

## LES ROMANS CHAMPÊTRES DE GEORGE SAND DANS LA RECHERCHE : INTERTEXTES, AVANT-TEXTES ET TEXTE

Le lecteur de la seule *Recherche* pourrait croire que la présence de *François le Champi* dans les deux scènes capitales que sont «le bonsoir» et «La Matinée chez la Princesse de Guermantes» a été décidée d'emblée et de propos délibéré par un auteur pleinement conscient du rôle joué par le roman sandien dans l'économie de l'œuvre qu'il est lui-même en train de composer. Mais il n'en est rien et, si l'on suit les lents et laborieux tâtonnements de Proust à travers les carnets, cahiers, dactylographies et épreuves qui constituent les avant-textes de la *Recherche*, on découvre que le texte tel que nous le connaissons n'a pris «forme» et «solidité» qu'au terme d'infinis transformations, hésitations et repentirs. Cette composition d'un roman dont les personnages, les lieux et les épisodes sont en constante évolution et dont l'intrigue, elle aussi, est sujette à mille remaniements est, et c'est le moins qu'on puisse dire, singulière et on pourrait en faire la démonstration en suivant la trajectoire de n'importe laquelle des données primitives qui font leur première apparition dans les Cahiers Sainte-Beuve qui remontent, on le sait, à la fin de l'année 1908 et au début de l'année 1909. Cependant, il m'a paru particulièrement intéressant de prendre comme point de départ un ou plutôt quatre intertextes, les romans champêtres de George Sand qui, à la différence des autres réseaux thématiques, ont une autonomie propre avant de s'imposer à l'imagination créatrice de Proust et de s'implanter dans son œuvre et qui, étant contrôlables, nous permettent de mieux comprendre non seulement leur signification dans l'œuvre mais aussi la dynamique du roman en gestation.

Or, l'étude des avant-textes nous montre que quand *François le Champi* fait sa première apparition au détour d'une page du Cahier 4 (N.A.Fr. 16644) (Annexe, p. 1, citation A)<sup>(1)</sup>, il le fait en compagnie de *La Petite Fadette* et dans le contexte non du coucher du soir mais d'un souvenir de maladie infantine. Qui plus est, l'accent est mis, non sur la santé d'un enfant qu'on veut élever dans les bons principes, mais sur l'attitude sceptique pour ne pas dire hypocrite d'une mère qui assure la guérison de ses enfants en faisant tout le contraire de ce que le médecin a conseillé. Souvenir attendri d'un épisode de la vie de l'auteur, peut-être, car Madame Proust avait une prédilection pour les romans de George Sand<sup>(2)</sup>, ce fragment va se dissocier aussitôt. On ne verra plus *François le Champi* en compagnie de *La Petite Fadette* et, quant à l'épisode amorcé ici, il ira nourrir la scène où le docteur Cottard, appelé en consultation parce que le narrateur a 40° de fièvre, prescrit : «Purgatifs violents et drastiques, lait pendant plusieurs jours, rien que du lait. Pas de viande. Pas d'alcool» (I, 498). Comme la mère du Cahier 4, la mère de la *Recherche* refuse de suivre les conseils du médecin mais, contrairement à ce qui arrive dans le Cahier 4, l'état du narrateur s'aggrave. Enfin on décide de lui «faire suivre à la lettre les prescriptions de Cottard» (I, 499) et, au bout de trois jours, il est guéri. Autrement dit, les données fondamentales de la scène primitive sont inversées; c'est Cottard qui a raison et on pourrait même dire que la mère est coupable d'avoir retardé, par une compassion mal venue, la guérison du malade. Du point de vue du fond, il n'y a aucun rapport entre *François le Champi* et l'épisode raconté ici et quant à *La Petite Fadette* qui contient une scène où Fadette guérit son futur beau-frère, le faible et égoïste Sylvain, par des paroles pleines de sens, je doute fort que Proust s'en soit servi comme mise-en-abyme de la maladie infantine évoquée dans le Cahier 4. Une fois implantés

(1) Dorénavant les transcriptions des passages cités ou auxquels nous faisons allusion dans notre texte et qui, pour faciliter la lecture de la présente communication, figurent dans l'Annexe, seront signalées par une lettre entre parenthèses, comme suit : (A).

(2) *Correspondance de Marcel Proust*, Tome I, Lettre 19: Lettre de Jeanne Proust à son fils, le 13 septembre 1889: «J'ai fait goûter à Robert Mauprat [...]» (p. 132) et *Ibid.*, Lettre 27 de la même au même, le 1er août 1890: «Voilà mon grand: mes lectures [...] Loti, Sévigné, Musset [...] A Loti succèdera Mauprat.» Ed. Kolb, Paris, Plon, 1970, p. 145.

dans les avant-textes de la *Recherche*, pourtant, ces deux romans berrichons ne les quitteront pas de sitôt. Se séparant l'un de l'autre, ils inaugureront chacun un réseau distinct, l'un voué à l'extinction et l'autre à la survie qu'on connaît.

Effectivement, quand *La Petite Fadette* réapparaît dans le Cahier 10 (N.A.Fr. 16650), c'est-à-dire dans le deuxième cahier de ce qu'il est convenu d'appeler *Le Roman de 1909* (1), il ne fait plus double emploi avec *François le Champi* intégré, dès le Cahier 8 (N.A.Fr. 16648), dans la scène du « bonsoir ». Plutôt, une phrase du roman « C'était du foin de première qualité qui [était] au bord du ruisseau et qui était un peu ennuyé par le jonc. » (*La Petite Fadette*) (Cahier 10, f° 10 r°) est citée dans une note en bas de page, pour illustrer le goût de la grand-mère qui, par sa prédilection pour l'ancien, incarne l'esthétique anti-utilitaire de Proust. Parlant de cette utilisation par George Sand d'une expression « tombée en désuétude et redevenue imagée », Proust dit que les romans champêtres de George Sand sont « pleins eux aussi comme un mobilier ancien d'expressions [...] qui exercent sur l'esprit une heureuse influence en lui donnant la nostalgie d'impossibles voyages dans || le temps » (Cahier 10, ff°s 10 r° - 11 r°) (C). Le roman conçu comme tapis magique transportant le lecteur et futur romancier à contre-courant dans le temps irréversible, c'est-à-dire, l'imaginaire, n'est-ce pas là une première définition de la *Recherche* qui, selon J.-Y. Tadié, est fondée sur le « je » et le temps (2). Sans suggérer que c'est au contact des romans champêtres de George Sand que Proust a eu comme une illumination soudaine et déterminante du rôle du temps dans son œuvre, il est permis de croire que, au moment où il était en train de composer l'incise sur l'esthétique de la grand-mère, Proust a eu l'idée de citer, à titre d'exemple, non seulement les beaux fauteuils bancals que la grand-mère offrait à de vieux époux pour leurs noces d'or, mais les livres qu'elle a choisis pour meubler l'esprit de son petit-fils.

La fortune de ce passage dans les avant-textes ultérieurs pourrait très bien servir comme démonstration de l'écriture proustienne. Dans la plus ancienne des versions dactylographiées du « bonsoir », appelée par Volker Roloff RI (3), il ne faut que deux modifications, la substitution du mot « métaphore » pour « image » et de « aurait été effacé par l'habitude et l'usage » pour « disparaît sous l'usage purement pratique que nous en faisons » (Reliquat 16752, f° 139, p. 68) (D), pour que l'illustration sorte du domaine de la critique littéraire et vienne nourrir un réseau annexe dont l'importance ne fait que s'accroître, notamment le réseau esthétique. Effectivement, par l'introduction du mot « habitude », Proust enchaîne avec le célèbre argument contre l'Habitude aveuglante où il dira que la tâche de l'écrivain et de l'artiste authentique est de repoétiser la vie par le regard neuf qu'il jettera sur l'univers (III, 896). Dans les deux dactylographies suivantes, N.A.Fr. 16730 et N.A.Fr. 16733, respectivement baptisées première et deuxième dactylographies par la Bibliothèque nationale, on trouve la citation barrée, après quoi *La Petite Fadette* ne figurera plus nommément dans les avant-textes et le texte de la *Recherche*, sauf évidemment dans l'énumération des livres de « taille courte et large » achetés par la grand-mère pour la fête de son petit-fils. Par contre, les trois phrases qui se trouvent au milieu de la page 41 (Pl. I) de la version définitive du texte contiennent les derniers vestiges de la citation supprimée :

« Mais ma grand-mère aurait cru mesquin de trop s'occuper de la solidité d'une boiserie où se distinguaient encore une fleurette, un sourire, quelquefois une belle imagination du passé. Même ce qui dans ces meubles répondait à un besoin, comme c'était d'une façon à laquelle nous ne sommes plus habitués, la charmait comme les vieilles manières de dire où nous voyons une métaphore, effacée, dans notre moderne langage, par l'usure de l'habitude. Or, justement, les romans champêtres de George Sand qu'elle me donnait pour ma fête, étaient pleins, ainsi qu'un mobilier ancien, d'expressions tombées en désuétude et redevenues imagées, comme on n'en trouve plus qu'à la campagne. » (I, 41).

Cependant, bien qu'enterré ici, *La Petite Fadette* aura comme une existence souterraine dans les avant-textes de la *Recherche* et viendra bientôt aider Proust à faire parler cette Françoise qui, dans les premiers croquis qu'il en a faits à partir du Cahier 5 (N.A.Fr. 16645), n'a pas le don de la parole. On sait tout le mal que Proust a eu à faire dialoguer ses personnages et comment les voix des grands auteurs qu'il a pastichés se confondent avec celles des personnages de son roman : Charlus emploie des tournures qu'on retrouve chez Saint-Simon, Madame de Villeparisis s'exprime comme Sainte-Beuve alors que la mère et la grand-mère lisent et citent inlassablement Madame de Sévigné. Par contre, aucun des auteurs pastichés dans *L'Affaire Lemoine* ou ailleurs ne fournissait de modèle sur lequel calquer le langage d'un personnage d'origine paysanne comme Françoise car celui qui s'en approche le plus, je veux dire Flaubert, enfermait sa Félicité dans un mutisme progressif et ne la faisait parler que par ses faits et gestes. C'est donc à George Sand que

(1) Les Cahiers 9 et 10, N.A.Fr. 16649 et 16650, et peut-être un troisième cahier, égaré, constituent la première rédaction suivie de « Combray » établie en partie par un copiste avec des corrections manuscrites de Proust qui reprend la plume presque dès le début du Cahier 10.

(2) Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : Essai sur les formes et techniques du roman dans « A la recherche du temps perdu »*. Paris, Gallimard, 1971.

(3) Volker Roloff, « François le Champi et le texte retrouvé » dans *Les Cahiers Marcel Proust IX, Etudes Proustiennes III*, Paris, N. R. F., Gallimard, 1979, p. 259-287.

Proust a recours car, dans la Préface de *François le Champi* à laquelle il fait allusion dans les pages du Cahier 29 (N.A.Fr. 16669) (ff<sup>os</sup> 18 r<sup>o</sup> - 19 r<sup>o</sup>) qu'il intitule *Les Maîtres-Sonneurs* comme dans la Préface des *Maîtres-Sonneurs* même, George Sand explique comment, en dosant les expressions dialectales, on peut à la fois donner un langage authentique à des personnages d'origine paysanne et être compris de tous ceux qui ne connaissent que le français. Fort de cette théorie et de sa démonstration, Proust consigne dans ses carnets des mots, entendus ou remémorés, pouvant servir aux dialogues non seulement de Françoise, mais aussi de Bergotte, d'Elstir et de Norpois pour ne nommer que les plus fréquents. Ainsi, par exemple, au f<sup>o</sup> 5 v<sup>o</sup> du Carnet 1 (N.A.Fr. 16637), on découvre trois expressions, «plumer des œufs, éclairer le feu, les chiens sont aimables», qui seront plus tard attribuées à Françoise. Comme George Sand avant lui mais d'une manière beaucoup moins méthodique, Proust s'est donc constitué une espèce de glossaire d'expressions colorées dans lequel il puisera au moment voulu.

Le Cahier 57 (N.A.Fr. 16697), ultérieur aux Cahiers 5 et 10, nous montre comment la leçon de ces deux préfaces et l'exemple tiré de *La Petite Fadette* sont, pour ainsi dire, résorbés à leur tour dans le *Champi* car c'est dans le Cahier 57 que Proust dit que *François le Champi* lui «avait souvent fait trouver du plaisir à remarquer tant de façons de parler paysannes dans le langage de Françoise» qui «en cela du moins» lui paraissait «comme un personnage au dialecte, amicalement noté, de George Sand» (f<sup>o</sup> 6 r<sup>o</sup>). Passant du domaine de l'auditif au visuel, il décrit Françoise en train de ranger *François le Champi* sur un rayon de la bibliothèque, qui tient «dans sa main l'œuvre dont elle est sortie comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir dans sa main un objet minuscule et ouvragé qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite» (Cahier 57, f<sup>o</sup> 6 r<sup>o</sup>) (E). Cette image prendra toute son ampleur dans le texte de la *Recherche* quand, parlant de Françoise, de Théodore et de l'Eglise de Saint-André-des-Champs, Proust inversera les deux termes de la métaphore primitive pour dire que les scènes et les personnages sculptés au-dessus de la porte étaient représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise (I, 150) et les inversant de nouveau, que les visages de pierre étaient «une réserve... [d']innombrables visages populaires, révérends et fûtés comme celui de Théodore» (I, 151). Quel plus bel hommage rendre à l'auteur des romans champêtres que de la métamorphoser en église campagnarde et française !

Les deux passages consécutifs du Cahier 29 (N.A.Fr. 16669) qui ont pour titre «Les Maîtres Sonneurs» et «Les Souvenirs» (ff<sup>os</sup> 18 r<sup>o</sup> - 21 r<sup>o</sup>) nous montrent que le plus long et le plus confus des romans champêtres n'est pas étranger à la formulation des grandes lois dont la *Recherche* est la démonstration : la cristallisation amoureuse, la mémoire involontaire et la création littéraire. Parlant de ce roman qui traite d'une vocation musicale irrésistible, Proust dit, «Je la trouvais bien belle <et bien triste> cette «idée de la musique» qui «travaillait» *Huriel* <*Huriel* [*sic*] et *Tiennet*>. Depuis j'ai retrouvé ce mot «idée» dans les lettres de George Sand à Flaubert, dans la Préface de *Champi* et elle m'a bien agacé, pour son débraillé artiste. C'est ainsi que la petite phrase personnelle qui plaisait tant à Swann, un musicien en retrouve la filiation dans les Sonates de Mozart et la phrase de Tristan au 3<sup>e</sup> acte dans Beethoven. Mais alors je lui trouvais un accent qui était comme l'accent de ces personnages [...]» (Cahier 29, f<sup>o</sup> 18 r<sup>o</sup>) (F). Autrement dit, Proust oppose la connaissance purement technique de la musique que pourrait en avoir un musicologue à ce qui est, à l'époque des Cahiers *Swann*, l'essentiel : l'action de la musique sur l'auditeur et, en particulier, celle de la petite phrase sur Swann amoureux d'Odette.

Le passage intitulé «Les Souvenirs» (ff<sup>os</sup> 19 r<sup>o</sup> - 21 r<sup>o</sup>), tout en enchaînant avec le précédent par le biais de la petite phrase, nous entraîne vers de nouveaux horizons. Il débute comme suit :

«C'est une chose si curieuse que cette impossibilité pour nous de retrouver un souvenir que dans autre chose, qui par hasard nous le rappelle (même pour des || phrases des Maîtres Sonneurs dans une phrase de René Bergère («L'idée du dessin tourmentant le jeune Millet»). Il est probable que quand nous pensons à q.q. point du passé, nous essayons de REVOIR, car c'est la vue qui est le plus près de l'intelligence, or il semble qu'elle ne garde rien du passé.» (Cahier 29, f<sup>o</sup> 19 r<sup>o</sup>) (G).

On voit déjà poindre toute la distinction entre les deux mémoires qui, dans la *Recherche*, sera illustrée par les objets privilégiés que nous connaissons mais qui, dans le Cahier 29, s'attache à une expérience toute littéraire, l'emploi d'une tournure semblable par deux auteurs pourtant très différents, George Sand et René Bergère.

Une fois cette loi énoncée, les deux phrases qui suivent et qui contiennent en germe le Combray nocturne du «bonsoir» et le Combray diurne ressuscité par la madeleine amènent la conclusion, «Si je veux peindre Combray c'est avec ces couleurs grises, cette odeur de paille et de confiture, ce désir de Venise, cette tristesse de dire bonsoir à Maman qui [*sic*] faudrait que je la [*sic*] peigne. Cela monte intacte comme une bulle de gaz qui se détache et monte à travers le liquide sans s'y arrêter jusqu'à la surface de la conscience» (Cahier 29, ff<sup>os</sup> 20 r<sup>o</sup> - 21 r<sup>o</sup>) (H), conclusion qui renoue avec *Les Maîtres-Sonneurs* quand Proust ajoute, «Mais bien plus que les odeurs, les couleurs ce doit être la spécificité d'un moment différent de notre vie intérieure qui lui donne sa couleur, puisque ce genre d'impression du

différent, en dehors du souvenir, il n'y a que certains livres, et les rêves qui nous le donnent [...]» (Cahier 29, f° 21 r°) (H). Cette découverte, où le rôle des *Maîtres-Sonneurs* est à la fois fortuit, accessoire et déterminant, déclenche chez Proust toute une série de souvenirs d'enfance qui vont constituer l'essentiel des premières ébauches de Combray dans le même Cahier 29 (N.A.Fr. 16669) et dans le Cahier 32 (N.A.Fr. 16672) qui lui est contemporain. Sa tâche ainsi accomplie, *Les Maîtres-Sonneurs* n'a qu'à se retirer du devant de la scène comme il le fait aussitôt, aspiré par «cette odeur de paille et de confiture» (Cahier 29, f° 29 r°) qui, dans le Cahier 32, devient, par amplification, «l'odeur *moisie* <du buffet honoré\* où étaient les confitures, du café noir fait à table et du vernis de l'escalier> de la couverture orangée de François le Champi ou du couvre-pied de [la] tante.» (Cahier 32, f° 24 r°) (I). Voué comme *La Petite Fadette* à être récupéré par l'omniprésent *Champi*, *Les Maîtres-Sonneurs* a légué au *Champi* son statut d'objet-fétiche qui abolit le temps et fait renaître le passé dans toute sa fraîcheur.

Quant à *La Mare au Diable* que Sainte-Beuve jugeait «tout simplement un petit chef-d'œuvre» (1), Proust en fait mention pour la première fois dans la première rédaction du «bonsoir» où il est question de lecture, c'est-à-dire celle du Cahier 6 (N.A.Fr. 16646). Greffant le souvenir de la maladie infantine évoquée dans le Cahier 4 (N.A.Fr. 16644) sur le drame du coucher raconté dans le même cahier (Cahier 4, 23 r° - 25 r°), Proust remplace *La Petite Fadette* et *François le Champi* par *La Mare au Diable*, celui des romans champêtres qui est le plus susceptible d'innocenter l'amour excessif de l'enfant pour sa mère.

L'action de *La Mare au Diable* est d'une simplicité toute classique. Germain, le «bon laboureur», est un veuf inconsolable qui accepte de se remarier pour qu'une nouvelle épouse s'occupe de ses trois enfants. Cependant la femme que ses beaux-parents choisissent pour lui n'est pas à son goût et il se laisse guider dans son choix par son fils, le petit Pierre. Celui-ci n'a d'yeux que pour leur jeune voisine Marie qui le traite de façon si maternelle quand ils s'égarèrent tous les trois dans la forêt joutant la Mare au Diable. C'est alors que Germain, après avoir eu la révélation des qualités exceptionnelles de Marie, ressent soudain un désir charnel si fort qu'il est lui-même le premier à s'en étonner. De cette «nuit enchantée» passée en pleine forêt, Proust retient surtout la scène où Marie fait dire ses prières au petit Pierre, l'apparition et la disparition de la lune à proximité d'une mare maléfique, la poussée intempestive du désir chez Germain et les dernières paroles du petit Pierre s'endormant : «Mon petit père [...] si tu veux me donner une autre mère, je veux que ce soit la petite Marie» (2). Voilà en quels termes il en parle dans le «bonsoir» du Cahier 6 :

«Maman fit aller chercher un volume de George Sand qu'elle que grand'mère lui avait conseillé de lire la Mare au diable. Et elle m'en lut haut pendant deux heures. Je ne sais pas si je compris bien l'histoire d'autant plus que Maman me passait tout ce qui avait rapport à l'amour. Mais [...] <cette> nuit enchantée que\* passa\* le\* à l'ombre de la forêt était restée contenue pour moi dans l'intérieur de cette nuit enchantée où ma mère était à côté de mon lit, sur le fauteuil de cretonne dans sa belle robe de chambre à ramages bleus, où nous étions tous les deux tout seuls pour toute la nuit; cette forêt me reste magiq[ue] et sans trop savoir ce qu'il y avait dans cette forêt, je la vois encore ou du moins son ombre enchantée dans cette ma chambre cette nuit-là, comme l'ombre du sapin qui *entraîne* <se développait sur le parquet> par les volets découpée sur le clair de lune.» (Cahier 6, f° 49 r°) (J).

La parfaite concordance entre la «nuit enchantée» dont il s'agit dans le livre et celle qui pénètre dans la chambre du narrateur abolit les frontières entre le réel et l'imaginaire et permet au narrateur de vivre par procuration non seulement l'aventure du petit Pierre mais celle de Germain aussi, car comment expliquer autrement le très érotique dénouement dont aucune trace ne subsiste dans les versions ultérieures du «bonsoir» ?

«[Maman] Elle s'endormit. Je n'ai guère connu de sentiment quelquefois – bien rarement – dans mon enfance connu le sentiment du repos complet, du repos sans tristesse, du calme parfait. Je ne l'ai jamais connu comme cette nuit-là. J'étais si heureux que je n'osais pas m'endormir. Je ne sais pas quand je m'endormis. Quand je m'éveillai, le soleil jouait sur mon lit comme la promesse de tous les plaisirs de la journ[ée]. Ma Le lit de Maman était vide. Elle <s'> était levée sans que je l'entendisse. Mais sur ses draps le soleil jouait comme la promesse de tous les plaisirs d'une belle journée, comme un bonheur palpable; et sur la table un petit mot écrit pour moi\* quand mon loup le plus tard possible s'éveillera qu'il s'habille vite, sa Maman l'attend au jardin. J'ouvris les volets, les rayons <du soleil> qui s'était déjà avaient déjà abandonné le ras du sol les pensées la terre et retournée des plates bandes de pensées et d'héliotrope qui baignaient dans une ombre chaude, encore étincelants et humides du soleil qui les avait quittés, <et que le jardinier se préparait à arroser> faisait une échelle d'or le long du treillis du mur et que le jard[ini]er qui semblait posée du ciel par les anges pour leur permettre de venir cueillir les roses et les capucines et qui de l'autre côté grimpait le long de la maison et j jusqu'au lit de Maman.» (Cahier 6, f° 51 r°) (K).

(1) Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, le 18 février, 1850; *Causeries du Lundi*, 3e éd., Paris, Garnier, 1854, Tome I, p. 351-70; *Portraits Contemporains*. Tome premier, Nouv. éd. revue, corrigée et très augmentée, Paris, Michel-Lévy, 1869, p. 88.

(2) George Sand, *La Mare au Diable*, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, p. 78.