

rh19

Revue d'histoire du XIXe siècle

Numéro 25 (2002)
Le temps et les historiens

Éric Bordas

De l'historicisation des discours romanesques

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 29 juin 2005. URL : <http://rh19.revues.org/index420.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Société d'histoire de la révolution de 1848
<http://rh19.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://rh19.revues.org/index420.html>

Document généré automatiquement le 29 septembre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Éric Bordas

De l'historicisation des discours romanesques

Pagination de l'édition papier : p. 171-197

- 1 *Historicisation* ne sera pas pris ici dans son sens de philosophie politique de l'histoire, mais comme phénomène énonciatif qui inscrit le discours à l'intérieur d'une scénographie de référence extra-textuelle (ou contexte d'énonciation ¹), appelée "histoire" par les théoriciens de l'événementiel chronographique. Rappelons tout d'abord que l'*historicisme* a un sens très précis en sciences sociales, et renvoie à toute une école de pensée qui veut que les seules lois des phénomènes humains soient des lois d'évolution historique. L'ouvrage classique de Karl Popper a sévèrement condamné cette approche motivée par "la *prédiction historique*", "et qui enseigne que ce but peut être atteint si l'on découvre les "rythmes", les "lois" ou les "tendances générales" qui sous-tendent les développements historiques" ². L'historicisation poétique découvre l'*historicité* de la matière discursive, ce qui est tout autre chose que la philosophie de l'historicisme ³.
- 4 Par historicisation, on entend, dans la perspective poéticienne privilégiée, énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite.
- 5 Ce phénomène discursif peut-être réalisé par des *dates*, solution simple et efficace, mais non absolue, solution surtout pratiquée dans le *roman historique*, extérieur à l'histoire, mais peu dans le *roman historicisé*, qui s'énonce *de l'intérieur* d'une conscience particulière. À cet égard, on avancera même que les romans historiques de Dumas, par exemple, sont aussi peu historicisés que possible, et qu'ils sont ce qu'il y a de moins *historien* dans la culture littéraire. L'histoire est, en eux, partout (production, édition, succès), sauf *dans* leur texte. Les dates de l'histoire du récit, quant à elles, peuvent être hors histoire référentielle collective, mais simples inscriptions d'une chronologie externe de référence. Elles fonctionnent d'abord comme des *repères*, qui prétendent contextualiser une fiction, dont le rythme et le contenu, la substance même, sont articulés par les *événements* actantiels. Que ces événements soient datables n'est pas une évidence, et l'on peut même considérer que le réflexe qui consiste à vouloir ramener ce contenu romanesque à un ordre hors-roman est une reconstruction contestable. On définit communément le roman historique comme un récit dont le cadre chronologique renvoie à des situations et des faits bien connus de l'histoire politique des hommes, proche ou ancienne, un récit dont plusieurs personnages, principaux ou secondaires, sont des figures attestées et notoires de la mémoire d'un pays ⁴. De la sorte, on tend à opposer la dimension historique ("réelle") d'un roman à sa dimension romanesque ("imaginaire"), l'art du grand romancier consistant à trouver l'équilibre entre les deux composantes ⁵. Mais l'*historique*, en tant que principe poétique général, se réduit-il à l'illustration de faits scientifiquement attestés et datés ? N'y a-t-il d'historique que l'histoire événementielle des manuels scolaires ou des bulletins d'informations, histoire connue et référencée, dont la représentation est devenue objet de mises en discours objectifs ⁶ ? N'existe-t-il pas un *romanesque de l'histoire* que l'on pourrait trouver ailleurs que dans le roman scottien et ses prolongements, précisément là où on l'attend le moins, du côté de la fiction de l'intime, de l'anonyme, du quotidien ?
- 6 En fait, c'est plus souvent par des *développements* ou des *notations* renvoyant à des faits particuliers de l'histoire collective, ou à des valeurs liées à un contexte bien précis, que se découvre l'historicisation du texte romanesque. De la sorte, le texte est illisible sans le tissu du contexte, tissu chronographique, bien sûr, mais aussi topographique : *d'où parle-t-on ?* La question n'est pas une métaphore pour dire le temps ; elle renvoie à un positionnement du

sujet énonciateur (écrivain et lecteur) dans la sphère sociale de son époque. Ainsi, un récit qui multiplie dans sa prose les repères contextuels de sa propre production est un récit qui *historicise* sa matière génétique. De la sorte, l'histoire ne s'énonce que *dans le présent* de sa contextualisation. Il n'y a pas d'histoire au passé : la référence énonciative reste orcentrique-déictique, mais elle peut se déplacer sur l'axe de la réception.

7 Par ailleurs, il convient de comprendre que l'historique, en tant que matière événementielle signifiante, active, ne s'appréhende pas qu'à travers des objets censément *politiques*. Il y aurait dans cette réduction une timidité terroriste à ne pas vouloir envisager des références politiquement futiles (mention d'un opéra dont on sait qu'il fit fureur à tel moment en tel lieu, présentation d'un costume à la mode d'une certaine époque, réaction psychologique caractéristique d'une tendance, *etc.*), mais qui dessinent tout le réseau des *allusions* dont l'historicisation fait sa force première, bien avant la datation donc.

8 Compte tenu de cette façon --qui est un *choix*-- de lire le roman, l'historicisation, définie comme mode d'énonciation, est l'invention-révélation d'un sujet sensible --sujet ou objet de discours configuratifs : configurés ou configurants--, à partir duquel se découvre un ensemble de valeurs, plus ou moins normatives, que l'on appellera l'*idéologie*.

90 Pour étudier ces traces de sujet, qui marquent la conscience d'un moment par la présence d'un passage, on a choisi de travailler sur trois "romans de 1830" : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Peau de chagrin* de Balzac, *Valentine* de George Sand. Si les deux premiers titres, respectivement publiés en 1830 et 1831, n'étonneront personne, le troisième, publié en 1832, risque de susciter de la perplexité. C'est pourtant lui qui sera le principal fil conducteur de l'étude, précisément parce que l'écriture de l'histoire en semble particulièrement absente⁷ : l'historicisation y est donc plus retorse que dans *Le Rouge et le Noir*, sous-titré "chronique de 1830", et qui se termine avec une héroïne qui va "se jeter aux genoux du roi Charles X"⁸, ou que dans *La Peau de chagrin*, qui s'ouvre sur une orgie fêtant ironiquement le renversement de "l'infâme Monarchie [...] par l'héroïsme populaire", et portant des toasts à "une noble victime de juillet", en un tableau précis et très engagé de la situation présente, telle qu'elle est exposée par un des viveurs parlant du nouveau "gouvernement, c'est-à-dire l'aristocratie de banquiers et d'avocats, qui font la patrie, comme les prêtres faisaient jadis de la monarchie"⁹.

11 En revanche, rien de moins *historique*, *a priori*, que la matière romanesque de *Valentine*. Roman d'amour, roman sentimental sans surprise, qui raconte les états d'âme, les hésitations et les souffrances pathétiques d'une jeune aristocrate "accoutumée à respecter religieusement l'opinion"¹⁰, comtesse et malheureuse de l'être, et d'un fils de paysan, plein "d'ironie et de haine contre la noblesse"¹¹. En inversant *ad libitum* les catégories du bourgeois et de l'aristocrate, tantôt du côté du masculin, tantôt du côté du féminin, on reconnaît le schéma actantiel type du récit pour cabinets de lecture, signés indifféremment par Jules Sandeau, Delphine de Girardin, Joseph Méry ou George Sand, entre 1820 et 1840 environ.

12 Et pourtant. Est-on bien sûr qu'un roman d'amour, dont l'histoire est racontée hors dates, sans aucune référence précise à des événements politiques importants et authentiques, qui se passe dans un coin reculé de campagne française, dont le monde est exclusivement fictif, pour ne pas être *historique* n'en puisse pas pour autant être historicisé par son énonciation du présent, et non par sa non-représentation du passé ? Car l'histoire de *Valentine* ne se comprend, ne s'énonce, ne se lit et n'existe que par référence à un intertexte historique politique rudimentaire, désormais totalement intégré dans les consciences françaises : la révolution de 1789. Mais au lieu de proposer une fiction sur la révolution, George Sand a l'idée d'écrire un récit qui ne semble évacuer toute écriture historique, au sens le plus naïf de la représentation, que pour mieux proposer une réflexion politique sur ce que cet événement a (mal) mis en place : l'irruption de la conscience du sujet singulier dans son histoire propre. Donc, *Valentine* ne recompose pas un passé connu¹², passé proche d'ailleurs et peut-être insuffisamment déplacé dans le temps pour pouvoir être déjà perçu comme tel, mais propose

un regard sur un présent nouveau, problématisé, et rendu sensible par le passage de l'histoire, vécu comme un bouleversement¹³. En 1832 déjà, George Sand mesurait l'originalité de sa position concernant la représentation romanesque du temps politique, elle qui devait déclarer 35 ans plus tard : "Je ne veux pas faire des scènes historiques mais des scènes dans l'histoire"¹⁴.

13 Afin d'étudier l'originalité du traitement de la matière historique par le discours romanesque sandien dans *Valentine*, on commencera par travailler sur l'historicisation de la fiction, en particulier dans l'écriture de l'arrière-plan qui tire le texte, presque, du côté de la fable. On analysera ensuite la politisation du discours narratif, à travers l'énonciation de la *doxa*, manifestation ostensible d'un savoir qui ne se cache pas, pour penser l'historique de l'idéologie du texte de la fiction. Enfin, on envisagera ces différents aspects de la poétique du roman sandien, balzacien ou stendhalien comme une anthropologie de la conscience historique, proposée et construite par l'écriture romanesque, et par elle seule, en ces premières années de la Monarchie de Juillet.

14 *Valentine*, c'est d'abord une série de portraits, qui dresse un tableau satirique de la France rurale des années 1820. Prolixe en détails de présentation du cadre géographique, le sud-est du Berry, le récit n'inscrit aucune date précise dans son texte, mais l'un des événements importants de l'intrigue, l'éloignement de la mère de l'héroïne, est expliqué par une allusion au "passage de madame la duchesse de Berry qui s'en allait ou qui revenait d'un de ses joyeux voyages"¹⁵, ce qui permet de comprendre que nous sommes entre 1822 et 1830 environ --repère qui va être confirmé plus exactement peu après par un autre système de référence¹⁶--, car, après les événements de Juillet, comme chacun sait, les "voyages" de la duchesse furent moins anodins et moins "joyeux"¹⁷. Le contexte justifie le texte. La vérité de la fiction doit se déployer entre la disponibilité des références datées et l'évidence des reconnaissances idéologiques présentes. Partant, l'histoire s'énonce dans la vacance des chronologies, hors repère événementiel. L'absence de l'historique comme identité immanente qui viendrait niveler l'imaginaire de la représentation est un appel à une plus grande vigilance politique. Dans le cas de *Valentine*, cette absence semble surtout devoir renforcer le travail de la présence agissante de l'histoire comme structure générale. Le narrateur sandien propose, en effet, tantôt avec la verve de l'humour, tantôt avec la réserve de l'inquiétude, plusieurs portraits d'acteurs de sa fiction, entre figures et personnages : tous sont de référence historique, en ce qu'ils ne s'expliquent que par l'évolution politique récente de la France.

16 Par exemple, le narrateur sandien a grand soin, dans la présentation des membres du personnel de son imaginaire, de replacer le cas "Bénédict", ce "héros" qui "à vingt-deux ans, n'avait point acquis ce qu'on appelle une instruction positive"¹⁸, dans une contextualisation précise, qui dessine une scénographie historique du texte. Le discours de l'analyse est d'une clarté univoque sans appel, que tout le reste de la fiction va avoir le plus grand mal à nuancer : "L'ennui, ce mal horrible qui s'est attaché à la génération présente plus qu'à toute autre époque de l'histoire sociale, avait envahi la destinée de Bénédict dans sa fleur ; il s'étendait comme un nuage noir sur tout son avenir. Il avait déjà flétri la plus précieuse faculté de son âge, l'espérance"¹⁹.

17 Cette dernière citation illustre parfaitement l'écriture politique polémique de l'histoire pratiquée par George Sand dans *Valentine*, ce récit à la fiction non datée. L'énonciation de l'indexical "génération présente" renvoie très clairement à un point d'ancrage qui doit être recherché du côté de la production du texte, soit août 1832²⁰. La perspective critique proposée pour des personnages des années 1820 se déplace alors singulièrement. C'est ce que nous appellerons une *historicisation* de la fiction par le discours narratif. Ce n'est pas le rappel d'événements passés qui fait le récit *historique*, c'est l'inscription du présent déictique dans un passé de pure disponibilité qui fonde la mesure *politique* du discours du sujet, dans une perspective diachronique de jugement, d'estimation, de mise à distance, qui est une fondation de l'histoire au présent. Si *Valentine* peut être lu comme un roman historique, c'est comme

production d'un texte critique pour le présent de sa rédaction, qui joue du déplacement des actions dans un passé proche pour énoncer quelques jugements sévères. Parfois, c'est une simple allusion à un repère culturel contemporain de l'énonciation du texte, et non du discours de la fiction, qui déplace le vocogramme sandien en aval de sa fiction²¹. Ainsi de la remarque sur les idées reçues de la province, avancée sous caution stendhalienne : "Dans les idées de la province, [...] suivant la spirituelle définition de M. Stendhal, un *bel homme* est toujours gros et rouge"²². La citation du *Rouge et le Noir*²³ propose un télescopage des références *stricto sensu*, sans que la cohérence générale de l'énonciation narrative et romanesque, le propos de sa représentation, en soit pour autant pervertie : bien au contraire, la valeur illustrative, voire démonstrative, de la fiction du passé se trouve renforcée par ce constat du présent.

18 Le phénomène est très banal, et l'on en relève des occurrences par dizaines dans n'importe quel roman de cette époque : les références à Rossini, dans *La Peau de chagrin* par exemple²⁴, peu lisibles pour le lecteur qui n'est pas familier de ses opéras quand elles se limitent à un vers de livret italien, fonctionnent comme des marqueurs externes d'une scénographie des années parisiennes de 1825-1835 environ ; de même, la mention d'un "événement" comme l'est la perte de sa voix par la *diva assoluta* qu'est à Paris la Malibran en 1828-1831²⁵ inscrit le texte dans un contexte qui devient très vite étranger à qui ne partage pas ces codes culturels très étroits²⁶. L'historicisation ne travaille pas ici le texte de la fiction dans le sens de la responsabilisation politique, mais, plus simplement, dans la perspective de représentation d'un moment, historique par cette seule mention.

19 En fait, dans *Valentine*, la *déixis* permet le repérage chronologique (presque) exact de l'action, à travers quelques notations concernant l'histoire de la comtesse de Raimbault²⁷. De celle-ci, il est précisé, en effet, qu'elle a trente-cinq ans lors du retour des Bourbons sur le trône, soit en 1814²⁸. Nous sommes alors dans un système de repérage externe, positif. Puis, ayant résumé sa vie, le narrateur note : "Maintenant, elle avait cinquante ans"²⁹. 35 ans en 1814, plus quinze ans : nous sommes en 1829 ; le décodage est alors externe, strictement déictique, donc propre à la loi d'un discours individuel, le discours du récit, et c'est au lecteur d'inscrire les références datables que le texte lui propose à travers les aléas *historiques* des personnages de la fiction inventée.

20 La force de l'effet est telle que, lorsque le lecteur rencontre d'autres indices déictiques, par exemple dans des discours directs des personnages, il doit faire un effort pour ramener l'axe du présent à la matière de ce proche passé dont la fiction est censée se nourrir. Surtout quand la portée critique du discours est maintenue dans une ambiguïté de ton, qu'il semble choquant de rapprocher des assertions si univoques de la bonne morale républicaine de l'auteur³⁰. Ainsi du rappel de la marquise de Raimbault à sa réactionnaire belle-fille : "Vous ne voulez jamais comprendre qu'à présent tout le monde en France reçoit de l'éducation ! Ces gens-là sont riches ; ils ont fait donner des talents à leurs enfants. C'est fort bien fait ; c'est la mode : il n'y a rien à dire"³¹. Telle phrase n'a pas du tout la même portée, ni la même signification, selon qu'elle est prononcée (ou entendue) en 1829 ou en 1832. "À présent" ouvre une représentation du temps et de la durée, bien au-delà de la ponctualité de la désignation stricte, pour laisser résonner le devenir des phénomènes enclenchés. C'est bien le présent qui énonce l'*histoire* d'une nation, et non son passé, en ce que ce présent inscrit le devenir d'un événement attesté dans le vécu de la conscience des sujets. L'écriture de l'histoire ne se fait pas au passé, à la différence de l'archéologie du savoir³².

21 C'est dans *La Peau de chagrin* que l'on trouve les contradictions les plus intéressantes entre ces deux pratiques d'historicisation des discours, l'interne et l'externe. L'*incipit* est une pure *déixis* : "Vers la fin du mois d'octobre dernier"³³, plaçant sa référence résolument à l'extérieur du monde du discours³⁴. Mais, quelques pages plus loin, Balzac a recours au procédé de la *date* pour inscrire une contextualisation prétendument historique à l'*intérieur* de sa prose,

comme en une mise en abyme de la fiction dans l'énonciation du récit : "En 1826, à l'âge de vingt-deux ans, vers la fin de l'automne, je suivis tout seul le convoi de mon premier ami, de mon père"³⁵ --il est vrai que, comme on le voit, la référence est intégrée dans un discours rapporté, ce qui déplace la contextualisation d'un niveau, mais le fonctionnement poétique reste le même. Entre ces deux choix énonciatifs, le roman balzacien déploie tout l'arsenal de la *désignation*, entre *allusion* et *convocation* des références dans les discours inscrits. Un exemple saisissant est l'énoncé suivant, placé en commentaire des répliques avinées, cyniques et désenchantées de l'orgie, orgie qui fête, rappelons-le, la fondation d'un journal, en ces temps qui suivent une révolution dont l'un des déclencheurs fut une attaque contre la liberté de la presse --voir le résumé d'un des personnages : "Il s'agit donc de nous inculquer une opinion nationale, de nous prouver qu'il est bien plus heureux de payer douze cents millions trente-trois centimes à la patrie représentée par messieurs tels et tels, que onze cents millions neuf centimes à un roi qui disait *moi* au lieu de dire *nous*. En un mot, il s'est fondé un journal, armé de deux ou trois cent bons mille francs, dont le but est de faire une opposition qui contente les mécontents, sans nuire au gouvernement national du roi-citoyen"³⁶. Le narrateur balzacien a un jugement qui historicise irréductiblement l'énonciation, en proposant presque le procès d'une idéologie poétique : "Mais entre les tristes plaisanteries, dites par ces enfans de la révolution, et les propos des buveurs tenus à la naissance de Pantagruel, il y avait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, et le nôtre riait au milieu des ruines"³⁷. Pour Pierre Citron³⁸, "Balzac songe à la Révolution de 1789, et non, comme on pourrait le croire pour une scène qui prend place en octobre 1830, à la révolution de Juillet" --le jeu des majuscules (Révolution *versus* révolution) est certainement pour beaucoup dans cet avis³⁹. La distinction est-elle vraiment possible ? Ce à quoi travaille l'historicisation de l'énonciation, critique, n'est-ce pas, précisément, à faire disparaître le *réfèrent historique* au profit de la *référence idéologique* large ? Un énoncé comme celui-ci illustre une conscience contestataire particulière. La vérité de son intention n'est pas dans l'objet illustratif de l'énoncé, mais dans la motivation présente et active de son énonciation. Ramener l'historicisation à la référence historique datable, c'est choisir le récit du passé contre l'histoire du présent --ce qui n'est d'ailleurs en rien un contresens, mais un choix de lecture.

22 Passé/présent : les frontières sont fragiles. On s'en rend particulièrement compte chez George Sand avec le récit de l'édifiant parcours de mademoiselle Chignon, qui parvient à épouser le général comte de Raimbault, pour voler "avec transport dans le tourbillon des grandeurs de l'Empire"⁴⁰. Son destin est celui de toutes les erreurs d'appréciation, des déclassements mal assumés, et des parcours historiques brillants mais incertains : "Avec l'Empire s'était évanouie toute la brillante existence de madame de Raimbault [...], et elle s'éveilla un matin, oubliée et délaissée dans la France légitimiste. [...] Elle laissa voir à celles qui avaient été ses compagnes et ses amies toute l'amertume de ses regrets, tout son mépris pour les *têtes poudrées*, toute son irrévérence pour la dévotion réédifiée. [...] Dans le système des compensations de la couronne, la comtesse de Raimbault fut oubliée ; il n'y eut pas pour elle la plus petite charge de *dame d'atours*. Forcée de renoncer à l'état de domesticité si cher aux courtisans, elle se retira dans ses terres, et se fit *franchement bonapartiste*. Le faubourg Saint-Germain, qu'elle avait vu jusqu'alors, rompit avec elle comme *mal pensante*. Les *égaux*, les *parvenus*, lui restèrent, et elle les accepta faute de mieux"⁴¹. Là aussi, le mouvement brutal et même spectaculaire de l'histoire, avec cet incroyable destin des enfants de l'Empire, n'a pu, au mieux, que produire l'accès à la nostalgie, aux récriminations, à l'insatisfaction : "Garrottée à ce monde oublieux et sans pitié qui n'avait plus pour elle que des déceptions et des déboires, elle se laissait traîner encore comme un cadavre à son char. Où vivre ? comment tuer le temps, et arriver à la fin de ces jours qui la vieillissaient et qu'elle regrettait dès qu'ils étaient passés ?"⁴². Le narrateur s'attarde longuement sur le cas exemplaire de cette femme odieuse, de cette classe déclassée et obsolète, dont le destin atteste de ce que le progrès historique

n'est pas chose linéaire. L'on sent dans le discours de la fiction autant la volonté d'édifier par un repoussoir franchement déplaisant, que celle de régler quelques comptes avec des personnalités certainement en vue au moment de la publication. Sans aller jusqu'à parler de "portrait à clé", et vouloir rechercher un modèle précis, on ne peut s'empêcher de penser que l'écriture la plus ouvertement "historique" de *Valentine*, avec ce récit d'une oubliée de l'histoire de France, est sans doute celle dont la scénographie de signification est la plus directement *présente* et signifiante pour le lecteur de 1832. Que ce soit le récit de l'histoire de ce personnage qui permette le décodage chronologique le plus précis du roman⁴³ n'est pas un hasard. Le présent rend possible la lecture du passé, et non l'inverse, en histoire comme en politique, comme en linguistique : c'est là une vérité qu'il illustre, à sa façon, le décalage entre le spectacle *présent* du capitaliste qui offre l'orgie au début de *La Peau de chagrin*, aviné, monstrueux, et la référence de son *passé* actif et productif. Une fois de plus, les systèmes d'oppositions dialectiques sont, on le voit, de fragile facture pour les codes de signification romanesque, qui biaisent toujours fortement avec la transitivité référentielle.

23 Ultime portrait *historique* de *Valentine*, qui reste notre texte conducteur, la figure de la vieille marquise de Raimbault, aïeule faible, et coupable de toutes les lâchetés, de toutes les compromissions de la monarchie finissante, fait entrer le style de la satire dans le récit pour illustrer la permissivité sémillante "des grâces du temps de Louis XV" dont elle offre, du haut de ses quatre-vingts ans, une réjouissante caricature⁴⁴. La marquise, souriante et brave femme, image d'une légitimité aristocratique héraldiquement insoupçonnable, ne se comprend que par antithèse avec la comtesse, sa belle-fille, née Chignon, revêche, dure et hautaine. Avec le libre ton des personnes qui se savent tous les droits, elle multiplie les "affabilités insolentes"⁴⁵ à l'égard des manants, en une "affectation de popularité" dans laquelle on retrouve "l'habitude d'une protection toute féodale", note le narrateur⁴⁶. Et son injonction familière à Valentine pour l'encourager à parler à Bénédicte "pouvait se traduire ainsi : Imite-moi, héritière de mon nom ; sois populaire, afin de sauver ta tête à travers les révolutions à venir, comme j'ai su faire dans les révolutions passées"⁴⁷. L'idée est rendue tout aussi nettement par une réplique de la comtesse, qui rappelle, sur le mode ironique satirique certes, mais avec beaucoup de vérité dans le pittoresque psychologique, la dimension historique, encore une fois, de semblable comportement, propre à une certaine classe : "Oh ! vous rêvez toujours la guillotine ; vous croyez qu'elle marche derrière vous, prête à vous saisir à la moindre marque de courage et de fierté"⁴⁸. La guillotine, référent historique spectaculaire s'il en est, est l'*image*, littérale et non symbolique, d'une écriture de l'histoire dans les consciences populaires collectives, au-delà de toute forme de discours scientifique quelconque. Énoncé des fantasmes les plus motivés et les moins imaginaires qui soient, elle inscrit la vérité de ce qui a été, et que l'individu français ne peut plus ne pas penser comme un devenir historique possible. De Stendhal à Sand, on remarque la convergence historique, là encore. Dans *Le Rouge et le Noir*, dont l'action se passe entre 1827 et 1830, Stendhal précise que les hommes de la société de M. de Rênal "répétaient que le retour de Robespierre était surtout possible à cause de ces jeunes gens des basses classes, trop bien élevés"⁴⁹. Plus tard, l'affectation des aristocrates parisiens inspire à Julien Sorel le commentaire suivant : "Ils ont tant de peur des jacobins ! Ils voient un Robespierre et sa charrette derrière chaque haie"⁵⁰. Et, lui donnant raison, Norbert de La Mole lance à sa sœur, un peu trop exaltée : "Prenez bien garde à ce jeune homme, qui a tant d'énergie [...] ; si la révolution recommence, il nous fera tous guillotiner"⁵¹. Que l'on ne sous-estime pas, aujourd'hui, la vérité littérale de ce fantasme ! Les représentations populaires, au XIX^e siècle, ont vite fait de susciter ce genre de réaction. Ainsi, en 1857 encore, lors de l'exposition des *Glaneuses* de Millet, un journaliste du *Figaro* ne craint pas d'écrire : "Qu'on éloigne les petits enfants ! Voici les *Glaneuses* de M. Millet qui passent ! [...] Derrière ces trois glaneuses

se silhouettent, dans l'horizon plombé, les piques des émeutes populaires et les échafauds de 93"⁵².

24 Pourtant, la tonalité dominante proposée par George Sand autour du personnage est résolument humoristique. La marquise, avec "ses habitudes de mollesse antique"⁵³, incarne un autre aspect, un autre *style* de la nostalgie qui fonde le regard passéiste à partir duquel se construit la fiction historique : elle en est la vision bouffonne, qui serait franchement drôle, si le personnage de Louise n'était là pour rappeler les désastres que semblable égoïsme tranquille et semblable corruption morale provoquent presque toujours. Cette "vieille espiègle du temps de la du Barry"⁵⁴ sait raconter "des histoires avec une merveilleuse lucidité de mémoire et une admirable présence d'esprit pour en sauver les situations graveleuses à l'oreille de Valentine" ; le puritain Bénédicte reste "confondu, étourdi de tant d'usage avec tant de démoralisation, d'un tel mépris des principes joint à un tel respect des convenances"⁵⁵. Celle qui, "malgré toute sa popularité", ne peut "se décider à offrir un siège au neveu de son fermier"⁵⁶, propose sa propre lecture de téléologie sociale, qui résume sa capacité à comprendre les leçons de l'histoire de France, quand elle meurt en donnant pour ultime conseil à sa petite-fille : "ne prends jamais un amant qui ne soit pas de ton rang"⁵⁷. Histoire des mœurs et histoire politique se rejoignent en un accord, du moins parfaitement juste eu égard aux acteurs impliqués.

25 Telles sont les figures de cette fable, proposée par la jeune George Sand, pour réfléchir sur les mauvais usages du devenir historique, comme sur les fatalités des destins immuables. La vieille aristocrate sénile et dangereusement ridicule, la parvenue de la première génération, les paysans récemment enrichis et encore mal dégrossis, proposent une comédie de mœurs qui ne se comprend que dans l'inscription d'un intertexte que l'on pourrait appeler "la scénographie de la révolution". De l'idée même de la révolution, plus que d'une révolution exacte. Ce n'est pas le même bouleversement politique qui a réuni la marquise de Raimbault et mademoiselle Chignon, ou qui a permis la fortune des Lhéry. Mais ces personnages de référence présentent un tableau sans surprise de la France du début du XIX^e siècle⁵⁸. Parmi eux, Bénédicte, Valentine et Louise tentent d'acquiescer une épaisseur, une consistance, qui les fera accéder au statut de *sujets* actifs. Le narrateur sandien organise tout cela avec une parfaite maîtrise, mais non sans contradiction.

28 George Sand n'a jamais prétendu à l'objectivité narrative. Ses récits sont ponctués de jugements de valeur, qui mettent en cause les acteurs de la fiction autant que la figure générale du narrateur omniscient qui s'accorde le droit de condamner ou d'absoudre les éléments les plus engagés du texte. *Valentine* offre plusieurs exemples d'énoncés dans lesquels le lecteur a le sentiment d'entendre la voix de l'auteur sous la parole du roman. Ce peut être de façon très ponctuelle, à travers la simple incise d'une phrase coordonnée : "Elle avait un profond mépris pour la canaille, et prétendait que, pourvu qu'on la fît boire et manger, on pouvait ensuite lui marcher sur le ventre sans qu'elle se révoltât. Et ce qu'il y a de plus triste en ceci, c'est que madame de Raimbault n'avait pas tout à fait tort"⁵⁹. Entre la condamnation d'un préjugé et l'acceptation résignée du même préjugé, l'énonciation narrative sandienne hésite et ne choisit pas. Très éloignée de "l'impartialité de sténographe" affirmée par l'auteur⁶⁰, l'énonciation du parti pris se propose, ici, dans une articulation précise au texte de la fiction. Le discours d'une certaine *doxa* est le commentaire direct du récit, qu'il double et menace de son inflation, ou pléonastique ou contradictoire. De la sorte, l'écriture est modalisée par des indicateurs de portée, par des signaux d'énonciation qui appuient la présence d'un sujet transcendant à la fiction, et dont la parole doit rétablir la vérité dans les cas de dérive. Ici, l'avertissement est très clair : ce que la fiction a posé d'odieux en madame de Raimbault ne doit pas empêcher le lecteur de lui donner raison quand il le faut. Ailleurs, c'est un mouvement d'orgueil de la modeste Valentine, se souvenant qu'elle porte "le nom le plus honoré du pays", qui est justifié par le narrateur : "Cette petite vanité n'avait rien de ridicule, puisqu'elle tirait toute sa

considération des vertus et de la bravoure de son père”⁶¹. En somme, la morale de l'idéologie du moment⁶² vient redresser les tentations d'une lecture exagérément critique.

28 Or, loin d'être une faiblesse, semblable principe poétique doit sans doute être regardé comme une radicalisation tranquille des démarches parallèles de l'historien et du romancier, qui, tous deux, racontent une histoire, c'est-à-dire proposent une intelligibilité à des faits dont la réunion, la collection et la narration ne vont pas de soi⁶³. En effet, si l'on suit l'analyse de Roland Barthes sur “le discours de l'histoire”⁶⁴, on admet que, dans le discours historique des temps modernes --et le discours narratif est une proposition de discours historique, particulièrement au XIX^e siècle--, “le processus de signification vise toujours à “remplir” le sens de l'Histoire”. “L'historien”, ajoute Barthes, “est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série”⁶⁵. Le romancier fait exactement la même chose, motivé par d'identiques volontés de logique et de vérité, qu'on appelle alors “vraisemblance”, et n'hésite pas, quand il le faut, à expliciter le sens de sa démarche dans une volonté de clarté générale et pour le bien (supposé) de chacun. C'est dans ces manifestations de commentaire que l'histoire politique, comme principe de l'idéologie énoncée et de l'idéologie énonçante, inscrit le plus nettement le repère de son présent. Ce sont d'ailleurs ces aspects qui peuvent “dater” un texte, tout comme ce sont eux qui illustrent “l'illusion référentielle” d'un certain rapport à l'autorité du sujet parlant. L'écriture de l'histoire se fait au présent et l'historicisation porte sur les matières idéologiques du moment puisque ce sont elles qui rendent le réel (= la fiction) *lisible*.

29 Ailleurs, George Sand prend soin de distinguer les deux niveaux d'énonciation, et propose alors la disposition à double entrée d'un niveau 1 de représentation, au passé, centré sur la chose fictive, et d'un niveau 2 de représentation, au présent, consacré à l'analyse des vérités générales. Là encore, la relation de l'un à l'autre est de l'ordre du commentaire, mais l'articulation est implicite et se fait dans le rapprochement des unités réalisé par la lecture continue d'un texte volontairement scindé en deux unités pragmatiques distinctes : la beauté d'Athénaïs “était du genre de celles qui plaisent plus généralement. Les hommes d'une éducation vulgaire aiment les grâces qui attirent, les yeux qui préviennent, le sourire qui encourage. La jeune fermière trouvait dans son innocence même une assurance espiègle et piquante”⁶⁶. L'énonciation de la maxime est préparée par le groupe complément de la phrase du récit, portée par une relative adjective, posée hors endophrase textuelle et qui sollicite les ressources de l'exophrase mémorielle pour susciter l'effet de connivence et de présupposition qui va faire admettre l'assertion catégorique suivante⁶⁷. C'est non seulement le contenu même, doxologique, de cette pseudo-maxime, qui illustre un niveau *historique* de l'énonciation, celui de sa mise en signification réalisée par son agencement dans le récit, mais aussi la pratique discursive, avec ses hiérarchies, ses agencements, et son autorité tranquille⁶⁸.

30 Une autorité qui peut même oser l'écriture à l'irréel du passé pour avancer les vérités du moment présent, dont on laisse fort à entendre, par cette dilution dans le virtuel et par la détermination générique, qu'elles ont valeur éternelle. George Sand donne un exemple de cette poétique paradoxale dans sa peinture du caractère de Pierre Blutty, mari jaloux mais amant passionné : “et cela fut un exemple de différence du préjugé dans les diverses classes de la société. Un homme de qualité et un bourgeois se fussent trouvés également compromis par l'amour de leur femme pour un autre. Ce fait avéré, ils n'eussent pas recherché Athénaïs en mariage, l'opinion les eût flétris ; s'ils eussent été trompés, le ridicule les eût poursuivis. Tout au contraire, la manière savante et hardie dont Blutty conduisit toute cette affaire lui fit le plus grand honneur parmi ses pareils”⁶⁹. Plus encore que dans l'affirmation d'apophtegmes crédibilisés d'abord par leur statut d'outils de cohésion narrative générale, cette écriture à l'irréel assume pleinement l'arbitraire du récit pour mieux rendre incontestable la présence, le

travail de l'idéologie générale de distinction des classes dans les différents actants mobilisés, poétiques et fictionnels.

- 31 De la sorte, l'énonciation sandienne dans *Valentine* joue de ce que Philippe Hamon comprend comme un "effet-idéologie", bien différent de l'idéologie elle-même⁷⁰. L'assignation, l'identification d'une idéologie exacte dans un récit du XIX^e siècle se heurte toujours à des problèmes de désignation, de dénomination, avec lesquels le texte ne cesse de ruser⁷¹. L'effet-idéologie est construit par la mise en scène stylistique "d'appareils normatifs"⁷² du genre de ceux dont nous venons d'analyser trois manifestations. Ces appareils évaluent et modalisent le rapport de la fiction et de l'histoire, dans la perspective d'une critique ou d'une valorisation d'accord.
- 32 Parfois le discours de la *doxa* s'étend, s'étale et s'impose en une digression exogène et fait surgir un *texte* dans le récit, imposant une déclinaison paradigmatique d'items *dans* la linéarité syntagmatique de la langue narrative. Ainsi le portrait du valet idéal. "Ce qui compléta leur sécurité, c'est que Valentine n'avait gardé à son service aucun de ces valets nés dans la livrée, peuple insolent, ingrat et bas, qui salit tout ce qu'il regarde, et dont la comtesse de Raimbault aimait à s'entourer, pour avoir apparemment des esclaves à tyranniser. Après son mariage, Valentine avait renouvelé sa maison ; elle ne l'avait composée que de ces bons serviteurs à demi villageois qui font un bail pour entrer au service d'un maître, le servant avec gravité, avec lenteur, avec *complaisance*, si l'on peut parler ainsi ; qui répondent : *Je veux bien*, ou : *Il y a moyen*, à ses ordres, l'impatientent et le désespèrent souvent, cassent ses porcelaines, ne lui volent pas un sou, mais par maladresse et lourdeur font un horrible dégât dans une maison élégante ; gens insupportables, mais excellents, qui rappellent toutes les vertus de l'âge patriarcal ; qui, dans leur solide bon sens et leur heureuse ignorance, n'ont pas l'idée de cette rapide et servile soumission de la domesticité selon nos usages ; qui obéissent sans se presser, mais avec respect ; gens précieux, qui ont encore la foi de leur devoir, parce que leur devoir est une convention franche et raisonnée ; gens robustes, qui rendraient des coups de cravache à un dandy ; qui ne font rien que par amitié ; qu'on ne peut s'empêcher ni d'aimer ni de maudire ; qu'on souhaite, cent fois par jour, voir à tous les diables, mais qu'on ne se décide jamais à mettre à la porte"⁷³.
- 33 L'opposition radicale entre le bon et le mauvais reproduit le clivage de classe entre le valet né "dans la livrée", coupable du péché originel d'être ce qu'il est, sans aucune perspective de changement, et le serviteur "à demi villageois", qui est déjà l'option moderne de l'employé de maison, à mobilisation et mobilité plus libre, attaché aux valeurs bourgeoises par toutes les formes du chantage affectif le plus puissant. Le paternalisme condescendant, qui faisait tant horreur à Baudelaire et qui ne permit aucune résurrection marxiste de George Sand dans les années 1960, ne se cache pas dans cette exaltation de "toutes les vertus de l'âge patriarcal", qui refait surgir l'écriture de la mélancolie, mais loin des aigreurs de la comtesse de Raimbault cette fois-ci, puisque celle-ci fait même figure de contre-exemple sur ce point précis. Mais l'effet-idéologie n'est pas tant dans le contenu même du message social, dans l'énoncé, que dans l'énonciation narrative et son effet d'adresse au lecteur. Tout le texte, là encore, est modalisé par les inscriptions de démonstratifs en emploi d'exophore mémorielle ("ces valets nés dans la livrée", "ces bons serviteurs à demi villageois", "cette rapide et servile soumission de la domesticité selon nos usages"), qui puisent dans des références présumées communes au narrateur et au lecteur. D'ailleurs, l'énonciation s'ouvre, sur la fin, en un "on" de collectivité, sujet d'une prédication au présent de démonstration ("on ne peut s'empêcher", "on souhaite", "on ne se décide jamais"), qui tire le discours, hors du récit, du côté du raisonnement⁷⁴. Tel est le poids, mémoriel donc, d'un immémorial préjugé. Partant, nous devenons complices de cette écriture de l'histoire, qui assigne des positions très précises aux sujets dans la morale du moment.

- 34 Le déplacement de l'histoire, de l'historique passéiste vers une politisation du quotidien, sensible jusque dans des lignes *a priori* aussi anodines que celles-ci, loin de toute représentation d'une conscience active et subversive, renverse les catégories esthétiques attendues, tout comme l'énonciation du strict récit est bouleversée par l'intrusion tranquille du discours, qui le parasite et le prend en otage. Éloquent exemple de ce que Michèle Riot-Sarcey comprend comme "l'historicité de la confrontation, contenue dans le texte, entre énoncé et énonciation"⁷⁵. Que cette digression politique, qui fait de l'histoire au présent, soit avancée à partir de, ou autour de, un "individu", n'est pas un hasard. C'est le sort de l'individu, son entrée sur la scène politique de l'histoire, qui marque le passage des temps archaïques aux temps modernes, entrée spectaculairement illustrée par toutes les formes de repères révolutionnaires. Un individu, mais non un *sujet*, notons-le, en ce qu'il y a au moins une virtualité d'actance active dans la notion de sujet, qu'il n'y a pas dans la notion d'individu, simple repère quantitatif et figure d'assignation, sujet hors destin mais objet de représentation⁷⁶.
- 35 Le portrait du valet idéal sous la plume de George Sand illustre parfaitement les ambiguïtés d'une bonne volonté d'intention, dans sa prise en charge des réalités d'époque, c'est-à-dire d'abord les préjugés. Comme l'a parfaitement remarqué Michèle Riot-Sarcey, dans une perspective d'énonciation, peut-être discutable, d'adéquation directe des mots aux choses, précisément dans ce processus de représentation chargé d'intentionnalité, "les représentés, socialement semblables, ne font plus corps avec leurs représentants mais, en s'identifiant à l'idée que l'on se fait d'eux-mêmes, ils sont en mesure de consentir à la reproduction des dominations, à la fois politiques et symboliques, l'ensemble constituant le mode d'action du pouvoir"⁷⁷. Une telle analyse démontre bien la force vive de la matière à partir de laquelle les discours se constituent, parfois sans bien comprendre ce qu'ils contribuent à mettre en place eux-mêmes : leur propre perte. Objet de l'énoncé, l'individu qu'est le valet est pris en charge par le sujet recteur de l'énonciation, lui-même conditionné par l'idéologie qui le porte, et dans la dimension scénographique de laquelle il propose ses constructions fabulaires. Semblable phénomène prouve bien que le sujet de l'énonciation n'est pas un être empirique, puisque cette parole du narrateur ne concrétise pas pour autant le portrait précis d'un narrateur-sujet.
- 36 Cette opposition, de l'énoncé, politisé, et de l'énonciation, plus ou moins responsable, trouve dans cette problématique de l'individu, répétons-le, un matériau privilégié. Le portrait du valet idéal n'a pas de réalisation précise dans le roman et ne peut pas en avoir puisqu'il n'accède pas au rang d'actant fondateur, mais George Sand comprend tout de même qu'il se joue, ou qu'il va se jouer là, *a contrario*, quelque chose de déterminant : le passage de l'individu au sujet. Henri Meschonnic a montré que le sujet est un mode de spécification de l'individu⁷⁸. Même s'il ne coïncide pas avec lui, le sujet a lieu pourtant en lui. Le sujet s'invente dans et par un discours et, s'il lui confère une systématité, c'est qu'il est un opérateur de la valeur poétique. "Il y a à faire la différence entre *individu* et *sujet*, on ne peut pas nier qu'ils partagent des choses, qu'il n'y a pas de sujet sans individu, même s'il peut y avoir un individu sans que tous les sujets soient là"⁷⁹. L'individu qui n'est pas ce sujet-là peut être un autre sujet. Henri Meschonnic reconnaît ainsi le sujet philosophique, le sujet psychologique, le sujet freudien, mais aussi le sujet du bonheur, le sujet de la connaissance des choses, de la domination des choses, *etc.*⁸⁰ Or ces sujets présentent assurément des historicités différentes dans leurs modes d'apparition, leurs activités, les interprétations qu'ils suscitent. En somme, si le sujet présuppose l'individu, il peut le transformer : celui-ci n'en est que le produit.
- 37 C'est tout le destin de Bénédicte, le paysan déclassé, de Valentine, l'aristocrate née pour être fermière, ou de Louise, l'éternelle humiliée, la femme sans statut, la parente pauvre, elle à qui sa belle-mère d'abord, sa sœur ensuite, volent un amant, Louise que ses souffrances ignorées hissent presque au rang de martyr de l'histoire et dont le terrible cri de révolte final, ses imprécations sur le lit de mort de Valentine⁸¹, par son scandale moral, est la marque du refus de cette simple condition passive, intolérable. D'individus, ils sont devenus, malgré eux, des

sujets, par amour, et ils en meurent, les gens comme eux, n'ayant pas encore de place dans le monde du présent, tout comme ils ne sont pas les acteurs de l'histoire, de la leur propre pas plus que de celle d'un groupe quelconque⁸². Ces trois personnages sont-ils des *héros* au sens strict du terme, du point de vue du prestige actantiel de la potentialité romanesque ? Ce n'est pas certain, en ce qu'ils agissent peu, et subissent beaucoup. Mais, tout comme avec sa digression sur le valet dont on refuse de le penser comme un type social et politique autonome (d'ailleurs, un valet est-il même vraiment un *homme* ? reste des valeurs aristocratiques...) ⁸³, dans sa fiction autour de ces trois actants, George Sand comprend que chaque individu, ou chaque coalition d'individus, est porteur d'un dynamisme latent qui, concourant à l'équilibre général, de la société, du récit, le menace perpétuellement. Partout ailleurs, dans *Valentine*, le roman affirme la suprématie du groupe, de la classe, de la race et du sexe, et c'est d'ailleurs cette supériorité qui finit par briser les efforts d'individualisation et d'originalité de certains. En cela, un roman comme *Valentine* est l'exacte antithèse, par exemple du roman stendhalien, pourtant cité dans le texte ⁸⁴. Comme l'expose fort bien Jean Molino : "Dès le début du *Rouge et le Noir*, la situation sociale et politique est expliquée comme résultant des individus, de leurs intérêts, de leurs relations réciproques et du rapport de force des coalitions qu'ils constituent ; il n'y a pas de nature sociale, il n'y a que des mœurs, qui sont la cristallisation d'une des options possibles de la nature humaine" ⁸⁵. Chez George Sand, il y a d'abord *une nature sociale* ⁸⁶. Pourtant, la problématique est bien là, posée, installée, et elle travaille le texte "de l'intérieur", minant les possibilités romanesques et suggérant une nouvelle cartographie de la représentation sociale en France autour de 1830 ⁸⁷.

38 Par exemple, l'érotisation *active* du regard, dans la scène ⁸⁸ où Valentine découvre la beauté très physique du corps de Bénédicte, est un premier indice de l'entrée imminente de l'individu (des deux individus ici) dans la sphère du sujet du désir, dans son histoire et son devenir. En cela, l'écriture du sujet est bien ce qu'il y a de plus réel dans *Valentine*, ce récit sans repère historique explicite, qui écrit l'histoire des classes hors histoire, déplacées dans l'espace (un coin perdu de campagne française) et dans le temps (récit sans date), puisque, comme l'a rappelé Philippe Hamon, "pour le romancier du XIX^e siècle, le "réel" n'est pas tant ce qui est, le *tel-quel*, ni non plus ce qui *manque* [...], que ce qui *oblige*. Et le texte du roman est traversé de la rumeur de ces voix obligeantes (ou désobligeantes)" ⁸⁹. Dans *Valentine*, l'on ne donne pas la parole à ce réel sous-entendu ou mal entendu, et l'on préfère favoriser l'imaginaire de l'idéal pour augmenter la puissance du désir comme force de subversion. De la frustration comme outil de révolte.

39 C'est donc surtout dans les manifestations de ses contradictions, entre ce qu'avance l'énoncé et ce que refuse l'énonciation, que *Valentine* propose ce que l'on peut comprendre comme une anthropologie de la conscience historique, pensée comme interrogation critique du politique quotidien et contemporain, dans ses possibilités et ses limites d'époque, que seule, peut-être, pouvait alors construire l'écriture *romanesque* du récit sentimental. Au même moment, exactement, Balzac construisait l'anthropologie de la conscience politique de la France de 1830, et il privilégiait le médium du roman social, ce qui creuse la différence fondamentale entre ces deux écrivains, qui s'apprécièrent toujours beaucoup sans jamais vraiment se comprendre.

41 En effet, ce qu'illustre le déploiement concomitant du roman et de l'histoire comme discipline de référence pour donner à l'humain une intelligibilité dans/de son devenir, durant la première moitié du XIX^e siècle, c'est le primat désormais accordé à l'énonciation narrative pour dire la vérité des choses distanciées et offertes comme objets de pensée et de discours. En cela, et si l'on pense, par exemple, à la question de la position et de l'inscription en discours des individus hors histoire, comme les prolétaires ou les valets, ou encore les femmes, massivement mobilisées dans *Valentine*, on peut rejoindre l'analyse de Roland Barthes pour rendre compte de ce que peuvent faire le roman et l'histoire devant les apories des idéologies :

“Se refusant à assumer le réel comme signifié (ou encore à détacher le référent de sa simple assertion), on comprend que l’histoire en soit venue, au moment privilégié où elle a tenté de se constituer en genre, c’est-à-dire au XIX^e siècle, à voir dans la relation "pure et simple" des faits la meilleure preuve de ces faits, et à instituer la narration comme signifiant privilégié du réel”. L’histoire narrative puise sa vérité “dans le soin même de sa narration, l’architecture de ses articulations et l’abondance de ses expansions”. “On ferme ainsi le cercle paradoxal : la structure narrative, élaborée dans le creuset des fictions (à travers les mythes et les premières épopées), devient à la fois signe et preuve de la réalité”. Précisément, “la narration historique meurt parce que le signe de l’Histoire est désormais moins le réel que l’intelligible”⁹⁰. C’est pourquoi *Valentine* ne se propose pas comme roman *historique*, mais comme roman de l’histoire dans l’histoire, pour figurer le dépassement du temps devenu durée, quand la vitesse des bouleversements a renversé les figures de référence sans proposer de structures de remplacement. Et c’est également pourquoi le paramètre de la représentation des données temporelles est une des références les plus importantes pour énoncer la vérité romanesque qui dénoncera les impostures historiques. Si l’on accepte la juste synthèse de Claudie Bernard, selon qui le roman historique du XIX^e siècle “traite de l’Histoire-passé, par la médiation de l’Histoire-discours, en réponse à une anxiété relative à l’Histoire contemporaine”⁹¹, on dira que *Valentine*, récit *dans* l’histoire de son temps, traite de l’histoire-présent, par la médiation du discours romanesque, en réponse à une anxiété relative à l’histoire-passé. Mais quelle est la distance, la limite, entre ce passé très proche et ce présent immédiat ? Telle est la question. Quand passe-t-on de l’un à l’autre ? La question peut-elle dépasser sa propre absurdité ?

42 Le temps est mal ou pas mesuré dans *Valentine*. Pas de datation, ni de précision exacte en matière de jours, de semaines, de mois, d’années. Tout au plus quelques syntagmes banalisés viennent-ils rythmer les principales articulations factuelles de l’intrigue : “L’absence de la comtesse de Raimbault s’étant prolongé de plusieurs jours au delà du terme qu’elle avait prévu, Valentine revint plusieurs fois à la ferme”⁹², “Valentine restait seule pour plusieurs jours, avec sa grand’mère et sa nourrice, au château de Raimbault”⁹³, *etc.* En revanche, le phénomène quantitatif de l’énonciation narrative permet de mesurer les pauses, les accélérations, les reprises, c’est-à-dire tout ce qui marque la durée dans un récit. Certains événements qui ne durent que quelques jours sont rapportés sur plus de trente pages, quand d’autres, qui s’inscrivent inévitablement dans un laps de temps de plusieurs années sont résumés en quelques lignes. Caractéristique de l’écriture romanesque, cette marque de disponibilité du rythme énonciatif illustre, dans *Valentine*, l’écriture de deux types d’histoire, complémentaires mais parfois rivaux : l’histoire de l’individu, et l’histoire de la collectivité. L’échec de la réunion, tentée, de ces deux instances, marque la catastrophe qui va conclure la tentative de Valentine, Bénédicte et Louise à accéder au rang de sujets, maîtres de leurs actions et même de leur identité.

43 Il y a un épisode décisif dans *Valentine* qui fait surgir, soudain, la vérité sensible d’un temps figé dans l’instant du bonheur. Il s’agit du moment où, la mère et les maris étant oubliés, la communauté heureuse des amants peut jouir d’elle-même et de son innocence durement conquise. Ce moment du bonheur, comme souvent chez Sand, s’inscrit dans le cadre d’une délimitation spatiale très précise et fortement construite dans le roman en termes d’actant. Le temps du bonheur a son lieu : le petit pavillon de Valentine, au bout du domaine des Raimbault. “Le pavillon était donc pour tous, à la fin du jour, un lieu de repos et de délices. Valentine n’y admettait aucun profane, et ne permettait aucune communication avec les gens du château. [...] C’était l’Élysée, le monde poétique, la vie dorée de Valentine ; au château, tous les ennuis, toutes les servitudes, toutes les tristesses [...] ; au pavillon, tous les bonheurs, tous les amis, tous les doux rêves, l’oubli des terreurs, et les joies pures d’un amour chaste. C’était comme une île enchantée au milieu de la vie réelle, comme une oasis dans le désert”⁹⁴. La référence à Rousseau est évidente, et l’on retrouve tout le classicisme des structures de contes, avec

les délimitations classées selon les axes autorisé *versus* interdit, profane *versus* initié, bon *versus* mauvais, *etc.* La géographie est politisée, sexualisée, et, replacé dans le contexte général du récit, le pavillon de Valentine est le lieu d'épanouissement des individualités heureuses. Notons tout de même que, loin d'être un lieu de libération, le pavillon élyséen est d'abord un espace émoullent et lénifiant, qui réunit les individus en une collectivité choisie mais qui a d'abord pour but de les détourner de toute vérité des pulsions : "Au pavillon, Louise oubliait ses amertumes secrètes, ses violences comprimées, son amour méconnu. Bénédicte, heureux de voir Valentine s'abandonner sans résistance à sa foi, *semblait* avoir changé de caractère ; il avait dépouillé ses inégalités, ses injustices, ses brusqueries cruelles. [...] La pauvre Louise pleurait en l'écoutant, et *s'efforçait* de trouver l'amitié de Bénédicte plus flatteuse et plus douce que ne l'eût été son amour. Athénaïs, rieuse et folâtre, reprenait au pavillon toute l'insouciance de son âge ; elle oubliait là les tracas du ménage, les orageuses tendresses"⁹⁵. Le pavillon a pourtant une dimension érotique affolante, mais dont un couple seulement semble bénéficier pour, d'ailleurs dans son refus, mieux marquer l'instant du bonheur, qui proposerait une énonciation lyrique radicalement autre et intenable dans le prosaïsme de la narration dominante⁹⁶.

44 Le pavillon de Valentine, c'est, très évidemment, la représentation de l'utopie achronique qui est la base de tout rêve de démocratie⁹⁷. Mona Ozouf⁹⁸ vient d'étudier cette représentation d'une micro-société idéale dans *Valentine*, et elle la rapproche des idéaux saint-simoniens, voyant dans le pavillon élyséen un "phalanstère aristocratique". Dans ses contradictions, l'Élysée du Berry, dans son espace élitiste et désirant, illustre parfaitement "ce trouble originaire que signifie le mot de démocratie", selon l'analyse de Jacques Rancière⁹⁹, et qui ne peut s'énoncer que par le détour de la fable ou de l'allégorie : "La démocratie n'est pas d'abord un régime de gouvernement ou un état du social. C'est d'abord la pure inscription d'un lieu sans lieu, d'un lieu qui dérange l'ordre naturel des places et des fonctions"¹⁰⁰. On mesure "le trouble de la vie productive et improductive" ainsi instauré dans un détournement "par des incorporels qui dessinent un autre lieu, un lieu sans lieu"¹⁰¹. Le tour de force de George Sand est, bien sûr, de solliciter les représentations de cet imaginaire désirant à travers les métaphores de l'espace, précisément pour circonscrire les limites d'un "lieu sans lieu" -- sans référent topologique strict, mais non sans référence. Pour ce faire, et le temps de quelques pages, le discours du récit abandonne la transitivité directe de la désignation narrante au profit de la démonstration poétique. Le niveau de langue se modifie, devient plus exigeant ; on repère quelques clichés ornementaux dans la mobilisation des *topoi* argumentatifs et lyriques, comme le motif du *locus amœnus*. Il y a une sur-sollicitation évidente des "effets-poésie" les plus convenus dans la prose du récit, qui contre-balancent les "effets-idéologie" par lesquels, ailleurs, le texte avait assuré sa pragmatique propre : la vérité de l'utopie étant dans l'articulation des deux langages. Comme l'explique Jacques Rancière, "le "non-lieu" utopique est en fait le sur-lieu d'une hyper-écriture"¹⁰².

45 Or l'écriture de l'utopie correspond à une délimitation spatiale très stricte, mais également à une limitation chronologique. Et sur ce point, comme sur la question de l'espace, *Valentine* respecte scrupuleusement les règles de tout bouleversement : "Quinze mois s'écoulèrent ainsi : quinze mois de calme et de bonheur dans la vie de cinq individus, c'est presque fabuleux"¹⁰³. À la dilatation de l'instant heureux, répond la diffraction, la pulvérisation de la durée en une série de moments qui voient l'histoire s'accélérer et les individus passer d'un état à un autre. À l'instant suspendu du bonheur élyséen, de nature si ostensiblement lyrique, répond la succession de catastrophes finales, de nature évidemment dramatique. Quinze mois en une quinzaine de pages d'un côté, "plusieurs années"¹⁰⁴ résumées en deux pages de l'autre. Seul le temps de l'histoire a de ces déséquilibres quantitatifs pour rythmer la mesure du qualitatif. Le phénomène est d'ailleurs d'ordre objectif, et ne relève pas des illusions ou des facilités

des romanciers. Bien au contraire, là encore, on voit sur ce point énonciation du discours de l'histoire et pratique du discours du récit romanesque se rejoindre en un parfait accord. L'accélération chronologique finale de *Valentine*¹⁰⁵, illustration d'une déréluction qui conduit l'histoire à bâcler ses propres constructions insatisfaisantes, ne se comprend que comme le contrepoint de l'extension du moment heureux dans l'utopie. Le désaccord entre le "temps des choses" et le "temps discursif", pour reprendre les catégories de Michel de Certeau, loin de manifester un arbitraire énonciatif procède au contraire d'un très grand souci de vérité et d'engagement politique de la part du romancier historiographe : "[...] toute historiographie pose un *temps des choses* comme le contrepoint et la condition d'un *temps discursif* (le discours "avance" plus ou moins vite, il s'attarde ou se précipite). Moyennant ce temps référentiel, elle peut condenser ou étendre son propre temps, produire des effets de sens, redistribuer et codifier l'uniformité du temps qui coule. Cette différence a déjà la forme d'un dédoublement. Elle crée du jeu et fournit à un savoir la possibilité de se produire dans un "temps discursif" (ou temps "diégétique", dit Genette) mis à distance du temps "réel"¹⁰⁶. Même si l'idée d'un "temps réel", pensé hors mesure subjective, dans une objectivité qui n'existe nulle part, semble en contradiction avec l'effort sandien d'énoncer l'histoire dans l'histoire de la non-histoire, l'analyse de Michel de Certeau vient opportunément rappeler la nature irrémédiablement *linguistique* de la désignation de l'objet "temps".

46 C'est à ce propos que l'exemple de *Rouge et le Noir* offre une particularité tout à fait remarquable, et bien connue des spécialistes : l'anachronisme des dernières pages, avec la mention, déjà citée, de madame de Rênal qui va "se jeter aux genoux du roi Charles X"¹⁰⁷. Or, d'après la chronologie interne, reconstituable de dates en dates qui ponctuent l'ensemble du récit, et d'allusions en notations contextuelles diverses, nous sommes en 1831. Stendhal a rédigé son roman entre octobre 1829 et juillet 1830. Le 27 juillet 1830, *Le Rouge et le Noir* est en train d'être composé par les typographes de l'éditeur Levavasseur : ils en sont au chapitre 8 du livre 2, et laissent leur besogne en suspens pour ne s'y remettre qu'au mois d'août. Une "note de l'éditeur" est d'ailleurs placée à l'endroit précis de la coupure entre "l'avant" et "l'après", et elle se trouve étrangement coïncider avec un énoncé politique polémique : "Désespérant de l'Europe, le pauvre Altamira en était réduit à penser que, quand les États de l'Amérique méridionale seront forts et puissants, ils pourront rendre à l'Europe la liberté que Mirabeau leur a envoyée" ; note de bas de page : "Cette feuille, composée le 25 juillet 1830, a été imprimée le 4 août"¹⁰⁸. Pour Pierre-Georges Castex¹⁰⁹, Stendhal s'est passionné pour l'événement, et en a ensuite complètement oublié son livre, dans l'attente du poste que cette nouvelle situation politique pouvait lui donner, négligeant les corrections sur cartons de la fin de l'ouvrage, d'où le fait qu'il ait laissé passer l'étourderie. L'explication factuelle n'est pas contestable, mais il n'en demeure pas moins que, dans la perspective générale de l'écriture du *temps* comme paramètre *historique*, cette "erreur" prend une *valeur* qui, loin d'être incohérente, renforce la logique du roman. Pierre Barbéris parle de "délire chronologique"¹¹⁰, et cherche surtout à minoriser une bévue qui semble mal cadrer avec "la vérité, l'âpre vérité" poursuivie par l'auteur¹¹¹. Mais ce que cette erreur découvre --ou confirme--, c'est que la vérité historique n'est pas dans la référence chronologique extra-textuelle, mais bien dans la cohérence interne du discours scénographique stendhalien. Que l'histoire-récit dépasse l'objet "histoire-temps", en un renversement dû, non pas au hasard mais au bouleversement, et nous obtenons la démonstration de ce que le rythme sensible de la conscience *historique* est perceptible dans le choc de l'événement, qui fait sens, au risque de faire non-sens, mais certainement pas contresens. Madame de Rênal reste irréductiblement un personnage de l'Ancien Régime, et il y aura toujours des femmes comme madame de Rênal, même quand le régime n'existera plus, et ne sera même plus ancien : encore une fois, si le référent est erroné, la référence, elle, est exemplaire. La bévue de Stendhal, c'est la revanche de l'historicisation poétique sur l'historique empirique. C'est l'illustration d'un

temps de l'événement, qui n'a rien à voir avec le temps des dates et des calendriers, un temps purement émotif, affectif, qui dispose des références comme bon lui semble, au gré de l'émotion *présente* de l'énonciation. La phrase stendhalienne n'a de sens que dans le présent de la production : production de l'écriture, ou production de la lecture. Vouloir la ramener aux cadres des chronologies historiques externes, c'est nier l'ordre interne de la représentation, non seulement littéraire, ce qui n'est rien, mais individuelle. Cet exemple rappelle que l'histoire est une *disponibilité* libre pour la pratique des discours, contrairement au monde romanesque qui a sa logique, sa cohérence et sa vérité, à l'intérieur de lui-même, et non à l'extérieur ¹¹².

47 Sans prendre les mêmes risques, Balzac et George Sand, eux aussi, ont problématisé de façon très intéressante leur conclusion. Balzac clôt son texte sur un déictique dont la référence reste éternellement suspendue : "Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra !..." ¹¹³. La chronologie n'existe plus : seule demeure l'évidence de la palpitation du présent. Quant à *Valentine*, ses dernières pages proposent un singulier raccourci. Le temps événementiel impose son rythme, détaché et distancié, et les destins s'achèvent en de laconiques notations. Les individus les plus incertains dans l'ordre du monde, du point de vue du positionnement du sujet déclassé, sont morts. Les vivants s'arrangent comme ils peuvent, pour tenter de ne pas sortir de cet ordre qu'ils subissent sans le comprendre, ni même vraiment sans le sentir. "Athénaïs, héritière de deux cent mille francs légués par son parrain le maître de forges, acheta le château de Raimbault et les terres qui l'environnaient. M. Lhéry [...] vendit ses propriétés, ou plutôt les troqua [...] contre les autres terres de Raimbault. Les bons fermiers s'installèrent donc dans l'opulente demeure de leurs anciens seigneurs, et la jeune veuve put enfin satisfaire ces goûts de luxe qu'on lui avait inspirés dès l'enfance" ¹¹⁴. Ultime arrangement : le mariage, qui va entériner symboliquement ce que l'argent a déjà posé matériellement. Athénaïs épouse Valentin, comte de Raimbault, et a très vite une fille, appelée Valentine bien sûr. Enfin, la solitaire Louise "se repose auprès de sa nouvelle famille de la triste carrière qu'elle a fournie" ¹¹⁵. Présent inaccompli et présent accompli se rejoignent, pour ne pas conclure, et laisser la fin du roman grande ouverte sur le passage d'un temps qui semble ne marquer aucune évolution dans la reconstitution des individus à leur condition, et leur impossibilité d'accéder au statut de sujets conscients et libres : "Athénaïs était bonne, elle fut heureuse" ¹¹⁶. Encore une fois, les identités *naturelles* ne peuvent engendrer que le bien. "La famille Lhéry est raillée dans le pays pour ses vanités et ses ridicules ; cependant nul pauvre n'est rebuté à la porte du château, nul voisin n'y réclame vainement un service ; on en rit par jalousie plutôt que par pitié" ¹¹⁷. Optimisme ou pessimisme ? C'est toute la question de la valeur à accorder à l'illustration des dénouements romanesques en général. Peut-être doit-on comprendre que, dans un récit, "l'arrivée au présent ne peut être dépassée" ¹¹⁸, présent des situations et présent des états. Quoi qu'il en soit, *Valentine* emprunte ici sa poétique à la structure des contes les plus élémentaires et les plus rigoureux, donc les plus authentiques, avec cette reprise finale, exacte et littérale, de la situation initiale, des mêmes actants, mais déplacés et positionnés dans un autre ordre sur l'échelle sociale du présent historique ¹¹⁹. Le scandale de la simplicité de la conclusion de *Valentine*, c'est celui de la fin d'une histoire dont on sait qu'elle s'inscrit elle-même dans une histoire sans fin. La question de la mésalliance, archaïque manifestation d'une lutte des classes qui travaille à déstabiliser les identités posées comme des évidences, est renversée comme une dynamique régénérescence, ultime inscription du passage du temps dans le récit pour faire prendre la mesure du caractère *historique* de ce qui vient d'être conté puisque sur ce point, et sur ce point seulement, l'évolution, sinon le progrès, n'est pas niable. Le devenir a imposé son état à des essences figées.

48 Tel est ce que l'on a voulu lire comme une anthropologie de la conscience historique. *Valentine* témoigne de l'impossibilité pour l'individu d'accéder à l'état de sujet à ce moment de l'histoire de France : les révolutions ne le permettent pas, qui assument des compromis et jouent avec des remplaçants pour ne pas proposer ce qu'elles ne savent pas inventer, la responsabilité.

Quand Balzac écrit un roman fantastique pour aboutir au même constat, George Sand choisit la forme sans surprise du roman sentimental malheureux pour évacuer la matière historique attendue là où on ne l'attend pas : dans l'irruption d'un présent narrativisable sur la scène de la conscience politique¹²⁰. En historicisant la dimension politique des situations sentimentales les plus convenues par une insistance sur les discours idéologiques, explicites ou symboliques, George Sand suggère que l'histoire n'est pas nécessairement là où on la traque, où on l'écoute, et son récit entend proposer une "intelligibilité" de l'événementiel, mais aussi du sensible, qui, par la révélation de sa scénographie fondatrice, hors individu, du côté des générations -- voir le cas "Bénédict" --, inscrit le texte dans le tissu de l'histoire générale des hommes¹²¹. Il n'est d'histoire que contée, et le choix du romanesque, radicalisation du conte comme référence structurelle, permet sans doute de construire des propositions *historiques* qu'il appartiendra, ensuite, à chacun d'accepter ou de refuser comme de dérangeantes grilles de lecture pour un quotidien désormais problématisé par cette mise en discours. L'anthropologie historique est d'abord une morphogénèse des discours disponibles.

59 Le roman historique de la conscience moderne, c'est-à-dire le roman de l'individu devenu sujet, est d'abord le roman d'une histoire dans l'histoire. On objectera, peut-être, qu'à trop élargir la notion, on perd les plus nécessaires repères d'identification, des esthétiques construites comme des épistémologies disponibles. Mais on assumera cette remise en question de l'objet littéraire "roman historique" pour rappeler l'évidence suivante. Non seulement tout roman, mais tout énoncé est historique, parce que toute énonciation renvoie à son lieu, topo- et chronographique, d'inscription politique *à partir duquel* commencent à s'articuler les interactions des valeurs et des événements que l'on appelle "l'histoire des hommes". Il ne peut y avoir de discours qu'historicisé par la conscience sensible du sujet écrivain, du sujet lisant¹²². En cela, le texte produit moins de l'historicité qu'il ne la reproduit. C'est pourquoi toute réflexion sur l'histoire est irréductiblement un exigeant apprentissage du présent. En créant un réel historique, dans *Valentine* George Sand ne *construit* une absence de l'histoire que pour *inscrire* l'évidence d'une présence historique active, quand Balzac *invente* la matière d'un passé *racontable* pour que celui-ci vienne prendre la place d'un présent *impossible* -- opération poétique assumée parfois au risque de l'anachronisme : voir l'erreur stendhalienne. Revanche des déçus, l'historicisation romanesque est une épreuve de liberté.

52 Éric BORDAS est maître de conférences
53 à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvell

Notes

1. Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 123.

2. Karl POPPER, traduction française *Misère de l'historicisme*, Presses Pocket, Paris, Éditions Plon, 1988 (1^{ère} édition 1956), p. 7.

3. On pense au point de départ méthodologique de François HARTOG, "Temps et Histoire", dans *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, n° 6, 1995, pp. 1220-1221, qui, à travers ce qu'il nomme "les régimes d'historicité", cherche à saisir "l'événementialité", ou "teneur en événements", dans "une temporalité" qui lui serait propre, en particulier dans le rapport qu'une société établie avec son passé. "J'entends par là une formulation savante de l'expérience du temps qui, en retour, modèle nos façons de dire et de vivre notre propre temps [...]. Un régime d'historicité ouvre et circonscrit un espace de travail et de pensée [...]. Il rythme l'écriture du temps, représente un "ordre" du temps auquel on peut souscrire, ou au contraire (et le plus souvent) vouloir échapper, en cherchant à en élaborer un autre". Par son expression métaphorique même ("rythme, écriture"), la réflexion de François Hartog indique bien que l'historicité discursive est un paramètre toujours en déplacement et en redéfinition. D'où la difficulté de sa convocation.

4. Voir la définition minimaliste de René DÉMORIS, “De l’usage du nom propre : le roman historique au XVIII^e siècle”, dans *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, 1975, pp. 268-288 : “Le roman historique [...] se définira [...] comme un récit où se trouvent employés des noms propres mentionnés dans d’autres textes tenus eux-mêmes pour non-fictifs” (p. 268). Cet emploi ne doit pas rester illustratif, mais proposer une véritable intrigue visant à fragiliser les distinctions entre fiction et non-fiction.
5. Ainsi Yves Ansel réunit-il *Les Chouans* de Balzac et *Quatrevingt-treize* de Hugo comme exemples de dérives plus ou moins contrôlées : “Pour être très différents, ces deux romans n’en évoluent pas moins sensiblement de la même manière : le roman est de moins en moins historique, de plus en plus romanesque” ; voir Yves ANSEL : “L’irrésistible ascension du romanesque dans le roman historique”, dans Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUÉGNAS [dir.], *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, pp. 110-117, p. 113.
6. On prend “représentation” dans le sens très large et très juste proposé par Pierre Glaudes : “Qu’elle soit sociale ou psychologique, la représentation, en tant que telle, est une structure d’intelligibilité : ni redoublement mimétique d’un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde dont il est impossible de s’abstraire” ; Pierre GLAUDES, “Introduction”, dans Pierre GLAUDES [dir.], *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, pp. I-XXV, p. XXI.
7. Voir Éric BORDAS, “*Valentine*, roman historique, roman de l’histoire, ou roman dans l’histoire ?”, dans *George Sand Studies*, Kent (à paraître). Cette réflexion sur *Valentine* a d’abord été proposée en février 2001, à la bibliothèque de l’Arsenal, à Paris, dans le cadre du séminaire de Michèle Riot-Sarcey : “Histoire intellectuelle”. La fécondité des échanges a permis un développement de cette base, élargie, aboutissant aujourd’hui au présent article.
8. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Éditions Garnier, 1973, p. 486. Sauf précision contraire, les paginations renvoient à cette édition.
9. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Barbéris, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1984, pp. 64-65. Sauf précision contraire, les paginations renvoient à cette édition qui reproduit le texte de la première édition du roman, parue en août 1831, et dont on respecte l’orthographe. Lors des rééditions de ce livre à succès, Balzac a considérablement modifié son texte, en des corrections, des suppressions, visant, précisément à déshistoriciser ce témoignage d’une réaction immédiate à l’après-juillet. Par exemple, dans l’édition de 1845, dernière édition revue par Balzac, et la plus souvent éditée désormais, la “noble victime de juillet” de notre exemple devient, plus prosaïquement “un héros de juillet”, ce qui évite toute confusion autour de l’adjectif “noble”. Le texte de 1845 sera parfois cité en note, d’après Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Citron, dans Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine*, édition de Pierre-Georges Castex, La Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1976-1981, 12 volumes, tome 10, ici p. 90. D’une façon générale, pour une analyse des valeurs politiques de *La Peau de chagrin*, voir les études réunies par Claude DUCHET [dir.], *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, Éditions SEDES, 1979, 187 p.
10. George SAND, *Valentine*, Paris, Éditions Michel Lévy, 1869, p. 290, (dernière édition contrôlée par l’auteur) ; sauf précision contraire, les paginations renvoient à cette édition.
11. *Idem*, p. 84.
12. Allusion au titre de l’ouvrage de Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hachette, 1996, 320 p.
13. En voulant lire *Valentine* comme un roman historique, on ne fait que reprendre le sage élargissement conceptuel jadis avancé par Jean MOLINO, “Qu’est-ce que le roman historique ?”, dans *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, 1975, pp. 195-234. Celui-ci, constatant l’insuffisance de toutes les définitions du roman historique comme *genre ponctuel*, suggère de l’envisager comme un *macrogenre* : “le terme désigne alors les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l’histoire selon des procédés divers” (p. 233).
14. George SAND, “Lettre à Alexandre Dumas fils, le 12 mai 1867”, dans George SAND, *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Paris, Éditions Garnier, 1964-1991, 25 volumes,

tome 20, p. 414. Sand commente son propre travail sur *Cadio* : “C’est une situation romanesque exceptionnelle qui ne peut s’encadrer qu’à un moment de l’histoire et qui traverse les trois années de la Vendée. J’y place plutôt des entretiens, sur des sentiments, et des idées, nés de la situation tendue où l’on était alors, que des faits historiques. *Je ne veux pas faire des scènes historiques mais des scènes dans l’histoire*. J’y mets une impartialité de sténographe qui m’autorise selon moi à tout dire pour et contre” (je souligne).

15. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, pp. 97-98.

16. Voir plus loin.

17.”[...] femme étourdie et gracieuse”, nous dit le texte, “qui avait réussi à se faire aimer malgré l’inclémence des temps, et qui longtemps se fit pardonner ses prodigalités par un sourire” ; George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 98. L’adverbe “longtemps” marque nettement la coupure entre ce qui fut et ce qui n’est plus.

18. *Idem*, p. 19.

19. *Idem*, p. 21.

20. Pour la genèse de la création de *Valentine*, voir George SAND, *Valentine*, édition critique d’Aline Alquier, Meylan, Éditions de l’Aurore, 1988, pp. 5-12.

21. Pour Philippe Hamon, le “vocogramme” ou le “phraséogramme” d’une époque est un “ensemble structuré, à la fois invariant et réajustable, de représentations littéraires de discours, d’images de postures d’énonciation, et de lieux d’énonciation formant système, et susceptible de transformations” ; Philippe HAMON, *L’Ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*, Paris, Éditions Hachette, 1996, p. 132.

22. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, pp. 110-111.

23.”M. Valenod, grand jeune homme, taillé en Force, avec un visage coloré et de gros favoris noirs, était un de ces êtres grossiers, effrontés et bruyants, qu’en province on appelle de beaux hommes” ; STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, ouv. cité, p. 13.

24. Voir Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, pp. 27, 75, 196 et 257.

25. *Idem*, p. 80

26.”Le roman se nourrit d’*informations* qu’il charge de *signes*, en concurrence avec [...] la production socio-historique et socio-culturelle des signes, à ce point de symbiose avec elle qu’il pourrait bien à la limite disparaître comme texte ou plutôt devenir à son tour son propre hors-texte, si n’intervenait “l’harmonie de l’ouvrage”, qui fait sa part à une forme d’inconscience [...] et situe l’écriture à un autre niveau : celui de la *valeur*” ; Claude DUCHET [dir.], *Balzac et La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 80.

27. Voir plus loin.

28. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 100.

29. *Idem*, p. 101.

30. Mais en 1832, la conscience politique de George Sand est encore timide (voir ci-dessous, note 83). Pour des synthèses biographiques sur la conscience politique de Sand voir Michèle PERROT, “Présentation. Sand : une femme en politique”, dans George SAND, *Politique et polémiques (1843-1850)*, édition présentée par Michèle Perrot, Paris, Imprimerie nationale, 1997, pp. 7-57 ; et surtout Bernard HAMON, *George Sand et la politique. “Cette vilaine chose...”*, Paris/Montréal/Budapest/Turin, Éditions L’Harmattan, 2001, 496 p. N’oublions pas qu’en 1875, elle répond à son éditeur, Michel Lévy, qui lui demande de réunir des textes en un volume intitulé *Politique et Philosophie* : “J’ai changé le titre de *politique* et philosophie, en celui de *polémique*, parce que je n’ai pas fait de politique proprement dite”, dans George SAND, *Correspondance*, ouv. cité, tome 24, p. 194.

31. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 86.

32. Voir Michel FOUCAULT, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

33. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 17.

34. Les romanciers du XIX^e siècle aiment ce fait de style, qui rappelle l’énonciation chaleureuse des contes à la veillée. Ils y ont souvent recours dans les premières pages de leurs romans, le procédé fonctionnant comme une *captatio benevolentiae* tranquille ; voir STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, ouv. cité, p. 5 : “Une fois, c’était un jour de dimanche, il y a quatre ans de cela [...]”.

35. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 117.
36. *Idem*, p. 65. Dans cet exemple, contrairement à ce qu'il fait par ailleurs le plus souvent (voir ci-dessus, note 9), Balzac durcit l'historicisation dans l'édition de 1845, puisque le texte devient : "Il s'agit donc de nous inculquer une opinion royalement nationale" ; Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Citron, ouv. cité, pp. 90-91. L'adverbe augmente l'ironie et la distance. Commentaire de Pierre Barbéris (à propos du texte de 1831) : "Voici le passage type d'un texte qu'on lit aujourd'hui comme un texte critique, comme un texte de gauche mais qui ne pouvait être lu autrement, en 1831, que comme un texte de droite. [...] C'est qu'il n'existe guère alors de point de vue possible sur la trahison de la révolution de Juillet. Il n'y a que dérision sur le thème : ce n'était pas la peine de changer de gouvernement". On voit que le commentaire critique s'historicise lui-même ("on lit aujourd'hui"). Mais Pierre Barbéris ajoute très finement : "toute la suite du roman va libérer le texte de ce carcan et l'inscrire ailleurs" ; Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Barbéris, ouv. cité, p. 415. *Ailleurs*, c'est-à-dire dans une autre perspective scénographique, qui fait de l'historique, non plus avec du passé, même proche, mais avec du présent.
37. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 76. Là encore, la comparaison avec le texte de 1845 est éclairante, mais la perspective de réécriture est beaucoup plus ambiguë : "Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines" ; Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Citron, ouv. cité, pp. 98-99. Le choix de la typographie (ponctuation, majuscules), le remplacement du personnage rabelaisien du fils par celui du père surtout, et un travail d'assouplissement du "style", assimilé au matériau langagier parataxique, atténuent la brutalité du parti pris et déplacent résolument la perspective critique, du futur vers le passé.
38. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, édition de Pierre Citron, ouv. cité, p. 1260, qui commente, il est vrai, le texte de 1845 ; voir ci-dessus, note 36.
39. Là encore, voir ci-dessus, note 36.
40. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 98.
41. *Idem*, pp. 99-100.
42. *Idem*, p. 102.
43. Voir plus haut.
44. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 80. Dans l'énonciation de la nostalgie, les noms des monarques n'inspirent pas tous les mêmes qualités d'image. La noblesse naturelle de Valentine rappelle "mille souvenirs de la cour de Louis XIV" ; *idem*, p. 31.
45. *Idem*, p. 78.
46. *Idem*, p. 31.
47. *Idem*, p. 32.
48. *Idem*, p. 38.
49. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, ouv. cité, p. 90.
50. *Idem*, p. 228.
51. *Idem*, p. 298. Sur la scénographie "historique" du *Rouge et le Noir*, dont le paradigme de la décapitation est une isotopie rectrice, voir Pierre LAFORGUE, "Une histoire anachronique, ou révolution et décapitation dans *Le Rouge et le Noir*", dans Pierre LAFORGUE, *1830. Romantisme et histoire*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Eurédit, 2001, pp. 19-48.
52. Cité par André Fermigier dans George SAND, *François le Champi*, édition présentée par André Fermigier, Folio, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 21.
53. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 90.
54. *Idem*, p. 165.
55. *Idem*, p. 97.
56. *Idem*, p. 83.
57. *Idem*, p. 294. Réjouissante caricature d'une conception *historiciste* de l'histoire, au sens dénoncé par Karl Popper (voir plus haut).

58. En cela, *Valentine*, comme tous les romans de mœurs réussis, illustre ce que Georges Lukacs reconnaissait comme le paramètre décisif du roman historique moderne : “la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps” ; Georges LUKACS, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Payot, 1965, p. 17.
59. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 169.
60. Voir plus haut, note 14.
61. *Idem*, p. 47.
62. On reprend la définition de Philippe Hamon : “Tout système de valeurs, partiellement implicite, institutionnalisé dans l’extra-texte, et formant le présupposé global du texte” ; Philippe HAMON, *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris, Éditions Hachette, 1981, p. 223, note 64.
63. “L’histoire détermine les modalités de la connaissance, c’est à partir d’elle qu’un fait devient intelligible” ; Paule PETITIER, “Avant-propos”, dans *Penser avec l’histoire --Romantisme*, n° 104, 1999, pp. 3-6, p. 3. L’histoire et/est le récit.
64. Roland BARTHES, “Le discours de l’histoire”, dans Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994, tome 2, pp. 417-427.
65. *Idem*, p. 425.
66. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 35.
67. La détermination démonstrative discontinue, qui ancre le repérage de l’objet dans un présent de généralité n’introduit pas un nouvel objet de discours mais fait une référence directe à un objet extradiscursif, posé comme implicitement mais évidemment présent à la mémoire du locuteur et de l’allocutaire. Pour une synthèse sur l’exophore mémorielle, voir Éric BORDAS, “Un stylème dix-neuviémiste, le déterminant discontinu *un de ces... qui...*”, dans *L’Information grammaticale*, Paris, n° 90, 2001, pp. 32-43.
68. Le syntagme déterminatif “un de ces... qui...”, authentique balzacisme, est partout dans *La Peau de chagrin* : voir pp. 70, 110, 184, 196, 303, 306, 308, etc. Mais on en relève également des dizaines d’occurrences dans *Le Rouge et le Noir*.
69. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 225.
70. Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 (1^{ère} édition 1984), p. 20.
71. C’est là toute la virtuosité de la démonstration de Roland Barthes dans *S/Z*, mais on sait aussi que c’est l’aspect de son livre qui prête très incontestablement le plus à la critique ; voir Roland BARTHES, *S/Z*, dans Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, ouv. cité, pp. 555-741.
72. Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, ouv. cité, p. 20.
73. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 245.
74. Ainsi, la langue de Sand est-elle l’aveu inconscient de l’idéologie. C’est un phénomène qu’a remarqué Charles Bruneau, à propos de *Valentine* précisément, mais son analyse reste un peu expéditive : “En 1832, George Sand, parlant en son propre nom, conserve la phrase longue, facilement oratoire, de Jean-Jacques ; elle garde, de Voltaire, le souci de la pureté et les scrupules du bon goût. Elle se classe parmi les écrivains retardataires” ; Charles BRUNEAU, “L’époque romantique”, dans Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Paris, Éditions Armand Colin, 1948, tome 12, p. 422.
75. Michèle RIOT-SARCEY, “Avant-propos”, dans *De la représentation. Histoire et littérature --Romantisme*, n° 110, 2000, pp. 3-12, citation p. 12.
76. “Il y a [...] une tension, dans la notion de sujet, entre une valeur active et une valeur passive. Actifs, le sujet de la connaissance, le sujet du Droit [...]. Passif, le sujet pour la psychologie expérimentale ou pathologique” ; Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, p. 198, qui s’appuie sur l’opposition entre l’étymologie stricte du mot, et ce que désigne sa fonction précise en grammaire.
77. Michèle RIOT-SARCEY, “Avant-propos”, art. cité, p. 10. Michèle Riot-Sarcey reprend un constat de Michel Foucault : “Cette forme de pouvoir s’exerce sur la vie quotidienne immédiate qui classe les individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les

attache à leur identité, leur impose une loi de vérité qu'il faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître entre eux”.

78. Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme. Politique du sujet*, ouv. cité.

79. *Idem*, p. 205.

80. Henri Meschonnic a approfondi cette idée : voir Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme et théorie du langage*, Saint-Domingue, Ediciones Ferilibro, 2000, p. 69.

81. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, pp. 329-330.

82. Là encore, on retrouve par la *démonstration* de la fiction, le phénomène politique historique dénoncé par Michèle Riot-Sarcey : “Par le truchement de ce classement hiérarchique, les individus assujettis aux représentations ont pu alors “librement” consentir à se faire représenter sans, pour autant, être présents, au sens symbolique et social du terme, dans les instances dites “représentatives”” ; Michèle RIOT-SARCEY, “Avant-propos”, art. cité, p. 10.

83. C’est pourquoi il est permis de s’étonner, aujourd’hui, de constater à quel point même ces premiers récits de George Sand parent sembler explicitement subversifs. Mais c’est surtout sa critique du mariage qui suscitait la méfiance --voir, par exemple, la véhémence attaque de Bénédicte contre la vulgarité des rites collectifs autour de la cérémonie matrimoniale : “Comment, disait-il, voulez-vous avoir des femmes aux mœurs pures, lorsque vous faites publiquement violence à leur pudeur [...]. Vous avez tant souillé la pudeur, tant oublié l’amour, tant avili la femme, que vous êtes réduits à insulter la femme, la pudeur, et l’amour” ; George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 173. En 1834, dans un article de la *Revue de Paris* consacré à la romancière, Granier de Cassagnac écrivait : “Elle fait des romans saint-simoniens et proclame la femme libre” (cité par Pierre Salomon, dans George SAND, *Indiana*, édition de Pierre Salomon, Paris, Éditions Garnier, 1983, p. 4). À quoi George Sand elle-même avait répliqué : “Du temps que je fis *Indiana*, on criait au saint-simonisme à propos de tout”, (notice de mai 1852 pour la réédition de ce roman, *ibidem*). Les romans plus ouvertement engagés vinrent un peu plus tard : *Le Compagnon du tour de France* (1840), *Le Meunier d’Angibault* (1845), *Le Péché de M. Antoine* (1845) ; voir Michèle HECQUET, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*, Paris, Éditions Klincksieck, 1992, 410 p. ; et Bernard HAMON, *George Sand et la politique...*, ouv. cité. Pour des raisons morales, *Valentine* semble avoir particulièrement scandalisé Proudhon qui, en 1860, en propose le résumé suivant : “Dans *Valentine*, l’action se passe entre les gens que voici : une mère qui, selon l’expression vulgaire, a rôti le balai ; sa fille Valentine, faisant en l’absence de son mari l’amour avec Bénédicte ; le mari de Valentine, qui aimant ailleurs, ne demande pas mieux que d’être cocu afin de faire chanter sa femme ; la sœur de Valentine, chassée de la maison paternelle pour avoir fait un bâtard, et qui, amoureuse de l’amant de sa sœur, sert, faute de mieux, l’amour des deux jeunes gens ; une confidente, demoiselle de village, promise d’abord à Bénédicte, et qui, après avoir de dépit épousé un rustre, suit l’exemple de Valentine et de Bénédicte. Il est entendu que les choses sont arrangées, le bon sens, la folie, le vice et la vertu distribués entre les personnages, de telle sorte que les amants aient toujours raisons, les maris et les papas semblent ridicules. Pour ajouter à l’émotion, il y a du sang et des morts” ; voir Pierre-Joseph PROUDHON, *De la Justice dans la Révolution et dans l’Église*, dans Pierre-Joseph PROUDHON, *Œuvres complètes*, édition de C. Bouglé & H. Moysset, 1858-1860, réimpression Genève/Paris, Éditions Slatkine, 1982, tome 8, volume 4, pp. 251-252.

84. Voir plus haut.

85. Jean MOLINO, “Qu’est-ce que le roman historique ?”, art. cité, p. 209.

86. Est-ce pour cela que Stendhal goûtait peu *Valentine* ? “Lu le deuxième volume de *Valentine*. Ces fiers ouvrages n’ont pas d’existence réelle, manquent de solidité, sont peints de l’extérieur, comme les tableaux de *Koat-ven* de M. Sue. Sec comme le Sade, n’exprime qu’un seul sentiment, le regret du rang perdu. Nulle peinture de caractère. Style plus franc, plus homme du monde que celui de M. Balzac, mais rien de doux, de tendre, d’humain” ; STENDHAL, *Journal*, 13 mars 1835, dans STENDHAL, *Œuvres intimes*, édition établie et présentée par Vittorio Del Litto, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1981-1982, 2 volumes, tome 2, p. 240.

87. C'est pourquoi "limiter la connaissance du passé au contenu de ses représentations, même s'il s'agit d'imaginaires sociaux fondateurs de cultures populaires ou créateurs de normes à travers les discours des élites, c'est réduire l'analyse des textes à l'intelligibilité de leurs énoncés et s'interdire l'analyse des enjeux sémantiques que révèlent leurs énonciations. Autant de pratiques de reconstruction ou d'effacement d'un aspect d'une réalité qu'ils recouvrent. Expérience autre que peuvent exprimer d'autres sujets, le plus souvent évacués du temps long de l'histoire. Se limiter à l'analyse des représentations dites "collectives", c'est redoubler la mise à l'écart d'expériences singulières, dissonantes ou décalées par rapport aux représentations dont le groupe est l'objet" ; Michèle RIOT-SARCEY, "Les femmes de Platon à Derrida, ou l'impossible sujet d'histoire", dans *Les Temps modernes*, Paris, n° 619, juin-juillet 2002, pp. 95-114. L'avertissement de Michèle Riot-Sarcey prend tout son sens dans la perspective de responsabilité politique, non seulement du discours historien, mais aussi du discours romanesque qui *invente et propose* une matière historicisable, inconnu avant lui.
88. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, pp. 111-113.
89. Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, ouv. cité, p. 221.
90. Roland BARTHES, "Le discours de l'histoire", art. cité, pp. 426-427.
91. Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé...*, ouv. cité, p. 68.
92. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 147.
93. *Idem*, p. 208.
94. *Idem*, pp. 249-250.
95. *Idem*, p. 250 ; je souligne.
- 96."La pâle clarté des étoiles leur permettait à peine de se voir. Pour remplacer ce chaste et dangereux plaisir que verse le regard, ils laissèrent leurs mains s'enlacer. Peu à peu l'étreinte devint plus brûlante, plus avide ; leurs sièges se rapprochèrent insensiblement, leurs cheveux s'effleuraient et se communiquaient l'électricité abondante qu'ils dégagent ; leurs haleines se mêlaient, et la brise du soir s'embrasait autour d'eux [...]. - N'est-ce pas que nous sommes heureux ? lui dit-elle, peut-être pour lui faire entendre ou pour se dire à elle-même qu'il ne fallait pas désirer de l'être davantage" ; *idem*, pp. 256-257.
97. Le mot "utopie" est dans le texte de *Valentine*, dans une réplique de Louise, qui en accable Bénédicte, l'intellectuel raté : "- Ah ! vous croyez vaincre la destinée par la seule force de votre caractère ! Est-ce cela ? Je vous ai entendu quelquefois développer cette utopie ; mais soyez sûr, Bénédicte, que, fussiez-vous plus qu'un homme, vous n'y parviendrez pas" (p. 132).
98. Mona OZOUF, "*Valentine. Le Péché de M. Antoine. Le phalanstère aristocratique*", dans Mona OZOUF, *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Éditions Fayard, 2001, pp. 103-127.
99. Jacques RANCIÈRE, "Sens et usages de l'utopie", dans Michèle RIOT-SARCEY [dir.], *L'Utopie en question*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, pp. 65-78, voir p. 69.
100. *Ibidem*.
101. *Ibidem*.
102. *Idem*, p. 66.
103. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, p. 252.
104. *Idem*, p. 331.
105. Ou de beaucoup d'autres récits du XIX^e siècle : il s'agit là d'un phénomène poétique général, très sollicité, par exemple, par Flaubert dans les "conclusions" de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*, mais plus encore par Balzac, dont les fins de romans semblent parfois presque manifester des effets de dérapage déroutants ; voir Éric BORDAS, "Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français", dans *L'Année balzacienne*, Paris, 2000, pp. 159-184.
106. Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, pp. 104-105.
107. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, ouv. cité, p. 486.
108. *Idem*, p. 275.
109. *Idem*, p. XVIII et p. 646.

110. Pierre BARBÉRIIS, *Sur Stendhal*, Paris, Éditions Messidor/Éditions sociales, 1982, pp. 109-111.

111. On a reconnu l'épigraphe du roman, attribuée à Danton. Le point de vue de Pierre Barbéris est repris par Yves Ansel : manifestement, les stendhaliens ne veulent pas céder à la tentation, grande ici, de la sur-interprétation ; voir Yves ANSEL, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, pp. 23-28.

112. De façon comparable, mais moins spectaculaire, parce qu'il n'y a pas une référence factuelle précise, Balzac a souvent usé très librement de la chronologie historique. Pierre Barbéris (Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 420) remarque que placer la mort de Raphaël "vers la fin du mois de février" 1831 (*idem*, p. 277), quand on sait que le récit a commencé en "octobre dernier" (voir plus haut), pose quelques problèmes de vraisemblance. Mais, remarque-t-il (*ibidem*), "février 1831, la fin du Carnaval, bientôt le gouvernement Casimir-Perier (après le pillage de l'archevêché), c'est le retour à l'ordre, la fin de la fête et des illusions nées de Juillet. Raphaël ne va pas mourir n'importe quand". Claude Duchet, pour sa part, après avoir noté que "la chronologie interne du roman fait difficulté", constate l'évidence de l'inscription de l'après-Juillet dans cette absence même : "le lecteur est invité, par le défaut du millésime, à lire *ainsi* cette date, comme une absence, à combler de tout ce qu'il a vécu, de part et d'autre de cette secousse, qui a déplacé des hommes sans déplacer les choses, mais a remué les ombres du passé" ; voir Claude DUCHET, "La mise en texte du social", dans Claude DUCHET [dir.], *Balzac et La Peau de chagrin*, ouv. cité, pp. 79-92, p. 82. L'idée vient d'être reprise par Pierre Laforgue dans sa synthèse sur les "modes d'être" de la textualité de 1830 : "C'est une des constantes de la littérature de 1830 : la présence de l'histoire dans les œuvres de cette époque se caractérise par toutes sortes de déviations, de distorsions qui relèvent de l'anachronisme. Anachronisme fort proche de l'anisochronie : l'histoire textualisée s'écrit sur une courbe qui ne rencontre que partiellement le référent historique" ; voir Pierre LAFORGUE, *1830. Romantisme et histoire*, ouv. cité, p. 11. Pierre Laforgue analyse, dans cette perspective, *Le Rouge et le Noir*, bien sûr, mais aussi *Indiana* de George Sand, Vigny, Lamennais, ou encore la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée.

113. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, ouv. cité, p. 361. Une fois de plus, le texte de 1845 atténue l'effet, en faisant suivre ces deux phrases d'une courte séquence supplémentaire, qui renforce le dialogisme narratif, mais estompe la brutalité de la référence externe directe : "elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société" ; voir Honoré de BALZAC, *La peau de chagrin*, édition de P. Citron, ouv. cité, p. 294.

114. George SAND, *Valentine*, ouv. cité, pp. 331-332.

115. *Idem*, p. 334.

116. *Idem*, p. 333.

117. *Ibidem*.

118. Armine K. MORTIMER, *La Clôture narrative*, Paris, Éditions José Corti, 1985, p. 113.

119. Sur cette poétique structurale, voir Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p. En fait, la morphologie du conte, dans toute sa rigueur, rappelle étrangement la loi conductrice du récit historien : "La première contrainte du discours consiste à prescrire pour commencement ce qui, en réalité, est un point d'arrivée, et même un point de fuite dans la recherche. Alors que celle-ci débute dans l'actualité d'un lieu social et d'un appareil institutionnel ou conceptuel déterminés, l'exposé suit un ordre *chronologique*. Il prend le plus ancien comme point de départ. En devenant un texte, l'histoire obéit à une seconde contrainte. La *priorité* que la pratique donne à une tactique de l'écart par rapport à la base fournie par des modèles semble contredite par la *clôture* du livre ou de l'article. Alors que la recherche est interminable, le texte doit avoir une fin, et cette structure d'arrêt remonte jusqu'à l'introduction, déjà organisée par le devoir de finir. Aussi l'ensemble se présente-t-il comme une architecture stable d'éléments, de règles et de concepts historiques qui font système entre eux et dont la cohérence relève d'une unité désignée par le nom propre de l'auteur. Enfin, pour s'en tenir à quelques exemples, la représentation scripturaire est "pleine" ; elle comble ou oblitère les lacunes qui constituent au contraire le principe même de la recherche, toujours aiguillée par le manque. Autrement dit, par un ensemble de figures, de

récits et de noms propres, elle rend *présent*, elle représente ce que la pratique saisit comme sa limite, comme exception ou comme différence, comme passé. À ces quelques traits -- l'inversion de l'ordre, le renfermement du texte, la substitution d'une présence de sens au travail de la lacune--, se mesure la "servitude" que le discours impose à la recherche" ; voir Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, ouv. cité, p. 102.

120. Simple hasard, sans doute, mais "Valentine" est le féminin de "Valentin", nom du héros de *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin...

121."Le roman historique est ainsi, à tout moment, le témoin et le créateur de l'intelligibilité de l'histoire" ; voir Jean MOLINO, "Qu'est-ce que le roman historique ?", art. cité, p. 234.

122. Henri Meschonnic va plus loin encore, en affirmant : "L'historicité est le sujet" ; Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme. Politique du sujet*, ouv. cité, p. 189.

Pour citer cet article

Référence électronique

Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 29 juin 2005. URL : <http://rh19.revues.org/index420.html>

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé / Abstract

Par *historicisation*, on entend ici *énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite*. C'est dire que l'on étudie les phénomènes d'inscription textuelle de l'histoire événementielle *dans* le discours du récit romanesque. Ainsi, l'historicisation, définie comme mode d'énonciation, est l'invention-révélation d'un sujet sensible --sujet ou objet de discours configuratifs : configurés ou configurants--, à partir duquel se découvre un ensemble de valeurs, plus ou moins normatives, que l'on appellera *l'idéologie*. Pour étudier ces traces de sujet, qui marquent la conscience d'un moment par la présence d'un passage, on a choisi de travailler sur trois "romans de 1830" : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Peau de chagrin* de Balzac, *Valentine* de George Sand. Ces textes, de styles fort opposés, nous apprennent que le roman historique de la conscience moderne, c'est-à-dire le roman de l'individu devenu sujet, est désormais d'abord le roman d'une histoire dans l'histoire.

About the historicisation of romanesque discourse

By *historicisation*, one means the enunciation of history in narrative discourse, the taking into account of constructed fiction. This means that the ways historical events are inscribed *within* the narrative of the novel are studied. Thus, "historicisation", defined as a mode of enunciation, is the invention-revelation of a sensitive subject from which one discovers a set of more or less standardised values we shall call *ideology*. To deal with these traces of the subject, which mark consciousness by the presence of a passage, we have chosen to work on three "1830 novels" : Stendhal's *Le Rouge et le Noir*, Balzac's *Peau de Chagrin*, George Sand's *Valentine*. With these texts, whose styles differ greatly, we learn that the historical

novel of modern consciousness --*id est* the novel of the individual who has become a subject--
is now first and foremost the novel of a story within history.

Licence portant sur le document : Tous droits réservés