Daniel, « Balzac et les fantômes », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 143-160, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-143.htm>. Fichier pdf généré le 19/04/2024.

SATIAT Nadine, « Introduction » in Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Flammarion, 1993.

SERVAL Maurice, « Autour de Balzac : César Birotteau », in *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 37, no. 2, 1930, pp. 196-226, [En ligne], URL : <http://www.jstor.org/stable/40519228> [consulté le 02/09/2023].

SPANDRI Francesco, « De l'argent comme dissolvant social : *La Cousine Bette* », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 77-96.

SPRENGER Scott, « *Le Cousin Pons* , ou l'anthropologie balzacienne du goût », in *L'Année balzacienne*, 2009/1 (n° 10), p. 157-179, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2009-1-page-157.htm> [consulté le 02/06/2023].

TEISING Emily C, « "Il est la loi qui marche" : Représentations de l'homme de loi chez Balzac, Sand et Gozlan », in *L'Année balzacienne*, 2014/1 (n° 15), p. 133-146, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2014-1-page-133.htm> [consulté le 23/11/2023].

TEBOUL Annabelle, *Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique*, (Thèse), Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. [En ligne], URL : <file:///C:/Users/rsc63/Documents/Doctorat/Recherches/Sur%20Balzac/Th%C3%A8se%20le%20polymorphisme%20du%20h%C3%A9ros%20r%C3%A9aliste-naturaliste....pdf>. Fichier pdf généré le 10/01/24.

THOREL Sylvie, « Le laid idéal », in *L'Année balzacienne*, 2021/1 (n° 22), p. 369-380, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2021-1-page-369.htm>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

TILBY Michael, « Sur un nom d'emprunt balzacien : Ferragus », in *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 311-331, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-311.htm>. Fichier pdf généré le 21/03/2024.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, entrée « Balzac (Honoré de) », Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023, p. 79-81.

VANONCINI André, « Pour une critologie balzacienne : esquisse d'une problématique », in *Littérature*, n°42, 1981. *L'institution littéraire* I. pp. 57-65, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_42_2_2157. Fichier pdf généré le 27/01/2021.

VERCOLLIER Claudine, « Le temps dans le Père Goriot », in *L'Année balzacienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

WILHEM Fabrice, « L'argent du père : Du père avare au père prodigue », in SPANDRI Francesco (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 137-150.

ZOLA Émile, « Balzac » in *Romanciers naturalistes, Œuvres complètes* [E-book], Arvensa Editions, 2019, URL : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/emile-zola-oeuvres-completes-suivi-d-annexes-annotees-illustrees>.

SUR GEORGE SAND :

Ouvrages :

AURAX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012.

BAILBE Joseph-Marc, « Présentation » in *Le Château des Désertes* de George Sand, Meylan, Les Editions de l'Aurore, 1985.

BARA Olivier, « Présentation » in *George Sand, Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Flammarion, 2024

BARRY Joseph, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Seuil, 1977.

BERCEGOL Fabienne, PHILIPPOT Didier, REVERZY Éléonore (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

BOUCHARDEAU Huguette, *George Sand, La lune et les sabots*, Paris, Robert Laffont, 1990.

CABANÈS Jean-Louis, « Préface » in *Le Compagnon du Tour de France*, Saint-Amand, Le Livre de Poche, 2019.

DAUPHIN Noëlle, *George Sand : Terroir et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

DELAIGUE-MOINS Sylvie, *Les Hôtes de George Sand à Nohant*, Saint-Amand Montrond, Le Passeur, 2021.

DIDIER Béatrice, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, Vendôme, PUF, 1998.

DIDIER Béatrice, « Préface » in *SAND George, Indiana*, Barcelone, Gallimard, 2020.

DIDIER Béatrice, « Préface », in SAND George, *Spiridion*, Condé-en-Normandie, Honoré Champion, 2023.

HECQUET Michèle (éd.), *Les Amis de George Sand*, Revue nouvelle série n°31, 2009, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/revue-nouvelle-serie-n31-2009/>. Fichier pdf généré le 19/03/2021.

HECQUET Michèle (éd.), *Les Amis de George Sand* « George Sand et l'argent », Revue nouvelle série n°33, 2011, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/revue-nouvelle-serie-n31-2009/>. Fichier pdf généré le 19/07/2021.

HECQUET Michèle (éd.), *Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », n° 40, 2018, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/cahiers-n40-2018/>. Fichier pdf généré le 09/04/2021.

HECQUET Michèle, *Mauprat de George Sand : étude critique*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1990.

HERMARY-VIEILLE Catherine, *George Sand : Les Carnets d'une insoumise*, Paris, XO Éditions, 2014.

HOOG NAGINSKI Isabelle, « Introduction », in SAND George, *Spiridion*, Condé-en-Normandie, Honoré Champion, 2023.

HOOK NAGINSKI Isabelle, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999.

HOOG NAGINSKI Isabelle, *George Sand mythographe*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2007.

MALLIA Marilyn, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

PELLEGRIN Julie (éd.), *Mon cher George : Balzac et Sand, histoire d'une amitié*, ouvrage collectif publié à l'occasion de l'exposition « Mon cher George . Balzac et Sand », présentée par le musée Balzac à Saché, Italie, Gallimard, 2010.

PERROT Michelle, *George Sand à Nohant*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2018.

PEYLET Gérard, *George Sand, de l'universel à l'intime : « l'œil du cœur »*, Pessac, PUB, 2021.

REID Martine, *George Sand*, Malesherbes, Gallimard, 2023.

REID Martine, « Préface » in SAND George, *L'Homme de neige*, Barcelone, Actes Sud, 2005.

REID Martine, *Signer Sand : L'œuvre et le nom*, Paris, Belin, 2003.

SZABÓ Anna, *George Sand : Entrée d'une œuvre*, Debrecen, Presse universitaire de Debrecen, 2010.

VAN DEN HEUVEL, JACQUMIN Nina, *George Sand : Ma vie à Nohant*, Barcelone, Glénat – Éditions du patrimoine, 2021.

VIDAL Séverine, CONSIGNY Kim, *George Sand, fille du siècle*, Madrid, Delcourt, 2021.

VIERNE Simone, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, « Cahier romantique n°9 », Clermont-Ferrand, PUBP, 2004.

ZANONE Damien (éd.), *George Sand et l'idéal : Une recherche en écriture*, Genève, Honoré Champion, 2017.

Articles :

ANSELMINI Julie, « Art épistolaire et critique littéraire chez Jules Barbey d'Aureville », in ANSELMINI Julie, DIAZ Brigitte, MEIER Franziska (dir.), *Correspondances et critique littéraire. XV^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 149-163.

ANSELMINI Julie, « Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d'Aureville », in *Féeries*, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/feeries/965>. Fichier pdf généré le 08/09/2023.

AURAX-JONCHIÈRE Pascale, « Discours des objets et définition d'un genre, le "roman romanesque" », in AURAX-JONCHIÈRE Pascale, DIAZ Brigitte, MASSON Catherine (dir.), *George Sand et le monde des objets*, p. 453-465, 2021, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/george-sand-et-le-monde-des-objets-discours-des-objets-et-definition-d-un-genre-le-roman-romanesque.html>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

AURAX-JONCHIÈRE Pascale, « Le château sandien ou la double postulation romantique » in AURAX-JONCHIÈRE Pascale, PEYLET Gérard (éd.), *Châteaux romantiques*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pub/28161> [consulté le 03/05/2024].

AURAIJ-JONCHIÈRE Pascale, « Le comique du romanesque » in BARA Olivier, KERLOUEGAN François (éd.) *George Sand comique*, Grenoble, UGA Editions, 2020.

AURAIJ-JONCHIÈRE Pascale, « Le romanesque de *Mauprat* », in BERCEGOL Fabienne, PHILIPPOT Didier, REVERZY Éléonore (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 53-65.

BARA Olivier, « Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand », in BERCEGOL Fabienne, PHILIPPOT Didier, REVERZY Éléonore (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 235-248.

BARA Olivier, « Le Château des Désertes de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et "vie réelle" », [En ligne], URL : <https://dsi.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/I-Utopie/05-Bara.pdf>. Fichier pdf généré le 07/01/2024.

BARON Anne-Marie, « Du rêve érémitique au rêve de l'association. La double postulation sandienne », in AURAIJ-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 91-99.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, « *Indiana* (1832), roman de l'étrangère », in BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 533-548.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, « L'hospitalité dans *Mauprat* (1837) », in BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 221-246.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », in BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 247-265.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, « Théâtre, théâtralité et mythe de Don Juan dans *La Marquise*, nouvelle de 1832 », in BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 441-463.

BERTHIER Philippe, « L'inquisiteur et la dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 79^e Année, n°1, PUF, 1979.

BERTRAND-SABIANI Julie, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 » in DAUPHIN Noëlle (éd.), *George Sand : Terroir et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 219-230.

BOSSIS Mireille, « Les relations de parenté dans les romans de George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n°28. pp. 297-314, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1976_num_28_1_1123. Fichier pdf généré le 22/11/2023.

BRICAULT Céline, « La Tour Gazeau, hybride des châteaux de *Mauprat* de G. Sand », in AURAIX-JONCHÈRE Pascale (éd.) *Ô saisons, ô châteaux : château et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1999)*, , Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

BULGER Raymon, « Espace et temps dans *Mauprat* », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

CAORS Marielle, « Le donjon en ruines et la maison déserte : le paysage comme structure du roman », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

CHARRON-WITKIN Sylvie, « Eugénie Grandet et Pauline : optiques romanesques chez Balzac et Sand », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

COMMERE Zoé , « L'espace dans *Mauprat* de George Sand », in *Revue des littératures et des arts* « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020 , mis à jour le : 01/12/2020, [En ligne], URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=605>. Fichier pdf généré le 12/12/2023.

DIAZ Brigitte, « George Sand une "théorie du roman" par correspondance », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

DIAZ Brigitte, « L'identité à l'épreuve : poétique du personnage sandien », in *Les Cahiers George Sand* - « George Sand et la fabrique du personnage », n° 40, 2018, p. 143-163, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/cahiers-n40-2018/>. Fichier pdf généré le 14/12/2023.

DIAZ José-Luis, « Balzac, Sand, devenir romancier », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international George Sand, Montréal, Paragraphes, 1996.

DIDIER Béatrice, « George Sand écrivain réaliste », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

DIDIER Béatrice, « L'objet sacré chez George Sand. De l'idolâtrie de l'image à la lumière du symbole », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, DIAZ Brigitte, MASSON Catherine (dir.), *George Sand et le monde des objets*, p. 351-364, 2021, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/george-sand-et-le-monde-des-objets-l-objet-sacre-chez-george-sand.html>.

Fichier pdf généré le 24/07/2024.

FIGUEROLA Carme, « La marginalité dans le monde du travail : l'exemple d'Audebert et de *La Ville noire* », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 49-57.

FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

GELLINI Denise, « Le Comte de Fougère (*Simon*, George Sand, 1836) » in *La nouvelle revue : Le Jardin d'Essai*, Paris, 2020, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/uploads/2020/10/Le-comte-de-Fouge%CC%80res.-Denise-Gellini.article-Simon.pdf>.

Fichier pdf généré le 23/11/2023.

GROSSIR Claudine, «Le personnage de marquis dans les romans sandiens : entre marginalité et subversion », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 247-260.

GROSSIR Claudine, « Les Vertus de la satire sociale » in BARA Olivier et KERLOUEGAN François (éd.) *George Sand comique*, Grenoble, UGA Editions, 2020.

HOOG NAGINSKI, Isabelle « "La Muse et la Chimère" : George Sand dans les marges de Baudelaire » in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 383-400.

HOOG NAGINSKI Isabelle , «L'idéal sandien dans tous ses états : la rêverie, la quête, la figuration », in ZANONE Damien (éd.), *George Sand et l'idéal : Une recherche en écriture*, Genève, Honoré Champion, 2017, p. 15- 33.

HOOG NAGINSKI Isabelle « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique », in *Sociopoétiques*, [En ligne], URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=620>. Fichier pdf généré le 23/01/2021.

JENSEN Merete Stistrup, « George Sand et le discours théorique sur le fantastique au XIX^e siècle », in BARA Olivier, PLANTÉ Christine (éd.), *George Sand critique*, Presses universitaires de Saint-Étienne, [En ligne], 2011, <https://doi.org/10.4000/books.puse.2730>. Fichier pdf généré le 25/01/2021.

LAPORTE Dominique, « "La redoutable épreuve" de *La Famille de Germandre* : la conciliation de l'héritage aristocratique et de la formation républicaine après la Révolution », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 205-217.

LEVIN Marceau, « Une distance moqueuse : Sand et les types sociaux de la "littérature panoramique" » in *George Sand comique* sous la direction d'Olivier Bara et François Kerlouegan, Grenoble, UGA Editions, 2020.

LORENZI Marianne, « À la marge de l'art idéal : l'interprète », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 151-168.

MASSON Catherine, « Le Père Va-tout-seul : théâtralisation de l'article politique sandien » in THÉRENTY Marie-Ève (éd.), *George Sand journaliste*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puse/1123?lang=fr> [consulté le 03/08/2024].

MASSON Catherine, « Le secret révélé : mise en scène de la marginalité dans la pièce *Cosima* de George Sand », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 307-322.

MASSON Catherine, « La palette d'objets-acteurs de George Sand », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, DIAZ Brigitte, MASSON Catherine (dir.), *George Sand et le monde des objets*, p. 399-415, 2021, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/george-sand-et-le-monde-des-objets-la-palette-d-objets-acteurs-de-george-sand.html>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

MICHELOT Isabelle, « Le drame de la marginalisation dans le théâtre de George Sand », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 67-79.

MIHIALA Ileana, « Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

MYOUPPO Magalie, « Les modèles religieux dans Mauprat de Sand », in BERCEGOL Fabienne, PHILIPPOT Didier, REVERZY Éléonore (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 109-120.

PERROT Michelle, « Postface. Le monde sandien des choses », in AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, DIAZ Brigitte, MASSON Catherine (dir.), *George Sand et le monde des objets*, p. 467-470, 2021, [En ligne], URL : <https://classiques-garnier.com/george-sand-et-le-monde-des-objets-postface.html>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

PEYLET Gérard , « *Otium*, liberté et création dans le roman d'artiste sandien », *Recherches & Travaux*, 88 | 2016, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/813> [consulté le 26/11/2023].

PLANTÉ Christine, HECQUET Michèle, « *Mauprat* de George Sand. Etude critique », in *Romantisme*, 1994, n°85. Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? pp. 113-114, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_85_6245. Fichier pdf généré le 02/04/2021.

P. MODUM Egbuna, « Les idées littéraires et politiques de George Sand et Gustave Flaubert d'après leur correspondance », in *Les Amis de George Sand*, Bulletin de liaison n°1, 1978, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/bulletin-de-liaison-1978-n1/>. Fichier pdf généré le 24/07/2024.

PRASAD Pratima, « Espace colonial et vérité historique dans *Indiana* » in *Études littéraires*, volume 35, numéro 2-3, été-automne 2003, p. 71-85, [En ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n2-3-etudlitt860/010526ar/>. Fichier pdf généré le 06/02/2023.

RAMBEAU Marie-Paule, « Nicola Porpora : de la réalité à la fiction romanesque... », in *Les Amis de George Sand*, Revue nouvelle série n°31, 2009, [En ligne], URL :

<https://www.amisdegeorgesand.info/revue-nouvelle-serie-n31-2009/>. Fichier pdf généré le 19/03/2021.

REBAI Elissa, *La Haine dans la création littéraire : le cas George Sand*, 2021, [En ligne], URL : http://litteraturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-27/OK_02%20Rebai_Layout%201.pdf.

Fichier pdf généré le 19/07/2023.

REID Martine, « Préface » in George Sand, *L'Homme de neige*, Barcelone, Actes Sud, 2005.

REVERZY Éléonore, « Mémoire et narration dans *Mauprat* », in BERCEGOL Fabienne, PHILIPPOT Didier, REVERZY Éléonore (éd.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 123-136.

RICHMAN Kathy, « La collectivité face aux marges : la stratégie de George Sand », in AURAIJONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 81-89.

ROSSUM-GUYON Françoise (van), « Sand, Balzac et le roman », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international George Sand, Montréal, Paragraphes, 1996.

SAUVÉ Rachel, « De Goethe à Madame Stowe, la poétique des autres : Sand préfacière allographe », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

SCHOR Naomi, « L'idéalisme dans le roman : pour la recanonisation de Sand », in ZANONE Damien (éd.), *George Sand et l'idéal : Une recherche en écriture*, Genève, Honoré Champion, 2017.

TEISING Emily C, « « Il est la loi qui marche » : Représentations de l'homme de loi chez Balzac, Sand et Gozlan », in *L'Année balzacienne*, 2014/1 (n° 15), p. 133-146, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2014-1-page-133.htm>. Fichier pdf généré le 23/11/2023.

SILVESTRI Agnese, « Si l'argent entrave le progrès de l'Histoire : *Le Meunier d'Angibault* de George Sand », in SPANDRI Francesco (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 199-218.

SZABÓ Anna, « À la recherche de sa voie dans un monde décentré. *Simon* de George Sand » in AURAIX-JONCHÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone, LEVET Marie-Cécile (éd.), *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012, p. 171-180.

SZABÓ Anna, « Dernier Amour -dernière chance ». De *Jacques* au *Dernier Amour* », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, entrée « Sand (George) », Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023, p. 854-856.

VAN DEN BROECKE C., « Le Château des Désertes de George Sand, cours de jeu dramatique », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 76, fasc. 3, 1998. Numéro thématique : *Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde*. pp. 687-708, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1998_num_76_3_4285. Fichier pdf généré le 17/04/2021.

VEYS Sylvie, « Du populaire au littéraire : constantes et variations des Contes d'une Grand-mère », in DIAZ Brigitte, HOOG-NAGINSKI Isabelle, *George Sand*, , Presses universitaires de Caen, 2006, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.puc.9808> [consulté le 17/04/2024].

VIERNE Simone, « George Sand et le dialogue : d'une forme à une philosophie », in *George Sand : L'écriture du roman*, Actes du XI^e colloque international, Montréal, Paragraphes, 1996.

WATRELOT Martine, « Le Compagnon du Tour de France entre tradition et invention » in *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puc/9802> [consulté le 03/12/2023].

B. OUVRAGES PAR THÉMATIQUES

1) SUR LA VIEILLESSE ET LA MORT

Ouvrages :

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Lonrai, Éditions du Seuil, 1975.

BEAUVOIR Simone (de), *La Vieillesse*, Trebaseleghe, Gallimard, 1970.

BENOIT Claude, NISSIM Liana, *Études sur le vieillir dans la littérature française : Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2008.

BOIS Jean-Pierre, *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, Paris, Fayard, 1989.

GARDEN Maurice (dir.), *Vieillesse : Implications et conséquences de l'allongement de la vie humaine depuis le XVIII^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pul/14115> [consulté le 09/08/2022].

GOURDON Vincent, *Histoire des grands-parents*, Mesnil-sur-l'Estrée, Perrin, 2001.

GUIOMAR Michel, *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Mayenne, José Corti, 1988.

GUTTON Jean-Pierre, *Naissance du vieillard. Essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*, Paris, Aubier, 1988.

CHARCOT Jean-martin, *Leçons sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques*, Paris, A. Delaye, 1868.

DURAND-FARDEL Maxime, *Traité clinique et pratique des maladies des vieillards*, Paris, G. Baillière, 1854.

MEISTER Jakob Heinrich (Jacques-Henri), *Lettres sur la vieillesse*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1810.

MINOIS George, *Histoire de la vieillesse en Occident : De l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.

MONTANDON Alain, « Amours d'hospices », in *Gérontologie et société : Vieillir dans la littérature*, n° 114, Paris, fng, 2005.

MONTANDON Alain, *Eros, blessures & folie : Détresse du vieillir*, Études réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, PUBP, 2006.

MONTANDON Alain, *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2005.

MONTANDON Alain, *Les mots du vieillir*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004.

OLIEVENSTEIN Claude, *Naissance de la vieillesse*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Articles :

ARIÈS Philippe, « Attitudes devant la vie et devant la mort du 17^e au 19^e siècle », in *Population*, 4^e année, n°3, 1949. pp. 463-470, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1949_num_4_3_2127. Fichier pdf généré le 24/04/2021.

BOIS Jean-Pierre, « Le vieillard dans la France moderne, XVII^eme-XVIII^eme siècles. Essai de problématique pour une histoire de la vieillesse », in *Histoire, économie et société*, 1984, 3^e année, n°1. pp. 67-94, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_1_1350. Fichier pdf généré le 11/05/2021.

LORIAUX Florence, « Vieillir au XIX^e siècle : un état morbide ou une nouvelle pathologie ? » Belgique, 2007, [En ligne], URL : https://www.carhop.be/images/Vieillir_au_XIXe%20si%C3%A8cle_F.LORIAUX_2007.pdf. Fichier pdf généré le 08/01/2021.

POLLET Gilles, « La vieillesse dans la littérature, la médecine et le droit au XIX^eme siècle : sociogénèse d'un nouvel âge de la vie », in *Retraite et société*, 2001/3 (n° 34), p. 29-49, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-retraite-et-societe1-2001-3-page-29.htm>. Fichier pdf généré le 05/01/2021.

ROSEN MAYR Leopold, « L'image de la vieillesse à la naissance de l'Europe », in *Retraite et société*, 2001/3 (n° 34), p. 11-27, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-retraite-et-societe1-2001-3-page-11.htm>. Fichier pdf généré le 27/07/2023.

ROYANSKY G. T. David, « Vers une histoire comparée de la vieillesse : le tournant des mentalités américaine et française » in GARDEN Maurice, *Le Vieillissement : Implications et conséquences de l'allongement de la vie humaine depuis le XVIII^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pul/14256?lang=fr> [consulté le 10/08/2022].

TRINCAZ Jacqueline, PUIJALON Bernadette, HUMBERT Cédric, « Dire la vieillesse et les vieux » in *Gérontologie et société*, 2011/3 (vol. 34 / n° 138), p. 113-126, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2011-3-page-113.htm>. Fichier pdf généré le 29/01/2023.

TRINCAZ Jacqueline, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », in *L'Homme*, 1998, tome 38 n°147, « Alliance, rites et mythes », pp. 167-189, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370511.
Fichier pdf généré le 15/05/2021.

2) SUR LA FIGURE DU PÈRE ET LA FAMILLE

Ouvrages :

BERNARD Claudie, *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/puse/2765> [consulté le 16/04/2023].

BERNARD Claudie, *Le jeu des familles au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2014, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puse/2235?lang=fr>. [consulté le 16/04/2024].

DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 37-52.

DURKHEIM Émile, *Introduction à la sociologie de la famille*, Norderstedt, SHS Éditions, 2023.

GENGEMBRE Gérard, « Pour lire Balzac, de la famille et de la propriété selon Bonald », in

GODELIER Maurice, *Métamorphoses de la parenté*, Barcelone, Flammarion, 2010.

GOURDON Vincent, *Histoire des grands-parents*, Mesnil-sur-l'Estrée, Perrin, 2001.

LACAN Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

MAS Marion, *Le Père Balzac : Représentations de la paternité dans « La Comédie humaine »*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

PERROT Michelle, *La Vie de famille au XIX^e siècle* suivi de MARTIN-FUGIER Anne *Les Rites de la vie privée bourgeoise*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2015.

ZOJA Luigi, *Le Père : Le geste d'Hector envers son fils. Histoire culturelle et psychologique de la paternité*, Paris, Les belles lettres / la compagnie du livre rouge, 2015.

Articles :

BOUSQUET-LAMISCARRE Françoise, « Famille et roman : l'amour, la haine... », in *Empan*, 2002/3 (n°47), p. 46-50, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2002-3-page-46.htm> [consulté le 08/04/2024].

BOSSIS Mireille, « Les relations de parenté dans les romans de George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n°28. pp. 297-314, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1976_num_28_1_1123. Fichier pdf généré le 21/04/2021.

GUIBAL Francis, « L'étrange aventure de la paternité selon Emmanuel Levinas », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87e année n°2, Avril-Juin 2007. pp. 177-188, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2007_num_87_2_1265. Fichier pdf généré le 14/04/2023.

KNIBIEHLER Yvonne, « Préface » in *Penser la famille au XIX^e siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/puse/3053> [consulté le 14/12/2023].

MAES Jean-Claude, « Sujet de quête et quête identitaire », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2015/1 (n° 64), p. 141-153, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2015-1-page-141.htm> [consulté le 02/12/2023].

PAILLET Paule, « ... en contrepoint - Une paternité bafouée », in *Informations sociales*, 2007/2 (n° 138), p. 131-132, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2007-2-page-131.htm>. Fichier pdf généré le 21/03/24.

SELVINI Matteo, « Anciens pères et nouveaux pères », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2001/2 (n° 27), p. 35-58, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2001-2-page-35.htm>. Fichier pdf généré le 30/11/2023.

VINCIGUERRA Geneviève, « Trois drames de la paternité frustrée : Goriot, Vautrin, Balzac », in *Littératures* 17,1970. pp. 3-14, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1970_num_17_2_1025. Fichier pdf généré le 01/05/2021.

3) SUR LA DOMESTICITÉ AU XIX^e SIECLE

Ouvrages :

BAYLE-MOUILARD Elisabeth-Félicie, *Manuel complet des domestiques, ou l'art de former de bons serviteurs*, « Préface », Paris, Roret Editeur, 1836.

GUIRAL Pierre et THUILLIER Guy, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1978.

Mme CELNART, *Manuel complet des domestiques ou l'art de former de bons serviteurs*, Paris, Roret Éditeur, 1836.

Articles :

BOQUET Guy, EMELINA Jean, « Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 24 N°3, Juillet-septembre 1977. pp. 485-487, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1977_num_24_3_991_t1_0485_0000_1. Fichier pdf généré le 09/04/2021.

DERBAC Gheorghe, « George Sand et le personnage du "domestique" comme type *reparaissant* : construction et évolutions », in *Cahiers George Sand - « George Sand et la fabrique du personnage »*, n° 40, 2018, [En ligne], URL : <https://www.amisdegeorgesand.info/cahiers-n40-2018/>. Fichier pdf généré le 09/04/2021.

GUIRAL Pierre, THUILLIER Guy, « Les Sources de l'histoire régionale des domestiques au XIX^e Siècle », in *Revue Historique*, vol. 259, no. 2 (526), 1978, pp. 441-51, [En ligne], URL : <http://www.jstor.org/stable/40952692> [consulté le 07/12/2023].

MARQUANT Robert, « GUIRAL Pierre et THUILLIER Guy *La vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle* [Compte-rendu] », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, Paris, Hachette,

1978. In-8°, 288 pages. (La vie quotidienne.). 1979, tome 137, livraison 1. pp. 145-146, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1979_num_137_1_450158_t1_0145_0000_2. Fichier pdf généré le 16/04/2021.

C. AUTRES OUVRAGES

1) SUR LA QUESTION DE REPRÉSENTATIONS

Ouvrages :

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

GLAUDES Pierre, *La représentation dans la littérature et les arts*, Paris, Presse Universitaire du Mirail, 2000.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction sociale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

GUENANCIA Pierre, *Le regard de la pensée . Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2015.

JODELET, Denise, *Les représentations sociales*. Paris, PUF, 2003.

MANNONI Pierre, *Les Représentations sociales*, Clamecy, PUF, 2022.

MEIZOZ Jérôme, *La Littérature «en personne». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève-Paris, Slatkine, 2016.

Articles :

GAGNON Alex, « Représentation », in GLINOER Anthony, SAINT-AMAND Denis (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation> [consulté le 09/06/2022].

LALLI Pina, « Représentations sociales et communication », in *Hermès, La Revue*, 2005/1 (n° 41), p. 59-64, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-1-page-59.htm> [consulté le 09/06/2022].

MAINGUENEAU Dominique, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°113-114, 2002. pp. 55- 67, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2002_num_113_1_1945. Fichier pdf généré le 18/12/2021.

MOULIN Fabrice, [Journée d'étude du 6 octobre 2018], « *La représentation littéraire en question* », Présentation à la journée d'étude sur *La Représentation littéraire*, Paris, 2018, [En ligne], URL : https://cslf.parisnanterre.fr/medias/fichier/13-09-18-plaquette-cpge-6-oct-2018_1538739577737-pdf?ID_FICHE=167965&INLINE=FALSE. Fichier pdf généré le 18/12/2021.

NOVAK-LECHEVALIER Agathe, « Microsociologie balzacienne : Balzac, Goffman et le théâtre du monde », in DEL LUNGO Andrea, GLAUDES Pierre (éd.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Condé-en-Normandie, Classiques Garnier, 2019, p. 301-317.

RAYNAL-ZOUGARI Mireille, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, 1999. [Compte-rendu], in *Littératures* 45, automne 2001. pp. 311-315, [En ligne], URL : www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2001_num_45_1_2177_t1_0311_0000_2. Fichier pdf généré le 19/12/2021.

REVERCHON Mathias, « Imagination et Représentation chez Platon », in *Philosophique* 23 | 2020, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/1408> [consulté le 07/04/2023].

2) SUR L'ETHNOCRITIQUE ET LA SOCIOPOÉTIQUE

Ouvrages :

AURAX-JONCHÈRE Pascale, *Le Cas Blanche-Neige. Réception d'un conte littéraire. Lecture sociopoétique*, Clermont-Ferrand, PUBP, « Mythographies et sociétés », 2024.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », in BERNARD-GRIFFITHS Simone, *Essai sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 247-265.

MONTANDON Alain, *Mélines et Barbe-Bleue. Essai de sociopoétique*, Paris, Champion, 2018.

MONTANDON Alain (éd.), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015.

MOSCOVICI Serge, *Psychologie des représentations sociales*, Paris, Nikos Kalampalikis, 2019.

PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie (éd.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presse universitaire de Nancy, 2010.

SCARPA Marie, *L'Ethnocritique et/de Balzac : Les voies de la critique balzacienne et l'anthropologie de la littérature*, Paris, PUF, 2023.

Articles :

DROUET Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique » in *Romantisme*, Armand Colin, 2009/3 n° 145 | pages 11 à 23, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-11.htm>. Fichier pdf généré le 16/01/2021.

DUCHET Claude, « Une écriture de la socialité », in *Poétique*, n°16, Paris, Editons du Seuil, 1973.

HOOG NAGINSKI Isabelle, « Mythographie sandienne et lecture sociopoétique » in *Sociopoétiques*, [En ligne], URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=620>. Fichier pdf généré le 16/01/2023.

MENARD Sophie, « Ethnocritique de la fête – Entretien avec Sophie Ménard », in *Fémur* Entretien réalisé par Stéphanie Guité-Verret et Béatrice Lefebvre-Côté, directrices du dossier, Numéro 2, 2021, [En ligne]. URL : https://revuefemur.com/index.php/2021/01/23/ethnocritique-de-la-fete-entretien-avec-sophie-menard/?fbclid=IwAR1bVd-mtrPhgLZHy_GwejKYwkcbnxiYWHjIFlff-dN-dLC5cHZUZ_R_5g [consulté le 31/01/2021].

MONTANDON Alain (éd.), *Sociopoétiques*, [En ligne], URL : <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=71>.

MONTANDON Alain, « Sociopoétique », in *Sociopoétiques* n°1, mis à jour le : 25/09/2020, [En ligne], URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques/index.php?id=640> [consulté le 19/03/2021].

PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie, « Le Colonel Chabert ou le roman de la littératie », in SCARPA Marie, *L'Ethnocritique et/de Balzac : Les voies de la critique balzacienne et l'anthropologie de la littérature*, Paris, PUF, 2023, p. 161-206.

VACHON Stéphane, « Chabert sur les chemins de l'ethnocritique », in SCARPA Marie, *L'Ethnocritique et/de Balzac : Les voies de la critique balzacienne et l'anthropologie de la littérature*, Paris, PUF, 2023, p. 217-250.

3) SUR LE REALISME/NATURALISME ET LE ROMANTISME/ IDÉALISME

Ouvrages :

BOURGEOIS René, *L'Ironie romantique*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1974.

CLAUDON Francis, *La Musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992.

COUPRIE Alain, *La nature : Rousseau et les romantiques*, Paris, Hatier, janvier 1993.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

LECLER Éric, *L'Absolu et la Littérature du romantisme allemand à Kafka : Pour une critique politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MITTERAND Henri, *L'illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.

RICHARD, Jean-Pierre, *Etude sur le romantisme*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

SABBAH Hélène, *Le héros romantique*, Paris, Hatier, 1994.

VAILLANT Alain, « Introduction » in *Dictionnaire du romantisme*, Saint-Amand-Montrond, CNRS Editions, 2023, p. LVI-LVII.

Articles :

AUBRIT Jean-Pierre, GENDREL Bernard, « Chapitre 7. Le réalisme », in *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2019, p. 147-169, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/litterature-les-mouvements-et-ecoles-litteraires--9782200622817-page-147.htm> [consulté le 09/07/2023].

HAMON Pascaline, « L'idéal dans la critique littéraire fin de siècle : un étendard antinaturaliste ? », in *Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle*, 2015, [En ligne], URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismePascalineHamon.pdf. Fichier pdf généré le 12/07/2023.

SANDEFER Matthew, « L'évolution de l'idéalisme dans la littérature catholique au XIX^e siècle », in *Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle*, 2015, [En ligne], URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismeMatthewSandefer.pdf. Fichier pdf généré le 12/07/2023.

SEILLAN Jean-Marie, « Naturalisme vs idéalisme : L'infortune posthume de George Sand », in *Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle*, 2015, [En ligne], URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismeJeanMarieSeillan.pdf. Fichier pdf généré le 29/01/2023.

THOMAS-FOGIEL Isabelle, « L'opposition entre réalisme et idéalisme ? Genèse et structure d'un contresens », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2017/3 (N° 95), p. 393-426, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2017-3-page-393.htm> [consulté le 10/07/2023].

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, entrée « français (romantisme) », Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023, p. 339-343.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, entrée « réalisme », Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023, p. 768-769.

ZANONE Damien, « Idéalisme/réalisme », in *Dictionnaire de George Sand*, Paris, Editions Honoré Champion, 2020, p.543-551.

4) GÉNÉRALITÉS

Ouvrages :

ARTIERES Philippe, *Le Dossier sauvage*, Paris, Gallimard, 2019.

ANSELMINI Julie, DIAZ Brigitte, MEIER Franziska (dir.), *Correspondances et critique littéraire. XV^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020,

BOUCHER François, *Histoire du costume en occident*, Paris, Flammarion, 1996.

BOULOUMIÉ Arlette (éd.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BROOKS Peter, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Barcelone, Gallimard, 1988.

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Barcelone, Éditions Rivages, 2007.

DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, L'Isle-d'Espagnac, PUF, 2015.

DUROT-BOUCÉ, Élisabeth. *Le Lierre et la chauve-souris*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Barcelone, Gallimard, 1965.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

FREDJ Claire, *La France du XIXe siècle*, 3^e édition, Paris, 2022.

GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (éd.), *Puissances du mal*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

GODELIER Maurice, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

GOURINAT Jean-Baptiste, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, 2017.

GRIVEL Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.

JACERME Pierre, *La folie*, Paris, Bordas, 1989.

- LUKÁCS Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.
- LUTFALLA Michel (dir.), *Une histoire de la dette publique en France*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- LYON-CAEN Judith, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.
- NYKROG Per, *Les Fabliaux*, Genève, Librairie Droz, 1973.
- PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PERROT Michel, *Histoire de la vie privée*, tome 4, « De la Révolution à la Grande Guerre, Lonrai, Éditions du Seuil, 1999.
- [PLANTÉ](#) Christine , *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, 2015.
- PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS Éditions, 1987.
- PRINCE Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, A. Colin, 2008.
- QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2013.
- ROMAN Myriam, TOMICHE Anne (éd.), *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2001.
- ROBERT Marthe, *La Vérité littéraire*, Paris, Le Livre de poche, 1981.
- SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Mayenne, José Corti, 2011.
- SPANDRI Francesco (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- STALLONI Yves, *Les 100 mots du roman* , Paris, PUF, 2017.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Lonrai, Editions du Seuil, 1970.

Articles :

- ANGEHRN Emil, "MÉTAPHYSIQUE ET POLITIQUE CHEZ THOMAS HOBBS" in *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 119, no. 1, 1987, pp. 51–66. JSTOR. [En ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/44356416> [consulté le 16/03/2024].
- BARATTA Alexandre, WEINER Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », in *L'information psychiatrique*, 2009/7 (Volume 85), p. 675-679, [En ligne],

URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-7-page-675.htm>.

Fichier pdf généré le 13/03/2024.

BAHR Fernando, GAIADA Griselda, « Spinoza, Leibniz, Borges : de la métaphysique aux belles lettres », in *Lumières*, 2021/1-2 (N° 37-38), p. 197-222, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-lumières-2021-1-page-197.htm>. Fichier pdf généré le 19/03/2024.

BOUCHARD Marie-Pierre, PELLETIER Vicky, « Présentation », *Postures*, Dossier « Écrire (sur la marge) : folie et littérature », n°11, p. 9-13. [En ligne]. URL : <https://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/presentation-11.pdf>.

Fichier pdf généré le 22/02/2024.

BRANDT Aage Per, « Qu'est-ce que la sémiotique ? Une introduction à l'usage des non-initiés courageux », in *Actes Sémiotiques*, 2018, n° 121 [En ligne]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5961>. Fichier pdf généré le 19/08/2021.

BROCHARD Cécile, « Chapitre X : La folie du pouvoir : vanité, ostracisme et autodestruction » in : *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pur/40737> [consulté le 22/02/2024].

CABOT Jérôme, « Melmoth remplacé », in GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (éd.), *Puissances du mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.pub.7406> [consulté le 09/08/ 2024].

CADET Jean-Jacques, « Travail aliéné chez Karl Marx : un sujet “ désobjectivé ” dans des processus d'objectivation », in *Journée des doctorants de l'ED 31, 2014 : "Au travail !"*, Doctorants de l'ED 31, Jun 2014, Saint-Denis, [En ligne], URL : <https://hal.science/hal-01528561/document#:~:text=Selon%20Karl%20Marx%2C%20il%20y,l'ali%C3%A9nation%20dans%20le%20travail>. Fichier pdf généré le 11/08/2024.

CAILLOIS Roland, “MÉTAPHYSIQUE ET POLITIQUE” in *Les Études Philosophiques*, no. 3, 1972, pp. 319–40. *JSTOR*. [En ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/20846311> [consulté le 16/03/2024].

COENEN-HUTHER Jacques, « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », in *Revue française de sociologie*, 2003/3 (Vol. 44), p. 531-547, [En ligne], URL :

<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-3-page-531.htm>. Fichier pdf généré le 30/01/2023.

DEMANGE Dominique, « Éditorial », in *Le Philosophoire*, 1999/3 (n° 9), p. 5-10, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-3-page-5.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024.

DEMANGE Dominique, « Théorie métaphysique et théorie transcendantale de la connaissance », in *Le Philosophoire*, 1999/3 (n° 9), p. 89-105, [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-3-page-89.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024.

DIDIER Béatrice, « De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre », in *Le Monde diplomatique*, [En ligne]. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/1991/06/DIDIER/43560>. [consulté le 18/03/2024].

GLAUDES Pierre, « Naissance du mal moderne » in GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (éd.), *Puissances du mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.pub.7397> [consulté le 09/08/ 2024].

GOUX Jean-Joseph, « Monnaie, échanges, spéculations : La mise en représentation de l'économie dans le roman français au XIX^e siècle », in SPANDRI Francesco (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 51-70.

GRITTI Jules, « Contribution sémiologique au symbole », in *Revue théologique de Louvain*, 14^e année, fasc. 2, 1983. pp. 209-214, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_1983_num_14_2_1971. Fichier pdf généré le 19/08/2021.

LE JEUNE Karine, « L'épilepsie larvée » dans le dernier tiers du XIX^e siècle : un enjeu de légitimité pour les aliénistes ? », in *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, 2013/1 (Volume 20), p. 25-46, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-d-histoire-et-d-epistemologie-des-sciences-de-la-vie-2013-1-page-25.htm>. Fichier pdf généré le 17/05/2024.

LELEU Audrey, « Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* », [Compte-rendu], Presses universitaires de Lyon, 2015, 362 p., 1^{ère} éd., 1989, [En ligne], URL :

<https://journals-openedition-org.ezproxy.uca.fr/lectures/18827>. Fichier pdf généré le 20/07/2023.

LYON-CAEN Judith, « Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24 | 2002, p. 15-32, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/rh19/367>. Fichier pdf généré le 09/09/2023.

LYON-CAEN Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », in *Revue historique*, 2004/2 (n° 630), p. 303-331, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-historique-2004-2-page-303.htm>. Fichier pdf généré le 09/09/2023.

MASI Jacopo, « Seuils en Littérature et dans les Arts », in *Fabula*, [appel à publication], [En ligne], URL : <https://www.fabula.org/actualites/86774/appel-contribution-pour-le-volume-seuils-en-litterature-et-dans-les-arts.html> [consulté le 13/04/2024].

OBADIA Claude, « L'analogie et les exigences de la déduction métaphysique selon Platon », in *Le Philosophoire*, 1999/3 (n° 9), p. 81-88. DOI : 10.3917/phoir.009.0081. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-3-page-81.htm>. Fichier pdf généré le 14/03/2024].

PERAUD Alexandre, « Quand plaie d'argent est mortelle : des rapports du mal et de l'argent au dix-neuvième siècle », in GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (éd.), *Puissances du mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.pub.7412> [consulté le 09/08/ 2024].

PEZARD Émilie, « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », in *Romantisme*, 2013/2 (n° 160), p. 41-51, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm>. Fichier pdf généré le 09/08/2024].

POSTEL Jacques, POSTEL Michel, « Esquirol et la monomanie homicide » [En ligne], URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1988x022x002/HSMx1988x022x002x0181.pdf>. Fichier pdf généré le 05/02/2024.

ROIRAND Julien, « Chapitre VI : Le fou, l'alchimiste de l'image » in : *La folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/pur/40728> [consulté le 22/02/2024].

SAPIRO Gisèle, « Littérature et Vérité », 2021, [En ligne], URL : <https://shs.hal.science/halshs-03506166/document>. Fichier pdf généré le 27/06/2024.

STAWINSKI-JANNUSKA Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », in *Labyrinthe*, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>. Fichier pdf généré le 04/04/2024.

TABET Emmanuelle, « Le rayonnement de *L'Astrée* de Rousseau à George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2008, n°60. pp. 189-206, [En ligne], URL : www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2008_num_60_1_2544. Fichier pdf généré le 04/08/2024.

VARLAN Olivier, « La poire de Louis-Philippe est-elle le premier "mème" politique du 19e siècle ? », in *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*, [En ligne], URL : <https://ehne.fr/fr/node/21900>. [consulté le 09/11/2023].

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Métaphores, poétique et pensée scientifique », in *Revue européenne des sciences sociales*, 2000, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/ress/707>. Fichier pdf généré le 02/05/2021.

DICTIONNAIRES

Ouvrages :

- *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Librairie de Firmin - Didot et C^{ie}-, 1879.
- *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré, Genève, Editions Famot, 1974.
- *Dictionnaire Le Grand Larousse 2022*, Italie, Editions Larousse, 2021.
- *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2021.
- *Dictionnaire des symboles*, Genève, Editions Robert Laffont et Jupiter, 2020.
- *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023.

• *Dictionnaire général de génétique textuelle* que l'ITEM est en train d'élaborer, sous la direction d'A. Herschberg-Pierrot et P.-M. de Biasi.

• *Dictionnaire George Sand* sous la direction de Bernard-Griffiths Simone et Auraix-Jonchière Pascale, Paris, Editions Honoré Champion, 2020.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Lonrai, Éditions Robert Laffont, 1982.

COMTE-SPONVILLE André, *Dictionnaire philosophiques*, Mayenne, PUF, 2001.

Articles de dictionnaire :

AIRIAU Paul, , *Dictionnaire du romantisme* sous la direction d'Alain Vaillant, entrée « Religions », Saint-Amand-Montrond, CNRS Éditions, 2023, p. 769-775.

AURAX-JONCHIÈRE Pascale, *Dictionnaire George Sand* sous la direction de Bernard-Griffiths Simone et Auraix-Jonchière Pascale, entrée « Conte », Paris, Editions Honoré Champion, 2020, p. 233-244.

BERNARD-GRIFFITH Simone, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Chaumière », *op. cit.*, p. 175-189.

FUREIX Emmanuel, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Mort », *op. cit.*, p. 602-604.

HAMON Bernard, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Athéisme », *op. cit.*, p. 55-60.

MALKIN Shira, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Poétique théâtrale et théâtralité », *op. cit.*, p. 943-951.

PRINCE Nathalie, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Fantastique », *op. cit.*, p. 397-405.

REIBEL Emmanuel, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Folie », *op. cit.*, p. 331-333.

SAVY Nicole, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Arts et artisanat », *op. cit.*, p. 48-51.

SZABO Anna, *Dictionnaire George Sand*, entrée « Préfaces », *op. cit.*, p. 973-984.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Dieu », *op. cit.*, p. 219-221.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Fantastique », *op. cit.*, p. 310-312.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Roman », *op. cit.*, p. 804-809.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Satan », *op. cit.*, p. 860.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, entrée « Symbolisme », *op. cit.*, p. 924-925.

VERMEILLE-TESSIER Anne-Claire, *Dictionnaire George*, entrée « Père », *op. cit.*, p. 893-900.

Ressources en ligne :

- *Dictionnaire Larousse référence électronique*, Poinsoft SA, 1998.

REMERCIEMENTS

Tout d’abord je tiens à remercier mes proches qui m’ont accompagnée tout au long de cette période intense. Merci pour leurs encouragements, leur soutien et leurs conseils.

Je tiens particulièrement à présenter mes sincères remerciements à ma directrice de thèse, Mme Pascale Auraix-Jonchière pour son suivi et son accompagnement. Le chemin ardu est toujours demeuré agréable et enrichissant de par sa présence attentive à mes côtés et ses conseils avisés. Je sais gré aux membres de ce prestigieux jury d’avoir accepté de participer à ma soutenance : Monsieur Alain Montandon, Mesdames Béatrice Didier, Catherine Masson et Julie Anselmini. Un merci particulier à Monsieur Alain Montandon pour les ouvrages qu’il m’a confiés.

Je tiens également à présenter ma reconnaissance au directeur, Monsieur Ludovic Viallet, ainsi qu’au personnel – en particulier Madame Valérie Geneste – et aux enseignants de l’école doctorale LLSHS. Je remercie également les membres du CELIS ainsi que Mesdames Anne-Sophie Gomez et Françoise Le Borgne pour leur participation à la journée d’étude que nous avons organisée avec mes collègues doctorantes et leur disponibilité.

INDEX NOMINUM

A

Ambrière, Madeleine 176, 177, 252, 254, 255, 284
Andréoli, Max 52, 203
Angehrn Emil 403
Anselmini, Julie 1, 19, 541
Antinoüs 386
Ariès, Philippe 26
Aristophane 248
Aristote 7, 9, 11, 14, 21, 53, 318, 341, 500
Artières Philippe 360
Aubrit, Jean-Pierre 4
Aurax-Jonchière, Pascale 1, 19, 24, 35, 36, 38, 39, 73, 75,
78, 142, 151, 180, 235, 236, 250, 304, 305, 380, 397,
398, 440, 539, 541

B

Bailbé, Joseph-Marc 288, 289
Bakhtine, Mikhaïl 10
Balzac, Honoré de 1, 2, 4, 5, 11, 13, 14, 16, 20, 22, 23, 24,
25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 80,
81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96,
102, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142,
144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156,
157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 213, 222, 223, 224, 230, 231, 237, 239, 243, 246,
248, 252, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 267, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 283, 284, 285, 287,
288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299,
300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 310, 311, 312, 313,
314, 315, 316, 317, 318, 321, 324, 325, 326, 330, 331,
332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 344, 345,
347, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 359, 373,
374, 375, 376, 377, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389,
390, 391, 392, 393, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 407,
409, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422,
427, 429, 433, 434, 435, 436, 442, 443, 444, 445, 446,
448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 457, 459, 460, 461,
462, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475,
476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 499,
501, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513,

514, 517, 518, 521, 523, 525, 527, 529, 530, 531, 533,
534, 536, 547, 549, 550
Bara, Olivier 34, 35, 36, 39, 51, 58, 73, 288, 289, 381,
439, 440, 516, 519
Baratta, Alexandra 414
Barbéis, Pierre 24, 103, 131, 146, 147, 152, 166, 207,
306, 324, 389, 435, 469, 470, 471, 510
Barbey d'Aurevilly, Jules 15, 17, 18, 19, 224, 515, 516
Bardèche, Maurice 257
Baron, Anne-Marie 36, 37, 76, 77, 273, 360, 361, 362,
366, 373, 374, 376, 377, 400, 469
Baudelaire, Charles 15, 16, 22, 374, 398, 461, 485, 502,
506, 518
Bayle-Mouillard, Élisabeth-Félicie 239
Beauvoir, Simone de 24, 309, 311, 320, 331, 341, 359,
383, 402, 420, 446, 468
Bercegol, Fabienne 51, 276
Berkeley, George 340
Bernard, Claudie 25, 135, 136, 137, 141, 157, 158, 159,
160, 199, 204, 214, 224, 413, 525
Bernard-Griffiths, Simone 24, 37, 38, 70, 78, 107, 108,
151, 251, 440, 539
Berthier, Patrick 351, 352, 354, 355
Besuchet, Olivier 385
Biasi, Pierre-Marc de 13, 539
Bonald, Louis de 141, 185, 200, 525
Bonnaire, Félix 372
Boquet, Guy 246, 247
Borderie, Régine 39, 53, 290, 291, 421
Borges, Jorge Luis 378, 379, 535
Bosh, Jérôme 344
Bossis, Mireille 134, 155, 159
Bouchard, Marie-Pierre 347, 348
Bourges, Michel de 191, 229
Bousquet-Lamiscare, Françoise 435
Brandt, Per Aage 328
Brant, Sébastien 343, 344
Bricault, Céline 77, 78
Brochard, Cécile 353, 354
Buret, Antoine-Eugène 183

C

Cabanès, Jean-Louis 229
Cadet, Jean-Jacques 245
Cagliostro 387
Caillou, Roger 441, 442
Caillou, Roland 403
Caors, Marielle 195
Cardinal, Jacques 115, 449, 450, 451, 452

Carrier, Joseph-Auguste 31, 489
Champfleury 10, 428, 431
Charcot, Jean-Martin 26, 31, 32, 123, 356
Charron-Witkin, Sylvie 193
Chastagnaret, Yves 211
Chateaubriand, François René de 140, 298, 360
Chevalier, Jean 398, 399
Chopin, Frédéric 17
Cocteau, Jean 233
Coenen-Huther, Jacques 129, 132
Collet, Sandra 56
Commère, Zoé 77
Comte-Sponville, André 329, 330
Courbet, Gustave 31, 489
Courtine, Jean-Jacques 53, 170, 321, 322
Custine, Astolphe de 146

D

Dablin, Théodore 183
Del Lungo, Andrea 24, 36, 37, 465, 470, 504, 507, 508, 509, 511, 525, 529
Delaroche, Paul 31
Delattre, Geneviève 401
Demange, Dominique 378, 408, 409
Démosthène 440
Derbac, Gheorghe 198, 238, 240, 282
Desaix, Louis-Carles-Antoine 376
Descartes, René 254, 340, 387, 388
Diaz, Brigitte 19, 125, 374, 515, 517, 518, 519, 520, 522, 533
Diaz, José-Luis 24, 52, 183, 184, 188, 200, 201, 268, 382, 383, 389, 392, 393, 507, 517, 528
Didier, Béatrice 1, 25, 131, 190, 212, 220, 227, 231, 317, 318, 340, 341, 373, 397, 401, 402, 405, 407, 424, 466, 541
Dostoïevski, Fédor 10
Drouet, Guillaume 322, 323, 427
Duchet, Claude 65, 459
Dudevant, Casimir 60, 191
Durand, Gilbert 403, 426, 427, 459
Durand-Fardel Maxime 26, 28, 123
Durkheim, Émile 11, 12, 508

E

Ebguy, Jacques-David 36, 49, 50
Eliade, Mircea 319, 442, 460
Emelina, Jean 246, 247
Épictète 363
Épicure 364
Erre, Fabrice 64
Esquirol, Jean-Étienne 294, 537

F

Farrant, Tim 461
Feder, Johann Georg 340
Fernando Bahr 378, 379
Figuerola, Carme 74, 120, 274, 424
Flaubert, Gustave 124, 293, 308, 309, 472, 475, 485, 512, 520, 523
Fontanier, Pierre 402
Foucault, Michel 303, 343, 344, 347, 348, 354, 360, 439
Frappier-Mazur, Lucienne 156, 449
Fredj, Claire 324, 330, 359, 386, 387
Frégier Honoré-Antoine 183
Freud, Sigmund 392, 413

G

Gagnon, Alex 7
Gaiada, Griselda 378, 379
Gamelin, Jacques 30, 31, 489
Gaume, Jean-Joseph 374
Gellini, Denise 103, 104, 218
Gendrel, Bernard 4
Genette, Gérard 290
Gengembre, Gérard 24, 185, 252, 305, 306, 307
Géricault, Théodore 31, 297, 298, 489
Gheerbrant Alain 398, 399
Glaudes, Pierre 11, 24, 36, 37, 86, 207, 209, 418, 419, 425, 465, 529
Gleize, Joëlle 90, 91, 301, 302, 359, 360, 406, 407, 473, 474
Goethe, Johann Wolfgang von 190, 381, 398, 419, 422, 521
Goffman, Erving 11, 12, 24, 37, 529
Gouges, Olympe de 336
Gourdon, Vincent 310, 311, 410, 412, 416
Goux, Jean-Joseph 162, 163, 165
Gozlan, Léon 106, 512, 521
Greimas, Algirdas Julien 179, 221
Grossir, Claudine 39, 110, 111, 124, 249, 250, 303, 304, 332, 439, 440, 447
Guenancia, Pierre 6, 7, 13
Guibal, Francis 411
Guimelli, Christian 12
Guiral, Pierre 239, 240, 241, 249
Gutton, Jean-Pierre 24, 26, 27, 311, 321, 334, 342, 347, 359

H

Hamon, Bernard 286, 287
Hanska, Ewelina 122, 180, 183
Haroche, Claudine 53, 170, 321, 322
Hecquet, Michèle 77, 211, 276, 368
Hegel, Georg Wilhem Friedrich 393
Heidegger, Martin 13

Herschberg-Pierrot, Anne 13, 539
Hesse, Hermann 182
Hetzler, Pierre-Jules 29, 30, 32, 33, 497
Hobbes, Thomas 403
Hoffmann, Theodor Ernst Amadeus 39, 188, 203, 204,
230, 242, 315, 316, 330, 344, 374, 382, 383, 385, 392,
393
Hoog Naginski Isabelle 15, 24, 25, 36, 44, 133, 186, 215,
227, 318, 319, 330, 361, 362, 374, 377, 401, 460, 461,
463
Horace 318
Hugo, Victor 11, 16, 276, 309, 391, 416, 461

J

Jacarme, Pierre 343, 344
Jacobi, Friedrich Heinrich 340
James, Henry 182, 380, 511, 533
Jensen, Merete Stistrup 381

K

Kan, Chia-Ping 117, 476, 477
Kant, Emmanuel 339, 340, 409
Kerlouégan, François 34, 36, 39
Knibiehler, Yvonne 135, 141
Kreisler, Fritz 230

L

La Bédollière, Émile Gigault de 118, 119
La Fontaine, Jean de 18, 55, 84, 318, 385, 440
Labouret, Mireille 113, 188, 313, 314, 315, 316
Lacassagne, Jean-Pierre 211, 212
Lacoue-Labarthe, Philippe 3
Lacroix, Michel 407
Laforgue, Pierre 123
Lalli, Pina 12
Lamenais, Félicité Robert de 159
Lantelme, Michel 290, 467
Lanthelme, Michel 290
Lautréamont, Comte de 343
Lavater, Kaspar Johann 33, 170
Le Brun, Charles 53, 170
Le Jeune, Karine 356
Leboucher, Emmanuel 474
Leclerc, Éric 3
Leibniz, Gottfried Wilhelm 329, 340, 379, 535
Leroux, Henri 11
Leroux, Pierre 17, 20, 125, 159, 160, 229
Levet, Marie-Cécile 37, 70
Levin, Marceau 34, 124, 125, 126
Levinas, Emmanuel 410, 411, 526
Lewes, George Henry 460, 462
Lewis, Matthew Gregory 75, 210, 220

Lichtlé, Michel 52, 315
Lorenzi, Marianne 273
Loriaux, Florence 42, 43, 83
Lorris, Guillaume de 26
Louis XIII 110, 111, 210
Louis XIV 111
Louis XV 436
Louis-Philippe 64, 186, 538
Lucey, Michael 84, 114, 188
Luçrèce 364
Lutfalla, Michel 163

M

Madame de Pompadour 437
Madame de Sévigné 247
Maes, Jean-Claude 221
Malkin, Shira 37, 38
Mallarmé, Stéphane 9
Mallia, Marilyn 210, 212, 219, 220, 221
Marquant, Robert 240
Marquer, Bertrand 85, 86
Martineau, Jacques 267, 268, 269, 474
Marx, Karl 245, 535
Mas, Marion 64, 65, 138, 142, 145, 147, 149, 154, 435
Masi, Jacopo 319
Masson, Catherine 1, 19, 37, 76, 541
Massonau, Dominique 390
Maturin, Charles Robert 384, 416
Maupassant, Guy de 9, 293, 512
Meier, Franziska 19, 515, 533
Meister, Jacques-Henri 309
Ménard, Sophie 427, 530
Meun, Jean de 26
Michel, Arlette 293, 510, 533
Michelot, Isabelle 102
Mihiala, Ileana 50
Minois, George 24
Molière 86, 161, 164, 300, 318, 344
Montandon, Alain 1, 13, 24, 102, 428, 429, 523, 541
Morel, Augustin Bénédict 356
Moscovici, Serge 11, 12
Moulin, Fabrice 8, 9
Mozet, Nicole 211, 458, 459
Musil, Robert 10

N

Nacquart, Jean-Baptiste 267
Nancy, Jean-Luc 3, 146, 147, 504, 511, 530
Napoléon 317
Nerval, Gérard de 274, 342, 343, 358, 391
Nietzsche, Friedrich 15, 16
Nodier, Charles 103, 379, 380
Noiray, Jacques 50, 51
Novak-Lechevalier, Agathe 24, 37

Novalis 376
Nykrog, Per 25, 146, 330, 331, 357, 358, 401, 507

O

Obadia, Claude 408

P

Paillet, Paule 411
Palermo, Guillaume de 414
Parent-Duchâtelet, Alexandre 183
Pavel, Thomas 325
Pellegrin, Julie 87, 133
Pelletier, Vicky 347, 348
Péraud, Alexandre 207, 208
Perdiguier, Agricol 192
Pessin, Alain 11
Peylet, Gérard 73, 116, 117, 463, 464
Philippot, Didier 51, 276
Picon, Gaëtan 49
Pietri, Susi 162, 182
Pignol, Claire 165, 171, 172, 283
Planté, Christine 211, 381, 536
Platon 7, 8, 14, 52, 340, 408, 465, 529, 537
Plaute 161
Poe, Edgar Allan 39
Pollet, Gilles 87, 94, 102, 122, 123
Poncy, Charles 474
Ponge, Francis 374
Porta Giambattista della 53, 321
Postel, Jacques 294
Postel, Michel 294
Pound, Ezra 182
Poussin, Nicolas 272, 351, 390, 444
Prince, Nathalie 380, 399
Privat, Jean-Marie 13, 25, 88, 114, 332, 333, 438, 449, 451
Propp, Vladimir 179, 211
Proudhon, Pierre-Joseph 15, 141
Pythagore 285, 368

Q

Queffélec-Dumasy, Lise 11

R

Rabaté, Dominique 207, 209, 419, 425
Radcliffe, Ann 75
Rambeau, Marie-Paule 230, 231
Rancières, Jacques 9
Raynal-Zougari, Mireille 11
Reid, Martine 422, 473, 475

Rembrandt 428
Renan, Ernest 16
Reverchon, Mathias 8
Reverzy, Éléonore 51, 86, 276
Ribot, Théodule-Augustin 30, 31, 489
Ricardou, Jean 11
Richard, Jean-Pierre 66, 115, 164, 296, 301
Richman, Kathy 305
Robert, Marthe 34
Roirand, Julien 354
Rollinat, Maurice 361
Roman, Myriam 86, 112, 113
Rosenmayr, Léopold 279
Rousseau, Jean-Jacques 16, 17, 18, 141, 190, 212, 231, 251, 277, 360, 531, 538
Ruge, Arnold 245

S

Saint Augustin 414
Saint Jean Chrysostome 232
Saint-Benoît 372
Saint-Bris, Gonzague 461
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 18
Saint-François d'Assise 372
Sand, George 1, 2, 4, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 166, 167, 168, 172, 174, 175, 179, 180, 181, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 256, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 294, 296, 298, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 325, 326, 330, 331, 332, 338, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 358, 360, 361, 362, 364, 366, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 377, 380, 381, 382, 383, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 404, 405, 406, 409, 416, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 427, 429, 430, 439, 440, 445, 446, 448, 449, 453, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 499, 501, 505, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 526, 527, 530, 532, 538, 539, 547, 549, 550
Sand, Maurice 67
Sandeau, Jules 79, 361
Sangsue, Daniel 10, 383, 384, 391, 415, 416, 457
Sapiro, Gisèle 20, 21

Sartre Jean-Paul 11
Sauvé, Rachel 190
Savy, Nicole 271
Scarpa, Marie 13, 25, 88, 114, 332, 333, 438, 449, 451
Schlegel, Friedrich 393
Schor, Naomi 25, 460
Seillan, Jean-Marie 2, 4
Selvini, Matteo 150
Sénèque 363
Serval, Maurice 183
Shakespeare, William 163
Shelley, Mary 75
Sicard, Claude 211, 366
Sinope, Diogène de 368, 370
Socrate 368
Soloviov, Vladimir 380
Sophocle 233, 350
Spandri, Francesco 162, 163
Spinoza, Baruch 379, 403, 535
Sprenger, Scott 188
Stalloni, Yves 179
Stawinski-Jannuska, Cécile 319, 320
Stendhal 36, 162, 317
Szabò, Anna 198, 217, 218

T

Tabet, Emmanuelle 190
Taillandier, François 92, 289
Taine, Hippolyte 460, 485
Tchékhov, Anton 113
Teboul, Annabelle 293
Teising, Émilie C. 106
Terrone, Patrice 11
Tesnière, Lucien 179
Thérenty, Marie-Ève 76
Thomas-Fogiel, Isabelle 339, 340
Thoré, Théophile 401
Thorel, Sylvie 55, 186, 187, 312, 313, 314, 315, 316
Thuillier, Guy 239, 240, 241, 249
Todorov, Tzvetan 379, 380, 388
Tolley, Bruce 385

Tomiche, Anne 86, 112, 113
Trébutien, Guillaume Stanislas 19
Trincaz, Jacqueline 27, 113, 127, 275, 342, 413, 414
Tussaud, Marie 67

V

Vachon, Stéphane 114, 115, 117, 122, 333, 391, 392
Valère Maxime 248
Van Den Broek, Clara 116, 273, 274, 288
Vanoncini, André 314
Vanoosthuyse, Michel 10
Varan, Olivier 64
Vercollier, Claudine 92, 93
Véron, Laélia 314
Veys, Sylvie 374
Vierne, Simone 123, 124, 471, 472
Vigée Le Brun, Élisabeth 224
Vinciguerra, Geneviève 412, 433

W

Walpole, Horace 75
WatreLOT, Martine 192
Weill, Isabelle 331
Weiner, Luisa 414, 415
Wilde, Oscar 334
Wunenburger, Jean-Jacques 52, 53

Y

Yeats, William Butler 182

Z

Zanone, Damien 460, 463, 474, 475
Zaragoza, George 380
Zénon 363
Zola, Émile 2, 4, 86, 134, 293, 324, 325, 473, 512

INDEX des œuvres citées (Honoré de Balzac – George Sand)

B

Béatrix, Honoré de Balzac 23, 30, 33, 38, 43, 45, 46, 47, 66, 71, 83, 93, 95, 96, 106, 135, 136, 154, 222, 223, 243, 250, 295, 321, 334, 403, 404, 496
Beaux Messieurs de Bois-Doré (Les), George Sand 23, 24, 35, 43, 45, 46, 109, 110, 138, 197, 209, 224, 244, 248, 249, 250, 282, 296, 304, 355, 420, 439, 440, 497, 513

C

Cabinet des Antiques (Le), Honoré de Balzac 23, 29, 30, 34, 39, 43, 47, 48, 54, 93, 107, 158, 222, 243, 256, 259, 282, 295, 311, 403, 404, 416, 445, 496
Centenaire (Le), Honoré de Balzac 66, 383, 497
César Birotteau, Honoré de Balzac 23, 34, 35, 38, 43, 44, 46, 47, 54, 56, 57, 62, 63, 66, 127, 128, 156, 163, 164, 181, 183, 198, 208, 260, 296, 301, 335, 344, 404, 416, 417, 496, 511
Château des Désertes (Le), George Sand 23, 43, 75, 116, 118, 142, 143, 194, 273, 274, 287, 288, 289, 307, 338, 349, 497, 513, 516, 522
Chef-d'œuvre inconnu (Le), Honoré de Balzac 272, 351, 390, 444, 498
Chouans (Les), Honoré de Balzac 23, 32, 39, 43, 44, 46, 54, 60, 81, 168, 174, 183, 404, 417, 496
Colonel Chabert (Le), Honoré de Balzac 23, 32, 54, 55, 60, 88, 89, 114, 115, 128, 332, 333, 334, 391, 392, 427, 438, 449, 450, 451, 452, 470, 496, 507, 511, 531
Compagnon du Tour de France (Le), George Sand 23, 34, 43, 44, 55, 95, 111, 125, 138, 143, 167, 191, 192, 193, 225, 226, 229, 273, 274, 286, 419, 497, 513, 522
Consuelo, George Sand 15, 23, 40, 41, 43, 44, 45, 67, 68, 74, 94, 102, 138, 140, 157, 229, 230, 241, 282, 466, 467, 497
Contes d'une grand-mère, George Sand 374, 499
Cousin Pons (Le), Honoré de Balzac 23, 40, 43, 44, 46, 54, 55, 59, 60, 72, 84, 85, 86, 109, 111, 112, 165, 186, 187, 188, 189, 202, 203, 285, 299, 301, 312, 313, 315, 316, 335, 390, 436, 442, 496, 510, 512
Cousine Bette (La), Honoré de Balzac 23, 32, 34, 38, 40, 43, 47, 48, 49, 54, 59, 60, 68, 148, 152, 156, 166, 184, 185, 301, 393, 419, 436, 445, 453, 496, 511
Curé de village (Le), Honoré de Balzac 175, 498

D

Dernier Amour (Le), George Sand 29, 365, 366, 420, 449, 499

E

Eugénie Grandet, Honoré de Balzac 23, 44, 54, 56, 81, 82, 107, 153, 165, 169, 170, 171, 172, 193, 204, 283, 321, 335, 336, 413, 496, 511, 517

F

Facino Cane, Honoré de Balzac 471
Famille de Germandre (La), George Sand 23, 43, 46, 270, 304, 453, 497, 519
Ferragus, Honoré de Balzac 23, 45, 66, 94, 110, 145, 147, 244, 245, 246, 260, 261, 413, 420, 435, 445, 459, 496, 509, 512

G

George Sand
filz de Jean-Jacques, George Sand 16, 499
Gnome des huîtres (Le), George Sand 374
Gobseck, Honoré de Balzac 44, 105, 164, 165, 166, 176, 177, 289, 296, 299, 324, 325, 373, 374, 375, 376, 389, 470, 498

H

Histoire de ma vie, George Sand 16, 17, 37, 60, 172, 238, 325, 360, 371, 464, 469, 499
Homme de neige (L'), George Sand 23, 24, 32, 43, 44, 45, 46, 49, 68, 75, 83, 108, 128, 212, 235, 240, 250, 257, 258, 262, 264, 273, 283, 331, 332, 340, 352, 355, 397, 398, 399, 422, 423, 448, 497, 514, 521

I

Indiana, George Sand 23, 34, 40, 44, 47, 60, 67, 98, 99, 100, 101, 102, 111, 155, 218, 219, 317, 318, 404, 405, 406, 429, 497, 513, 516, 520
Isidora, George Sand 196, 499

J

Jacques, George Sand 23, 29, 44, 48, 60, 96, 97, 98, 100, 155, 156, 368, 420, 429, 430, 431, 432, 433, 448, 449, 452, 473, 497, 522
Jeanne, George Sand 186, 499

L

Lettres d'un voyageur, George Sand 16, 193, 308, 499
Louis Lambert, Honoré de Balzac 390, 462, 471, 498, 509
Lucrezia Floriani, George Sand 102, 288

M

Maître Cornelius, Honoré de Balzac 176, 498
Maîtres Mosaïstes (Les), George Sand 226, 274, 499
Mare au Diable (La), George Sand 20, 499
Mauprat, George Sand 23, 24, 32, 40, 43, 45, 46, 51, 57, 58, 61, 72, 73, 74, 77, 78, 84, 138, 140, 141, 142, 149, 150, 179, 209, 210, 211, 262, 263, 275, 276, 277, 278, 321, 346, 366, 367, 368, 394, 409, 445, 497, 513, 514, 516, 517, 520, 521
Médecin de campagne (Le), Honoré de Balzac 186, 188, 189, 498
Melmoth réconcilié, Honoré de Balzac 385, 415, 416, 420, 498
Meunier d'Angibault (Le), George Sand 23, 45, 48, 76, 83, 118, 119, 174, 281, 338, 396, 497, 521
Monsieur Sylvestre, George Sand 23, 33, 40, 44, 59, 77, 78, 155, 166, 213, 215, 285, 286, 287, 323, 362, 363, 364, 365, 366, 449, 497

N

Nouvelles et Contes I, Honoré de Balzac 376, 377, 471, 498
Nouvelles et Contes II, Honoré de Balzac 471, 498
Nouvelles Lettres retrouvées, George Sand 474, 500

P

Pauline, George Sand 23, 44, 157, 193, 194, 195, 265, 266, 267, 283, 497, 517
Paysans (Les), Honoré de Balzac 331, 498
Peau de chagrin (La), Honoré de Balzac 23, 34, 44, 45, 54, 67, 72, 111, 157, 176, 177, 196, 248, 267, 268, 269, 270, 284, 287, 289, 290, 291, 301, 310, 311, 316, 380, 387, 388, 389, 401, 409, 410, 421, 429, 446, 462, 463, 467, 468, 474, 496, 505, 506, 508, 509
Péché de Monsieur Antoine (Le), George Sand 23, 30, 32, 34, 43, 44, 45, 61, 62, 74, 95, 105, 110, 142, 150, 157, 160, 195, 213, 215, 242, 261, 262, 279, 280, 286, 296, 302, 318, 323, 332, 421, 446, 497
Père Goriot (Le), Honoré de Balzac 23, 33, 40, 41, 49, 54, 55, 57, 59, 62, 63, 67, 71, 91, 92, 93, 146, 147, 252, 306, 307, 357, 410, 413, 433, 435, 470, 496, 504

Père-Va-tout-seul (Le), George Sand 76, 119, 499
Petite Fadette (La), George Sand 396
Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, Honoré de Balzac 95, 141, 254, 498
Piccinino (Le), George Sand 23, 33, 40, 43, 45, 58, 143, 213, 235, 236, 250, 281, 322, 338, 497
Pierrette, Honoré de Balzac 61, 184, 313, 498

R

Recherche de l'Absolu (La), Honoré de Balzac 23, 35, 44, 45, 62, 80, 94, 117, 149, 156, 197, 248, 252, 305, 353, 399, 400, 418, 420, 446, 475, 477, 496, 504, 508, 509, 510, 511
Rose et Blanche, Jules Sand 79, 143, 144, 361, 369, 499

S

Simon, George Sand 23, 32, 43, 48, 57, 94, 103, 104, 109, 130, 143, 144, 150, 158, 159, 167, 190, 191, 213, 214, 217, 218, 282, 446, 497, 518, 522
Spiridion, George Sand 331, 371, 464, 465, 499, 514

T

Théorie de la démarche, Honoré de Balzac 349, 498

U

Une Fille d'Ève, Honoré de Balzac, Honoré de Balzac 161, 175, 180, 498
Une passion dans le désert, Honoré de Balzac 376, 377, 498
Ursule Mirouët, Honoré de Balzac 23, 43, 44, 46, 55, 62, 71, 94, 157, 159, 189, 207, 223, 284, 337, 345, 420, 455, 457, 459, 496, 509, 511

V

Vendetta (La), Honoré de Balzac 413, 435
Vieille Fille (La), Honoré de Balzac 43, 44, 231, 359, 406, 407, 429, 496
Ville noire (La), George Sand 23, 35, 44, 48, 59, 67, 74, 94, 120, 157, 167, 193, 273, 274, 346, 350, 423, 424, 497, 518

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Résumé – Le vieillard est un personnage aux multiples facettes. Il prend toute sa dimension au XIX^e siècle, période durant laquelle il naît véritablement, tant au niveau sociétal que romanesque. Ses représentations révèlent particulièrement une société. Type social marginalisé, il est foncièrement un être de la marge et du seuil. Honoré de Balzac et George Sand sont deux écrivains particulièrement révélateurs de l'époque. Aux yeux de leurs contemporains, ils paraissent figurer deux pôles contradictoires : l'un le réalisme, l'autre l'idéalisme.

La figure du vieillard s'avère être un prisme grossissant permettant de canaliser les particularités des poétiques des deux auteurs. À sa lumière, les différences s'estompent, des clarifications se font jour. Personnage allégorique, oxymorique, le vieillard atteint toutes les dimensions, de la plus prosaïque à la plus éthérée. Finalement, le tout se résout dans sa dernière et plus symbolique figuration : le visionnaire et le prophète.

Mots-clés – Vieillard / Réalisme / Idéalisme / Honoré de Balzac / George Sand

Abstract – The old man is a multifaceted character. He really came into his own in the 19th century, both in society and in fiction. In particular, his representations reveal a society. As a marginalised social type, he is essentially a creature of the margins and the threshold. Honoré de Balzac and George Sand are two particularly revealing writers of their time. In the eyes of their contemporaries, they seemed to represent two contradictory poles : realism and idealism.

The figure of the old man proves to be a magnifying prism through which to channel the peculiarities of both authors' poetics. In its light, differences fade, and clarifications appear. An allegorical, oxymoronic figure, the old man takes on all dimensions, from the most prosaic to the most ethereal. Finally, the whole is resolved in its last and most symbolic figuration: the visionary and the prophet.

Keywords – Old man / Realism / Idealism / Honoré de Balzac / George Sand