

**Épiphanie et métamorphose à travers
L'Introspection dans l'autobiographie française**

An honors thesis for the Department of French

Sarah Cleary

Tufts University, 2010

A l'être humain qui désire se connaître mais qui ne conçoit pas comment le faire. J'espère que cette personne se servira de l'introspection à travers la parole écrite pour profiter de l'épiphanie aux moments de crise.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas été possible sans les conseils du *Professeur Isabelle Naginski* qui m'a guidée, qui m'a encouragée, et qui m'a inspirée à chaque moment de ce processus exigeant. Elle est un professeur très cher à moi qui m'a vraiment touchée pendant mes quatre années à Tufts. Je me rappelle du moment où je l'ai rencontrée dans ma première année ; je savais tout de suite que j'avais découvert un des meilleurs professeurs. Sa connaissance de l'histoire française, des écrivains du dix-neuvième siècle, et des nuances du langage écrit est immesurable. De plus, sa passion pour la lecture, la discussion, et l'analyse profonde continue à m'inspirer non seulement en classe mais dans ma vie personnelle aussi. Je suis sûre que je garderai cet amour pour la littérature française qu'elle a fait pousser en moi. Quand je réfléchirai à mes jours à Tufts, je dirai que Madame Naginski est un professeur inoubliable pour laquelle j'ai le plus grand respect et beaucoup d'admiration.

Je remercie le *Professeur Zeina Hakim* pour sa passion, son soutien, et ses conseils. J'admire et j'apprécie sa connaissance de Rousseau, ce qui m'a beaucoup aidée pour approfondir mes analyses. En plus de son temps, elle m'a offert des articles, des romans, et des textes utiles qui ont guidé ma recherche. Je suis reconnaissante d'avoir eu l'opportunité de travailler avec une lectrice d'un grand secours et d'une telle sagesse.

Je remercie le *Professeur Elisabeth Higgonet-Dugua* qui m'a fait connaître *Enfance* de Nathalie Sarraute. Cette autobiographie moderne m'a incitée à développer une thèse sur l'introspection dans l'autobiographie. Madame Higgonet-Dugua a fait renaître en moi une passion pour la quête identitaire. C'est grâce à elle que j'ai profité d'une année d'étude inoubliable à Paris.

Je remercie le *Tufts Academic Resource Center*, surtout *Laurel Hankins* et *Caroline Gelmi* qui ont organisé des rendez-vous pour les étudiants qui font une thèse. Nos discussions encourageantes m'ont motivée aux moments où ma thèse était particulièrement dure. J'ai apprécié le soutien considérable de ce groupe de nouveaux amis.

Je remercie *Karen Vagts* pour son aide avec RefWorks et autres ressources technologiques à Tisch.

Je remercie *la famille Borst* qui m'a accueillie chez elle avec tendresse, sincérité, et amitié, et qui m'a rendue amoureuse de la vie parisienne.

Je remercie *Sarabande* et toutes les danseuses qui m'inspirent continuellement avec leurs talents artistiques et leur passion pour l'esthétique du mouvement.

Je remercie *mon frère, Tom*, qui me fait rire.

Je remercie *Emma Rolfs*, ma meilleure amie et « ma sœur ». Elle a toujours été prête à me motiver, à me ranimer, et à m'offrir son soutien.

Je remercie *Michael Gleichman* qui m'a inspirée avec ses gentils mots, son sourire, sa patience, et son amitié.

Je remercie *mes parents et mes grands-parents* pour leur amour, leur encouragement, et leur appréciation pour l'éducation. Ils m'ont toujours poussée à réaliser mes rêves. Je serais perdue sans eux.

TABLE DES MATIERES

Introduction	
<i>Epiphanie et Métamorphose: l'évolution du personnage dans l'histoire autobiographique.....</i>	5
Chapitre I	
<i>Jean-Jacques Rousseau et la liberté dans la confession.....</i>	19
Chapitre II	
<i>George Sand et la réconciliation des fragments identitaires.....</i>	52
Chapitre III	
<i>Stendhal et la géologie morale de l'âme.....</i>	89
Conclusion.....	118
Note de l'Auteur.....	121
Bibliographie.....	122

INTRODUCTION

Épiphanie et Métamorphose: l'évolution du personnage dans le récit autobiographique

Le vingtième siècle a été marqué par l'éclat des études psychologiques qui continuent à faire partie de la société d'aujourd'hui. L'intérêt pour la psychologie n'est plus réservé aux grands philosophes ni à l'étudiant qui apprend la théorie. Maintenant, on dépend de cette discipline dans plusieurs sphères sociales : dans les hôpitaux, dans les systèmes éducatifs, dans la famille, et à la suite des catastrophes naturelles et sociales. Depuis le commencement du siècle, au moment où Freud a présenté ses théories psychologiques, un langage psychanalytique a commencé à être incorporé dans le langage populaire. Bien que la tendance psychologique de l'époque moderne soit fascinante, ce qui m'intéresse est l'étude psychologique de l'être humain *avant* que les théories de Freud et de ses contemporains n'aient été introduites. Par conséquent, je dépends de la littérature comme moyen d'étudier le développement du caractère humain. Je me concentre sur l'autobiographie française du dix-huitième et du dix-neuvième siècles pour faire l'analyse des narrateurs autobiographiques qui ont décrit le développement de leur identité d'une manière introspective.

Avant de commencer mon étude, il faut définir l'autobiographie. Pour le faire, je propose la définition de Philippe Lejeune dans son ouvrage, *Le Pacte autobiographique*. Il explique que l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». ¹ Ensuite, Lejeune insiste que « pour qu'il y ait autobiographie...il faut qu'il y ait

¹ Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*. 1975. p. 14.

identité de l'*auteur*, du *narrateur*, et du *personnage* ». ² Souvent, cette distinction n'est pas claire quand les trois identités s'entremêlent. Dans ce cas, on dépend du « *pacte autobiographique* ». ³ Lejeune propose que ce pacte est un contrat entre l'auteur et le lecteur pour vérifier « *l'identité de nom* entre auteur, narrateur, et personnage ». ⁴ Cette distinction doit être établie pour assurer la véracité de l'autobiographie. Enfin « la problématique de l'autobiographie » est fondée « sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie ». ⁵ Je parlerai en détail de la reprise d'identité dans les chapitres sur mes auteurs en question. Dernièrement, Lejeune fait une distinction entre l'autobiographie et « les genres voisins » comme la biographie, les mémoires, le roman personnel, le journal intime, etc. Dans le cas de l'autobiographie, « le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir une certaine place. C'est la question de proportion ou plutôt de hiérarchie ». ⁶ En tout cas, ce qui me concerne est la *genèse* de l'identité à travers une série de métamorphoses personnelles et comment l'écrivain utilise l'autobiographie pour décrire l'évolution de son caractère d'une manière introspective.

Les dix-huitième et dix-neuvième siècles ont été marqués par l'éclatement de la psychologie quand les grands penseurs ont considéré l'évolution de l'être humain et son état mental à travers plusieurs domaines : la science, la philosophie, et la psychologie. Par exemple Wilhelm Wundt a étudié la physiologie de la psychologie, Darwin a étudié l'hérédité des traits physiques, Mendel a contemplé la génétique des plantes, Nietzsche a publié *Thus Spoke*

² *Ibid.* p. 15. (Souligné par l'auteur).

³ *Ibid.* p. 26. (Souligné par l'auteur).

⁴ *Ibid.* p. 27. (Souligné par l'auteur).

⁵ *Ibid.* p. 44. (Souligné par l'auteur).

⁶ *Ibid.* p. 15. (Souligné par l'auteur).

Zarathustra, William James a parlé de l'émotion de l'être humain, et Breuer et Freud ont étudié l'hystérie. Assurément, l'évolution de l'être humain par rapport à l'état mental et aux traits physiques est devenue un grand thème du dix-neuvième siècle. Cependant, je suggèrai que mes trois auteurs (Rousseau, Sand, et Stendhal) se sentait inspirés des écrits sur l'autobiographie avant que ces grands penseurs n'aient présenté leurs idées. Avant le dix-neuvième siècle, mes auteurs avaient cette propension pour l'auto-compréhension. Ils ont préparé le chemin littéraire pour ce contexte culturel et psychologique quand ils ont tourné le regard vers soi. L'introspection dans l'écriture autobiographique invite le narrateur à retracer l'évolution de son identité pour mieux se comprendre.

Dans cette étude, je proposerai que l'autobiographie n'est pas seulement un récit des accomplissements et des faillites du narrateur. Au contraire, l'autobiographie est un genre poétique qui invite l'écrivain à considérer les effets des événements sur les métamorphoses de son caractère. L'autobiographie lui offre la liberté de voyager au fond de son âme pour y analyser les sentiments privés. Je cernerai de plus près les instants que j'appellerai les *moments de crise*. A ces instants, un événement frappant, suivi par une révélation inattendue précipite une métamorphose. Le narrateur met l'accent sur les *moments de crise* spécifiques pour révéler quels événements ont été puissants à travers son développement. La crise peut avoir eu lieu dans la famille, dans la sphère sociale, dans le système éducatif, ou à l'intérieur de l'âme. De plus, ces moments de crise peuvent être bons ou mauvais. Quelle que soit la source de tension, il me semble qu'il y a un moment d'*épiphany* qui suit chaque crise. Cette étude se concentrera sur le jumelage de l'épiphany et de la métamorphose.

Pour bien comprendre mon étude, il faut commencer par définir l'*épiphany*. Je définis l'épiphany comme une réalisation soudaine qui résulte d'un événement inattendu. Quand on

parle de l'épiphanie, on pense à l'écrivain irlandais, James Joyce, qui parle de la façon suivante de l'épiphanie:

*A sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself...It was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that *they themselves are the most delicate and evanescent of moments.*⁷*

Joyce introduit un élément *spirituel* à la notion d'épiphanie. Je soutiens pourtant que pour les auteurs qui m'intéressent, la spiritualité n'appartient pas nécessairement au domaine religieux malgré l'usage d'un certain vocabulaire d'ordre religieux; je parlerai plutôt de la découverte de soi ; c'est la vocation littéraire qui se renouvelle à travers une série de crises personnelles. L'épiphanie, qui est délicate et transitoire, marque le moment où l'être humain se redéfinit et se comprend d'une façon totalement renouvelée. James Joyce déclare qu'au moment de l'épiphanie, une révélation profonde a lieu:

*That thing which it is--- its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.*⁸

Cette épiphanie peut être interprétée comme une découverte essentielle qui inspire l'être humain à entrer dans une phase de métamorphose. Après une épiphanie, il faut qu'il y ait un changement. Même si le moment de crise est tragique, l'épiphanie aide le narrateur à se métamorphoser et à devenir autre, c'est-à-dire quelqu'un qui a plus d'intuition et qui se comprend plus profondément. L'autobiographie est ainsi la forme littéraire de la découverte, parce qu'en écrivant, l'auteur revit et contemple de nouveau les moments transitionnels de sa vie. C'est l'acte d'écrire les idées sur la page qui fait entrer l'auteur dans une contemplation profonde. Pour bien comprendre comment la série d'événements provoque la métamorphose, je propose qu'on considère le temps chronologique comme une ligne linéaire. Je conçois les moments de crise

⁷ James Joyce. *Stephen Hero*. 1959. Ch. XXV. (C'est moi qui souligne).

⁸ *Ibid.* Ch. XXV. (Souligné par l'auteur).

personnelle comme des cassures dans cette ligne droite. A ces moments de rupture, l'être humain subit une métamorphose ou une renaissance de soi. Quand l'être s'adapte, il se métamorphose pour redéfinir son identité par rapport aux événements extérieurs.

Les épiphanies marquent des découvertes radicales en soi. Au moment de l'épiphanie, l'âme réagit contre un stress extérieur, ce qui crée une réaction intérieure. Pour l'autobiographe, il est nécessaire de décrire la rupture qui se passe entre l'individu et ses environs. Pour qu'il y ait vraiment une épiphanie, il faut qu'une métamorphose suive ce bouleversement psychologique.

Jean Starobinski met l'accent sur la métamorphose intérieure:

Il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure, une modification, une transformation radicale : conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce. Si le changement n'avait pas affecté l'existence du narrateur, il lui aurait suffi de se peindre lui-même une fois pour toutes, et la seule matière changeante apte à faire l'objet d'un récit se serait réduite à la série des événements extérieurs : nous serions alors en présence des conditions de ce que Benveniste nomme *histoire*, et la persistance même d'un narrateur à la première personne n'eut guère été requise. En revanche, la transformation intérieure de l'individu- et le caractère exemplaire de cette transformation- offre matière à un discours narratif ayant le *je* pour sujet et pour objet.⁹

Après *une transformation radicale*, l'homme devient autre. Il faut qu'il reconstruise sa manière de vivre et sa façon de concevoir ses idées. Le sujet de l'autobiographie, le *je*, ajoute la subjectivité à des sujets autrement généraux. Par conséquent, une dynamique fluide se manifeste entre l'être humain et les événements qui le frappent. De plus, le *je* rappelle au lecteur qu'il entend l'histoire de celui qui parle ; le narrateur autobiographique lui parle d'une manière plus intime.

Louis Renza soutient que l'autobiographie permet à l'homme de renaître à travers son analyse écrite ; il y a une conversion de l'identité. Il parle de cet instant crucial où il s'agit de métamorphose:

⁹ Jean Starobinski. « Le Style de l'autobiographie » in *Poétique*. n°3. 1970. p. 261.

We might view [autobiography]...as a unique, self-defining mode of self-referential expression, one that allows, then inhibits, its ostensible project of self representation, of converting oneself into the present promised by language... We might conceive of autobiographical writing as an endless prelude: a beginning without middle (the realm of fiction) or without end (the realm of history); a purely fragmentary, incomplete literary project.¹⁰

Si l'être humain est toujours en train d'évoluer sans être conscient des métamorphoses qui l'ont construit, il risque de ne pas comprendre son identité. L'autobiographie est un voyage au fond de l'âme qui révèle les sentiments et les souvenirs qui ont rendu l'être humain ainsi. Cependant, le processus de se retrouver à travers l'évolution personnelle est un devoir qui n'est jamais fini parce que l'homme ne cesse jamais d'évoluer. Starobinski propose que l'autobiographe parle à « la 'première personne' » parce que c'est « le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus ». ¹¹ En considérant les étapes de la vie, le personnage principal nous révèle la complexité et la multiplicité de ses qualités diverses. Il est obligé d'écrire pour éprouver de nouveau les sentiments du passé, les passions, et les moments bouleversants d'une façon candide et spontanée: « La spontanéité de l'écriture, calquée en principe sur la spontanéité du sentiment actuel (lequel se donne comme une émotion ancienne revue) assure l'absolue authenticité de la narration ». ¹² L'écriture aide l'auteur à mieux comprendre comment un événement particulier l'a changé ou comment une transition a métamorphosé son moi. L'action de la plume fait revivre dans l'auteur, un sentiment comparable à ce qu'il a ressenti au moment de crise et de transition. Le moment où il écrit alors devient compréhensif : il réfléchit aux sentiments qu'il a éprouvés dans le passé au moment de transition ainsi qu'aux sentiments qu'il éprouve au moment d'écrire dans le présent.

¹⁰ Louis Renza. "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography" in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 1980. p. 295.

¹¹ Jean Starobinski. « Le Style de l'autobiographie » in *Poétique*. p. 262. (Souligné par l'auteur).

¹² *Ibid.* p. 263.

Tandis que Renza nous propose que l'*écriture* autobiographique est un prélude interminable, James Olney suggère que l'*écrivain* ne cesse d'évoluer; l'être humain possède le potentiel de se redéfinir continuellement:

If one conceives of the self as a circle...the self is seen as a potential point to be realized as a circle in the process of our living selves...Thus one is never present with a circle of self completed but with a point-becoming-circle of self constantly completing.¹³

Le point spécifique dans ce cercle, qui incarne l'être humain, contient les facettes multiples de la personnalité. Il y a une profondeur de l'esprit, toujours prête à être découverte. Tandis qu'on est en train de se renouveler éternellement, on garde de soi une image archétypique que Carl Jung a commentée. C'est ce qu'il appelle *l'archétype de l'intégralité*, ce qui est né d'une fondation créative et instinctive en face de l'évolution perpétuelle de l'être humain. Il explique ce concept:

One becomes, in short, what one has always been and been intended to be, and for a moment we are in eternity, outside any restrictions.¹⁴

Jung dirait que l'écrivain cerne de plus près ce moment de l'évolution intérieure à travers l'écriture autobiographique pour se sentir complet. C'est l'auteur qui désire considérer ce qui se passe au fond de l'âme à ces moments de métamorphose. L'écrivain rejette les contraintes du monde défini par l'espace et par le temps quand il regarde en arrière pour déterminer les racines qui l'ont formé et le milieu d'où il vient. De plus, il se demande ce qu'il est et comment son être va se comporter dans l'avenir selon les conditions qui l'ont construit. Olney renforce le besoin de l'écriture quand il parle de la connaissance de soi. Il envisage l'autobiographe comme quelqu'un qui profite d'une liberté suprême en explorant le mystère de l'inconscient. Il parle de l'aspect divin qui accompagne la venue à l'auto-compréhension :

Coming to consciousness and self-consciousness is thus like an experience of divinity.¹⁵

¹³ James Olney. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, 1972. p. 33.

¹⁴ *Ibid.* p. 328.

De plus, Olney suggère que l'auteur et le lecteur interpréteront d'une nouvelle manière les effets des événements avant et après une épiphanie :

If conversion, entry into a new life, or turning point is a real one, it will alter entirely the understanding both autobiographer and reader will have of any experience occurring either before or after that point.¹⁶

La perspective de l'auteur se transforme ; le narrateur devient conscient de ses émotions et de comment elles sont nées. Selon moi, être conscient veut dire que l'être humain s'interroge au niveau de ses sentiments. Jean Starobinski, qui fait l'analyse du style autobiographique, soutient Olney quand il se concentre sur *la genèse* d'une crise et comment ce traumatisme fait métamorphoser la perspective du personnage. Il déclare qu'il faut « retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le 'discours' présent. La chaîne des épisodes vécus trace un chemin, une voie qui aboutit à l'état actuel de connaissance récapitulative ». ¹⁷ Pour bien comprendre le développement de l'identité, l'autobiographe se concentre sur le contexte dans lequel ses métamorphoses et ses épiphanies ont eu lieu. Des facteurs divers (dans le domaine familial, social, personnel) s'entremêlent pour produire un changement intangible au fond de l'être humain. Notre question devient alors, « Pourquoi écrit-on à un moment précis? ».

Pour répondre à cette question, j'ai choisi trois auteurs autobiographiques : Jean-Jacques Rousseau, George Sand, et Stendhal. Pour bien comprendre leur style écrit et l'évolution personnelle de chacun, j'ai choisi deux textes par auteur pour cerner l'évolution de l'auteur de deux perspectives différentes. Je présente mes auteurs d'une façon chronologique : Rousseau a publié ses *Confessions* et ses *Rêveries d'un promeneur solitaire* en 1782. Après, George Sand a

¹⁵ *Ibid.* p. 328.

¹⁶ James Olney. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*, 1998. p. 272.

¹⁷ Jean Starobinski. « Le Style de l'autobiographie » in *Poétique*. p. 261.

publié ses *Lettres d'un voyageur* à partir de 1834, suivi par *Histoire de ma vie* en 1855. Dernièrement *La Vie de Henry Brulard* de Stendhal a été publiée en 1890. Tandis que Stendhal écrivait à la même époque que Sand (il a écrit ses *Essais de géologie morale* en 1822 et *La Vie de Henry Brulard* en 1835), *Brulard* n'a été publié qu'après sa mort. Pour cette raison, je présente Stendhal à la suite de Rousseau et de Sand. Leurs souvenirs personnels sont aussi divers que leurs manières de s'adresser au lecteur, mais ils se ressemblent grâce à leur passion pour l'auto-analyse introspective. Malgré leurs contextes variés, chacun nous décrit sa venue à l'écriture et la formation de son identité à travers une série d'épiphanies. Rousseau écrit ses *Confessions* au moment où il est devenu paranoïaque. Il désire se défendre du monde extérieur dans lequel ses ennemis le persécutent. Sand s'arrête au milieu de sa vie pour accomplir un devoir introspectif ; elle veut se connaître à travers son évolution personnelle. Stendhal, peut-être le plus touchant des trois, écrit pour son propre plaisir. On a l'impression d'être dans sa tête lorsqu'il se rappelle des souvenirs d'une façon moins chronologique.

Leurs moyens de catégoriser leurs autobiographies sont aussi divers que leurs inspirations. Rousseau définit son ouvrage comme une *confession*, tandis que Sand écrit une *histoire* et que Stendhal écrit un roman autobiographique. Malgré leurs styles différents, chacun décrit l'évolution de sa vie intérieure grâce à l'analyse introspective. Robert André décrit Stendhal comme « un individu qui a trouvé dans une certaine mesure solution à ses conflits par l'écriture ; en d'autres termes, qui a privilégié une relation avec autrui et le monde sans laquelle il ne serait pas ce qu'il est ».¹⁸ Cette définition de l'autobiographe s'applique à chacun de mes trois auteurs. Ce qu'ils ont tous en commun c'est le besoin de résoudre leurs conflits personnels grâce à l'introspection autobiographique qu'ils révèlent à *soi* et même à *autrui* (le lecteur). Dans leurs autobiographies, Rousseau, Sand, et Stendhal décrivent des moments intimes où une

¹⁸ Robert André. *Ecriture et pulsions dans le roman stendhalien*. 1997, p. 20.

révélation bouleversante les convainc de réévaluer leur manière de vivre. Chacun a eu besoin de s'arrêter pour relier les étapes de leur évolution personnelle comme si elles étaient les pièces d'un puzzle. Ce puzzle reconstruit nous montre une nouvelle image de leur identité ; on la comprend enfin dans le contexte des causes et des effets personnels. L'acte d'écrire évoque des émotions et des découvertes qui n'ont pas nécessairement été comprises aux moments de transition. La réussite est bidirectionnelle : les auteurs écrivent pour expliquer leurs découvertes et ils découvrent en écrivant.

Sand met l'accent sur l'importance de se connaître. Je considère *Histoire de ma vie* comme la base de ma recherche parce qu'après l'avoir lu pour la première fois, j'ai décidé de concentrer mon étude sur l'évolution de l'être humain au-delà de l'enfance. L'ouvrage de Sand est autobiographique par définition et offre au lecteur une introduction candide dans laquelle elle explique son but autobiographique. Elle regrette que l'être humain ne s'intéresse pas suffisamment à son état mental ni à la vie :

Beaucoup d'êtres humains vivent sans se rendre un compte sérieux de leur existence... Ils passent parmi nous sans se révéler, parce qu'ils végètent sans se connaître, et, bien que leur destinée, si mal développée qu'elle soit, ait toujours son genre d'utilité ou de nécessité conforme aux vues de la Providence, il est fatalement certain que la manifestation de leur vie reste incomplète et moralement inféconde pour le reste des hommes.¹⁹

Pour que l'être humain puisse partager sa vie avec ses camarades, il faut qu'il se comprenne d'une manière introspective. Sinon, il n'appréciera pas les nuances de son propre caractère et ne sera pas capable de profiter des découvertes personnelles. Pour faciliter la connaissance de soi, Sand se préoccupe d'inventer un projet autobiographique « qui consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur ».²⁰

¹⁹ George Sand. *Histoire de ma vie I*. 2001. p. 49.

²⁰ *Ibid.* p. 50.

Elle désire profiter de la solidarité de l'humanité pour vraiment se compatir avec son lecteur. Elle établit un lien avec le lecteur qui partagera sa lutte contre les obstacles de la vie personnelle et sociale. Elle dépende de son travail comme s'il était « un stimulant, un encouragement, et même un conseil et un guide pour les autres esprits engagés dans le labyrinthe de la vie. C'est comme un échange de confiance et de sympathie qui élève la pensée de celui qui raconte et de celui qui écoute ». ²¹ Elle parle au lecteur comme un égal qui devient un ami solidaire grâce au partage des sentiments intimes. Sa promesse explicite qu'elle sera candide nous rappelle le pacte autobiographique de Lejeune. Ce pacte est la preuve de la véracité de son histoire.

Starobinski différencie entre le récit de l'histoire (la série des grands événements dans le domaine social et politique) et l'histoire personnelle (la perception des événements extérieurs par rapport au moi qui les interprète). Zeina Hakim, professeur à Tufts University et spécialiste de Rousseau, fait la même distinction entre l'histoire sociale par rapport à l'histoire personnelle quand elle fait référence à Rousseau qui parle dans l'*Emile* du spectacle de l'homme public. Hakim soutient que « Rousseau reproche à l'histoire de privilégier les aspects les plus extérieurs de l'existence au détriment de la vie intérieure, affective et spirituelle ». ²² Elle ajoute que Rousseau nous présente l'homme « dans son intimité, dans ses détails ». Il s'encourage à « plonger son regard dans les 'bagatelles' du quotidien, où chaque homme est réellement soi ». ²³ L'autobiographie invite les écrivains à partager leur vérité dans un genre qui insiste sur l'ouverture de l'âme. Pour Rousseau qui a peur « d'être déchu de son identité à soi », il n'y a pas de « tâche plus urgente que de veiller sans cesse à l'intégrité du moi ». ²⁴ Je suis sûre que cette *intégrité* est la raison pour laquelle il est devenu le grand modèle de l'autobiographie moderne.

²¹ *Ibid.* p. 50.

²² Zeina Hakim. « Histoire et fiction dans l'œuvre théorique de Rousseau » in *Annales: Jean-Jacques Rousseau*. 2008, p. 160.

²³ *Ibid.* p. 161.

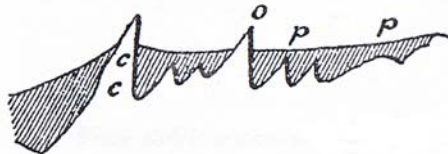
²⁴ *Ibid.* p. 163.

Tandis que sa candeur n'a pas été reçue d'une manière admirative, il a ouvert la voie aux autres autobiographes qui ont écrit à l'époque contemporaine. James Olney nous invite à considérer la profondeur du projet littéraire de Rousseau:

Consider the task Rousseau set for himself: to make his inner being- that which was unique, invisible, most secret, and unreachable, a chaos of confused emotion and feeling...to make this, his very self, transparent to the reader's eye.²⁵

L'être humain qui désire comprendre sa voix intérieure dépend de l'autobiographie pour l'entendre. Sinon, sa voix se perd dans le monde public parce que les sentiments intimes sont souvent mal reçus. Le processus d'écrire est thérapeutique et cathartique. Par conséquent, l'écriture est un outil qui pousse l'écrivain à se définir plus concrètement à un moment où les influences du monde le rendent perplexe, isolé, ou mal compris.

Stendhal nous présente une image utile qui nous aidera à comprendre l'architecture de la psyché humaine d'une façon visuelle. Je l'inclus ici parce qu'elle nous offre une fondation théorique qui s'appliquera à la quête identitaire de mes trois auteurs. Il nous présente ce qu'il appelle la *géologie morale* pour parler de la tension qui existe entre l'individu et son milieu. Il a griffonné l'image suivante²⁶ :



Il conçoit l'espace blanc comme des « rochers de granit » et l'espace gris comme « les débris de la végétation ». Tandis qu'il fait référence aux matières naturelles, cette image n'est pas une représentation de la nature elle-même. Au contraire, Stendhal utilise cette analogie pour décrire

²⁵ James Olney. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. p. 411.

²⁶ Stendhal. « Essais de géologie morale » in *Journal Littéraire III*; vol. 35, 1986. p. 163.

les subtilités du caractère et du développement de l'être humain. Il définit le granit comme « le caractère naturel d'un homme, sa manière habituelle de chercher le bonheur ». ²⁷ Le granit pour lui est l'essence de l'identité. Si l'homme comprend son caractère, ses besoins, ses espoirs, et ses passions, il est capable de réaliser son bonheur. Ce qui fait contraste avec le granit sont les débris. Stendhal explique que les débris incarnent « le remplissage » de la vie sociale c'est-à-dire « la politesse, l'usage du monde, la prudence ». ²⁸ Stendhal soutient que si on pouvait enlever le remplissage, c'est-à-dire les exigences de la vie sociale, l'homme révélerait le granit, et par conséquent, il serait authentiquement lui-même et donc heureux. Arriver au granit est la seule manière de vivre avec authenticité et donc de trouver le bonheur. Stendhal conclut, « Dès que l'homme devra faire quelque chose d'important à ses propres yeux, il suivra le contour du *granit* de son caractère. Alors, dans les grandes circonstances, l'espace P, P est loin d'être une plaine ». ²⁹ Juger les actions d'un être sans comprendre le contexte dans lequel il réagit, ne nous permet pas de toucher au granit de son être. Le remplissage social empêche l'homme de s'exprimer honnêtement.

Je conçois le granit comme une métaphore pour l'évolution de la vie intérieure de l'être humain. L'homme n'est pas toujours capable de s'exprimer ouvertement surtout dans le monde extérieur. Par conséquent, une tension invisible existe à la frontière du granit et des débris ; il est difficile de réconcilier tout ce qui est intérieur avec tout ce qui est extérieur. Ce qui résulte est la tension entre la vie privée et la vie sociale. A la frontière du granit et des débris, l'homme lutte contre les exigences de la vie extérieure qui sont en conflit avec sa vie intérieure. Pour nos trois auteurs, l'acte d'écrire une autobiographie est une action analogue à celle d'enlever le débris pour révéler le granit caché dessous. Ce qui m'intéresse, c'est le moment inattendu de

²⁷ *Ibid.* p. 162.

²⁸ *Ibid.* p.162.

²⁹ *Ibid.* p. 162. (Souligné par l'auteur).

l'épiphanie qui inspire l'être humain à se débarrasser du débris extérieur (les exigences sociales) pour révéler l'état intérieur de son âme. Souvent, l'homme ne tient pas compte de sa voix intérieure quand il est obligé de suivre les usages du monde. Cependant, aux moments épiphaniques, l'être humain se défait des usages du monde pour se définir avec véracité. Tout d'un coup, il détruit la surface lisse de son caractère pour s'exposer avec tous ses défauts. Il se montre dans toute sa vérité. Il révèle une nouvelle surface qui est déchiquetée et inattendue. J'interprète cette surface comme l'aspect de l'autobiographie qui me préoccupera dans cette étude.

Quel est le rapport entre le granit et l'épiphanie ? Rousseau, Sand, et Stendhal détruisent la frontière entre les débris et le granit en analysant leurs épiphanies. Ces trois auteurs creusent au fond de leur âme pour découvrir ce qu'ils ressentent dans l'absence du remplissage social. Ils échappent aux contraintes de la réalité brutale quand ils entrent dans le monde introspectif de l'écriture. Ils ont besoin de mettre leurs épiphanies en contexte pour mieux cerner l'évolution de leur identité en face des crises personnelles.

CHAPITRE I

Jean-Jacques Rousseau et la liberté dans la confession

Rousseau : le grand modèle de l'autobiographie moderne

Je commence mon analyse de l'introspection autobiographique avec le grand maître de l'autobiographie moderne : Jean-Jacques Rousseau. Cet homme, né à Genève en 1712, a commencé à écrire ses *Confessions* en 1764. Le titre de son ouvrage a été inspiré par les *Confessions* de Saint Augustin qui ont été écrites des centaines d'années auparavant, entre 397 et 398 de notre ère. Saint Augustin est considéré comme le premier à décrire, d'une manière autobiographique, la succession de ses pêchés et la métamorphose de sa spiritualité qui en résulte. Il a réussi à arrêter la déchéance de sa vie morale quand il s'est fait baptiser chrétien. Au moment sacré du baptême, il est rené en homme moral, parce qu'il venait de subir une grande renaissance de foi. Cette métamorphose spirituelle a été inspirée par le moment épiphannique qui s'appelle le *Tolle, Lege*. Ce moment crucial se déroule dans un jardin au moment où un enfant lui présente le livre de l'Apôtre. L'écriture de ses *Confessions* est un appel à Dieu de pardonner sa chute morale. La réalisation qu'il devait supplier Dieu pour l'absolution divine a été un fait crucial dans le développement de son caractère. Il a profité de son autobiographie pour dépeindre l'état de son âme et pour partager les révélations qui l'ont éclairci.

Je fais allusion à Saint Augustin, parce qu'il est associé avec la naissance du genre autobiographique. Cependant, son histoire se concentre sur l'aspect religieux de sa métamorphose personnelle. M.H. Abrams, dans son livre *Natural Supernaturalism*, parle d'une tendance religieuse qui a dirigé l'évolution de l'écriture philosophique et autobiographique chez les grands écrivains. Les romans littéraires de notre âge incluent des éléments de l'histoire chrétienne depuis les temps anciens. Par exemple, par son appel à Dieu après sa chute morale,

l'autobiographie de Saint Augustin ressemble à une prière. Abrams explique que la présence de l'Être divin est fondamentale dans les *Confessions* de Saint Augustin :

The book...is not the presentation of an individual life for its inherent interest, but is written from a special point of view and for a given purpose. The whole is an extended 'confession' addressed to God, who overhears the meditation that the author conducts in solitude...He also sees himself in a public role as one of God's chosen sons whose life has been transformed, and upon whom has been imposed the mission to bring good tidings to other Christian wayfarers.³⁰

Ce qui distingue Augustin de mes trois auteurs est sa recherche de l'approbation de Dieu tandis que Rousseau s'adresse à Dieu d'une manière plus détachée et que Sand et Stendhal ne s'occupent pas d'un témoin divin. Outre sa tendance religieuse, Augustin a bien compris la complexité de la psyché humaine. Abrams déclare que Saint Augustin a réussi à comprendre les nuances du sentiment humain et que ce talent pour l'auto-compéhension rend possible l'épiphanie :

Augustine achieved an astonishing subtlety in discriminating the variety and nuance of man's affections and the movements of his heart... Convictions and values which burst suddenly into awareness in the quantum leap of a moment of insight.³¹

Ce qu'Abrams appelle « insight », j'appelle *épiphanie*. Tandis que Saint Augustin fait l'analyse écrite d'une métamorphose religieuse, il pratique l'introspection pour évaluer la transformation de son caractère au moment où il devient croyant, ce qui était révolutionnaire à cette époque. Ce qui m'intéresse dans l'autobiographie moderne, plutôt que l'épiphanie religieuse, est l'analyse de l'épiphanie comme un événement qui entraîne la formation de l'identité. Abrams admire des philosophes qui parlent de l'épiphanie comme *un moment de prise de conscience* ou *un moment moderne*. Ce moment est lié à la fraîcheur de sensation et la gloire de la découverte:

³⁰ M.H. Abrams. *Natural Supernaturalism*. 1971. p. 84.

³¹ *Ibid.* pp. 86-87.

The modern moment is frequently connected with the concept of freshness of sensation, as well as the discovery of the charismatic virtue of a trivial object or event, and it is expounded both in secular and in religious frames of reference.³²

Par conséquent, je prendrai Rousseau comme le grand modèle de l'autobiographie française parce qu'il se concentre sur ses *moments modernes*, c'est-à-dire des moments épiphaniques, en dehors du contexte religieux. Il est vrai qu'il fait référence à Dieu et qu'il parle de la religion, mais il décrit des épiphanies qui ne sont pas réduites au contexte religieux. Enfin, Abrams suggère que le moment de prise de conscience est marqué par l'arrêt du temps :

The moment of consciousness, the abrupt illumination in an arrest of time has become a familiar component in modern fiction.³³

Cet aspect *Brusque et inattendu* de l'épiphanie est essentiel parce qu'on n'est jamais préparé à subir une révélation. De plus, la notion du temps arrêté s'applique à Rousseau qui est obsédé par le passage du temps. Il est continuellement en train de lutter contre ce passage du temps, parce qu'il situe son bonheur dans le passé et il en parle d'une façon nostalgique.

Les Confessions de Rousseau, écrites en 1782, est devenu un texte fondateur de l'autobiographie française du dix-huitième siècle. Avant de faire l'analyse des *Confessions*, je commencerai par parler du *Préambule de Neuchâtel*, un manuscrit inachevé de quelques pages et écrit par Rousseau en 1764. Ce manuscrit sert d'introduction à l'ouvrage autobiographique; il nous révèle le but qu'avait Rousseau quand il a conçu son projet, des *Confessions*. Rousseau y explique son désir de faire une auto-analyse psychologique, de se révéler honnêtement au lecteur, et d'établir un langage unique qui s'accorde avec le genre autobiographique. D'abord, Rousseau souligne le besoin de bien se connaître avant qu'on puisse bien comprendre le caractère d'un autre. Rousseau constate au commencement, « J'ai remarqué souvent que, même

³² Jean-Jacques Rousseau. « Préambule du manuscrit de Neuchâtel, » *Les Confessions II*. 2004. p. 419.

³³ *Ibid.* p. 419.

parmi ceux qui se piquent le plus de connaître les hommes, chacun ne connaît guère que soi, s'il est vrai même que quelqu'un se connaisse ; car comment bien déterminer un être par les seuls rapports qui sont en lui-même, et sans le comparer avec rien? Cependant cette connaissance imparfaite qu'on a de soi est le seul moyen qu'on emploie à connaître les autres ». ³⁴ Selon Rousseau, c'est souvent le cas que l'homme ne prend pas le temps de réfléchir à son état intérieur. Même s'il fait l'effort de se connaître, la profondeur de son auto-compréhension est souvent insuffisante. Il faut qu'il ait un moyen de comparaison, c'est-à-dire l'histoire personnelle d'un autre, pour mesurer ses propres sentiments selon une norme. Le manuscrit de Neuchâtel nous présente un homme qui se considère l'exemple idéal auquel chaque homme peut se comparer ; cet homme s'appelle Jean-Jacques Rousseau. Son orgueil se manifeste quand il déclare, « Je veux tacher que pour apprendre à s'apprécier, on puisse avoir du moins une pièce de comparaison ; que chacun puisse connaître soi et un autre, et cet autre ce sera moi. Oui, moi, moi seul, car je ne connais jusqu'ici nul autre homme qui ait osé faire ce que je me propose ». ³⁵ Rousseau se glorifie comme le premier et le seul écrivain qui a bien envisagé son projet autobiographique ; il risque de partager l'intimité de son introspection personnelle pour que le lecteur puisse améliorer sa santé mentale, et par conséquent, ses rapports personnels. Il renforce l'idée que *Les Confessions* est « une pièce de comparaison pour l'étude du cœur humain, et c'est la seule qui existe ». ³⁶ Cependant, je ne suis pas certaine qu'il écrive pour le bien des autres. Au contraire, il écrit pour se défendre contre ses persécuteurs et contre la société qui le bannit.

Après s'être identifié comme le personnage principal de son étude autobiographique, Rousseau explique pourquoi son histoire est utile. Au lieu d'écrire les événements eux-mêmes dans l'histoire de sa vie, il mettra l'accent sur les effets que ces événements ont exercé sur son

³⁴ *Ibid.* p. 431.

³⁵ *Ibid.* p. 432.

³⁶ *Ibid.* p. 437.

caractère. Il constate, « Je n'ai rien à dire qui mérite l'attention des lecteurs. Cela peut être vrai des événements de ma vie : mais j'écris moins l'histoire de ces événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme ». ³⁷ Rousseau décrit la formation de son identité comme l'accumulation des expériences, des émotions, et des réactions. Il dépeint l'homme comme un être complexe qui est construit d'effets intangibles. Pour bien connaître l'homme, il faut disséquer son histoire et la mettre en contexte. Rousseau soutient qu'il faut distinguer « l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affections secrètes l'a rendu tel, et comment il se modifie ». ³⁸ Comment est-ce son être granitique répond aux débris (aux usages du monde)? Ainsi, Rousseau met en valeur les moments de transition et de crise- les moments qui sont inattendus et souvent tragiques qui ont rendu l'homme tel qu'il est. Dans ces moments uniques, quand l'homme a besoin de s'adapter aux événements extérieurs, le caractère se métamorphose. Si l'homme est conscient des effets psychologiques qui en résultent, il profite d'une épiphanie. La révélation divine d'un événement inattendu a lieu quand l'homme comprend son état intérieur. Rousseau détermine qu'il est un excellent candidat pour le rôle du personnage principal, parce qu'il a « vécu dans tous [les états] depuis les plus bas jusqu'aux plus élevés. » Il explique, « J'ai vu tant d'espèces d'hommes, j'ai passé par tant de sortes d'états, que dans l'espace de cinquante ans j'ai pu vivre plusieurs siècles si j'ai su profiter de moi ». ³⁹ Rousseau offre au lecteur des raisons substantielles et convaincantes qui montrent qu'il est capable de décrire le développement de son identité et d'expliquer pourquoi les événements l'ont rendu tel qu'il est.

Rousseau conclut son préambule avec son propre pacte autobiographique quand il dit, « J'aime mieux qu'on me connaisse avec tous mes défauts et que ce soit moi-même qu'avec des

³⁷ *Ibid.* p. 433.

³⁸ *Ibid.* p. 432.

³⁹ *Ibid.* p. 433.

qualités controuvées, sous un personnage qui m'est étranger ». Par conséquent il promet au lecteur qu'il sera vrai (c'est le fantasme de l'autobiographe): « Je serai vrai ; je le serai sans réserve ; je dirai tout ; le bien et le mal, tout enfin. Je remplirai rigoureusement mon titre, et jamais la dévote la plus craintive ne fit un meilleur examen de conscience que celui auquel je me prépare ; jamais elle ne déploya plus scrupuleusement à son confesseur tous les replis de son âme que je vais déployer tous ceux de la mienne au public ». ⁴⁰ J'interprète cette promesse comme un contrat informel entre Rousseau et le lecteur. Le lecteur met sa confiance en l'auteur grâce à cette promesse de véracité. Par conséquent, le lecteur peut compatir et s'identifier avec le personnage, Jean-Jacques, parce que Rousseau a promis de parler avec candeur. Cette promesse nous rappelle le pacte autobiographique dont parle Philippe Lejeune. Le lecteur comprend clairement qui parle : l'auteur est à la fois le narrateur et le personnage principal. Cette assertion nous permet de nous identifier avec Rousseau.

Avant de conclure le préambule, il prévient le lecteur que son langage ne suivra pas des règles constantes. Rousseau nous avertit qu'il emploiera le style selon son gré. Il ne le rendra pas « uniforme ». Il admet, « J'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure ». En fait, le style doit être varié, parce qu'il décrit ses épiphanies et ses métamorphoses à deux moments spécifiques : au moment passé quand l'épiphanie a eu lieu, et au moment présent lorsqu'il en ressent les effets psychologiques. Il explique, « Je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit ; mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire ». ⁴¹ Son

⁴⁰ *Ibid.* p. 437.

⁴¹ *Ibid.* p. 437.

style, comme le caractère humain, est toujours changeant. Sinon, le style ne décrirait pas précisément la métamorphose continue de l'homme, parce que la vie elle-même n'est pas uniforme. Le style, comme les moments d'épiphanie est spontané et révélateur de Rousseau.

L'élément religieux chez Rousseau : l'identité du témoin

Le titre, *Les Confessions*, suggère que Rousseau met son histoire dans un contexte religieux. L'importance de la pénitence et du pardon est assurément centrale à son ouvrage. A la première page des *Confessions*, le lecteur rencontre un auteur qui se voit comme un être unique et un exemple idéal de l'écrivain autobiographique. Ce qui m'intéresse est l'orgueil démesuré de Rousseau qui l'élève quelquefois à un niveau divin. Dès le départ, il s'envisage devant Dieu au jour du jugement dernier. Malgré son respect pour cette idole toute puissante, Rousseau ressemble à Dieu dans le sens qu'il se considère être *hors du commun*. Il se croit être un écrivain unique comme Dieu est unique lui-même. Ainsi, Rousseau incarne les qualités divines quand il met l'accent sur la singularité de son projet. A la première page du Livre I, Rousseau construit une liste des doctrines qui définissent son autobiographie : « 1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. 2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent...je suis autre ». ⁴² Voilà un paradoxe pour Jean-Jacques Rousseau : Il désire se dépeindre comme l'épitomé de l'être humain pour que le lecteur puisse se comparer à lui. Cependant, cette affirmation brusque le sépare de l'homme commun et empêche le lecteur de s'assimiler au personnage principal. Après s'être différencié de tout ce qui est commun, il parle directement à Dieu comme si c'était son jugement dernier et qu'il faisait

⁴² Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions I*. 1968. p. 43.

une prière : « Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables... Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *Je fus meilleur que cet homme-là* ». ⁴³ Il encourage le lecteur à se préparer pour son propre jugement dernier comme il l'a fait; le lecteur doit faire une introspection rigoureuse de son caractère et de son développement personnel pour ensuite justifier ses choix dans la vie.

Rousseau se considère digne de s'adresser à Dieu d'une façon candide et intime. Il est confiant qu'il sera prêt à entrer dans le royaume divin après avoir confessé l'histoire de sa vie à travers cette autobiographie. Il arrivera au jugement dernier, « ce livre à la main, » capable d'affirmer, « Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, que je l'ai été ; j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même ». ⁴⁴ En faisant entendre une confession honnête au lecteur, Rousseau espère le convaincre de la sincérité de son entreprise. Si son autobiographie est digne d'être lue par Dieu qui peut en déterminer l'authenticité, le lecteur peut l'estimer aussi. Rousseau adresse sa promesse de véracité à deux témoins qui l'écoutent : Dieu et le lecteur. Celui-là offre l'absolution divine, tandis que celui-ci offre l'absolution humaine. Les deux témoins sont nécessaires pour que Rousseau se sente pardonné dans les deux sphères auxquelles il appartient : le royaume divin et la société laïque. C'est comme si Dieu et le lecteur avaient le pouvoir ecclésiastique d'absoudre l'écrivain confesseur. Encore une fois cette promesse de vérité nous rappelle le contrat essentiel à l'autobiographie : *le pacte autobiographique* de Lejeune. Le contrat ici est explicite : nous entendons l'auteur s'annoncer dans le rôle du narrateur quand il parle directement aux témoins (au lecteur et à Dieu). Le contrat est « proposé par l'auteur au lecteur » et « détermine le mode

⁴³ *Ibid.* p. 43. (Souligné par l'auteur).

⁴⁴ *Ibid.* p. 43.

de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie ». ⁴⁵ Il faut que le témoin ait cette confiance en l'auteur pour accepter la valeur de l'ouvrage.

La formation du caractère dans le contexte familial

La joie de Rousseau d'être vivant a été annulée à cause de la mort de sa mère, Suzanne Bernard, à sa naissance. Rousseau raconte au début, « Je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs ». ⁴⁶ Comme nous l'observerons plus tard chez Stendhal, la juxtaposition de la mort maternelle avec la naissance d'un enfant est un événement difficile à réconcilier pour l'enfant qui survit. Le mélange chaotique du sentiment qui en résulte pèse sur la santé psychologique de Rousseau et de son père. Rousseau n'a pas échappé à la culpabilité qui pèse sur sa perception de son moi. Après la mort de sa femme, Isaac Rousseau (père de Jean-Jacques), dépend de son fils pour faire revivre le souvenir de Suzanne, ce qui est une grande responsabilité pour un petit garçon. Le jeune Jean-Jacques rappelle à son père le souvenir de sa mère, un fait qui soulage et tourmente son père à la fois. Ce qui unit Jean-Jacques à son père sont les moments de tendresse paternelle quand ils lisent des romans le soir. L'héritage de Suzanne est ses romans. Je crois que le souvenir de sa mère, lié à ces livres, a encouragé Rousseau à apprendre à lire et à entrer dans la sphère littéraire plus tard. Il est reconnaissant à la lecture de lui avoir donné « une intelligence unique...sur les passions ». Il avoue, « Je sentis avant de penser...Je n'avais aucune idée des choses que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti ». ⁴⁷ Sentir avant de penser est une

⁴⁵ Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*. p. 44.

⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions I*. p. 45.

⁴⁷ *Ibid.* p. 46.

tendance de l'homme sensible, et c'est sûr que Rousseau glorifie cette qualité tendre qu'il trouve en lui.

Jean-Jacques admire son père comme un « homme de plaisir » qui a « non seulement une probité sûre, mais beaucoup de religion ». Il est « galant homme dans le monde, et chrétien dans l'intérieur ».⁴⁸ Rousseau est reconnaissant d'être « né dans une famille que ses mœurs distinguaient du peuple » et grâce à laquelle il a appris « des leçons de sagesse et des exemples d'honneur de tous [ses] parents ».⁴⁹ Il apprécie « les principes de piété » qu'il a appris chez Monsieur Lamercier, un homme d'Eglise. Il est évident que la religion est restée au centre des valeurs familiales et que Jean-Jacques comprend la foi religieuse. Rousseau insiste, « Loin de m'ennuyer au sermon, je n'en sortais jamais sans être intérieurement touché et sans faire des résolutions de bien vivre ».⁵⁰ Evidemment, la religion influence son comportement et sa manière de vivre. Cependant, Rousseau se dépeint comme s'il était *hors du commun* quand il explique que les autres enfants de son âge n'appréciaient pas l'importance de la foi autant que lui. Dans son enfance, le petit Jean-Jacques disait qu'il était « un prodige » et qu'il avait pensé « en homme » depuis son enfance.⁵¹ Il se croit plus prêt à comprendre les leçons religieuses que ses camarades du même âge. Quand Rousseau constate que les enfants sont « incapables de connaître Dieu », il tire cette conclusion de « [ses] observations et non pas de [sa] propre existence ».⁵² Il soutient qu'il est *capable* de connaître de Dieu et d'apprécier son pouvoir divin. L'éducation religieuse à Genève a fait naître en Jean-Jacques une « aversion pour le catholicisme », mais il abandonne ce dégoût au moment où il fait la connaissance de Madame de Warens à Annecy.

⁴⁸ *Ibid.* p. 98.

⁴⁹ *Ibid.* p. 98.

⁵⁰ *Ibid.* p. 99.

⁵¹ *Ibid.* p. 99.

⁵² *Ibid.* p. 99.

Quand il a seize ans, Jean-Jacques se trouve chez Madame de Warens, une bonne catholique et une dame charitable qui devient pour lui une figure maternelle et pour laquelle il garde des sentiments amoureux. Tandis qu'elle a « un air caressant et tendre », qui sont des qualités maternelles, Jean-Jacques parle d'elle d'une manière sensuelle et obsédée. Il se regarde comme « l'ouvrage, l'élève, l'ami, presque l'amant de Mme de Warens ». Il explique, « Les chose obligeantes qu'elle m'avait dites, les petites caresses qu'elle m'avait faites, l'intérêt si tendre qu'elle avait paru prendre à moi, ses regards charmants, qui me semblaient pleins d'amour parce qu'ils m'en inspiraient ; tout cela nourrissait mes idées durant la marche et me faisait rêver délicieusement ».⁵³ Il est choquant pour la société du dix-huitième siècle d'entendre que ce petit garçon rêve d'avoir un rapport plus intime avec une femme qui le soigne comme une mère. Rousseau rejette la simplicité de l'image maternelle et la remplace avec une version amoureuse et interdite. Hors de sa ville, Genève, il se sent protégé par cette dame religieuse qui le convertit au catholicisme. Elle inspire en lui une nouvelle foi qui n'est pas restreinte au domaine religieux.

La venue à l'écriture : le résultat d'une série d'injustices dans l'enfance

Jean-Jacques, à un jeune âge, est déjà au courant de la notion de la justice. A travers une série d'injustices, il est évident que Rousseau dépend de l'écriture pour rendre justice aux moments où il a été condamné pour ses décisions. Rousseau préface cette série d'injustices en disant que « c'est ce qui est ridicule et honteux » qui « coûte le plus à dire ».⁵⁴ Il est difficile pour Rousseau de se souvenir des instants traumatiques, mais ce sont ces instants qui révèlent la formation de son caractère. Un des événements traumatiques pour lui se passe au moment où des dents sur le peigne de Mlle Lambercier sont cassées et Jean-Jacques est blâmé. Mlle Lambercier

⁵³ *Ibid.* p. 95.

⁵⁴ *Ibid.* p. 55.

est une maîtresse que Jean-Jacques admire profondément, ce qui rend sa condamnation encore plus honteuse, parce qu'elle se passe chez elle. Rousseau raconte, « on m'interroge » parce que « la méchanceté, le mensonge, l'obstination parurent également dignes de punition ». Cependant, Jean-Jacques n'a pas consenti à se confesser pour un acte diabolique qu'il n'a pas commis. Cinquante ans plus tard, au moment d'écrire ses *Confessions* il peut enfin s'absoudre de cette honte. Il confesse, « Je déclare à la face du Ciel que j'étais innocent, que je n'avais ni cassé, ni touché la peigne...ce que je sais très certainement, c'est que j'en étais innocent ».⁵⁵ Rousseau a dû attendre l'âge adulte pour rectifier l'injustice de ce moment de crise ; il prend Dieu comme son témoin et constate ouvertement qu'il était *innocent*. L'histoire du peigne est un des premiers événements dans la série de métamorphoses ; Jean-Jacques se rend compte à ce moment-là qu'il ne peut plus avoir confiance en ceux qu'il admire. Il explique sa révélation, « Quel renversement d'idées ! quel désordre de sentiments ! quel bouleversement dans [mon] cœur, dans [ma] cervelle, dans tout [mon] petit être intelligent et moral ». Son choix linguistique d'utiliser les mots *renversement*, *désordre*, et *bouleversement* nous indique qu'un changement radical vient de se passer dans son âme. Ce mot *moral* nous indique qu'il a déjà une compréhension de la justice à un jeune âge. Souvent les enfants comprennent la rage d'un châtiment injuste plus que les adultes ; ils ont besoin d'être crus. Avoir son caractère mis en question à cet âge, surtout quand on est innocent, est assurément traumatique. Rousseau ressent sa colère en écrivant sur ce sujet ; il constate, « Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore ». Sa réaction physique nous indique que l'effet de ce moment de crise n'a pas cessé de le torturer. Ecrire est un acte cathartique pour expulser la rage qu'il cachait depuis le traumatisme du peigne cassé. Rousseau conclut que « ce premier souvenir de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans [son] âme » qu'il « s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste » et qu'à

⁵⁵ *Ibid.* p. 55.

partir de ce moment, il a cessé « de jouir d'un bonheur pur » et que « le souvenir des charmes de [son] enfance s'arrête là ». ⁵⁶ Rousseau déclare qu'un état de *bonheur s'arrête*. Voilà les mots spécifiques qui marquent la fin d'une époque. Il est évident que le traumatisme de la condamnation l'a rendu plus dur et moins prêt à s'attacher aux autres qui peuvent brusquement le persécuter.

L'histoire du ruban volé chez Madame de Vercellis est un deuxième exemple de la *honte* qui pousse Jean-Jacques vers l'écriture. Cette fois-ci, ce n'est pas qu'il est accusé d'avoir commis un acte réprobateur, c'est qu'il accuse une fille innocente d'avoir commis son crime enfantin (d'avoir volé un ruban). Au lieu d'accepter les conséquences pour son acte d'indiscipline, il accuse Marion, « bonne fille, sage, et d'une fidélité à toute épreuve » de lui avoir donné ce ruban. ⁵⁷ Il apprend que sa conscience le tourmente malgré le fait qu'il a échappé au châtiment, et il confesse, « Ce souvenir cruel me trouble et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime ». Il soutient que « ce poids » qui est « resté sur [sa] conscience » a précédé sa venue à l'écriture. Pour s'absoudre de son crime et de son mensonge il a envie de s'en « délivrer », ce qui « a beaucoup contribué à la résolution qu' [il a] prise d'écrire [ses] confessions ». ⁵⁸ En réfléchissant au passé, Rousseau nous explique que l'effet intérieur de l'injustice et de la honte sur la conscience enfantine est plus sévère que l'effet sur la conscience d'un adulte. Il conclut que « dans la jeunesse, les véritables noirceurs sont plus criminelles encore que dans l'âge mûr ». ⁵⁹ Assurément, Rousseau écrit pour rendre justice aux actes d'injustice commis par les autres et qu'il a commis lui-même. La *confession* est sa manière d'énumérer les instants où il était innocent et d'admettre à quels

⁵⁶ *Ibid.* pp. 57-58.

⁵⁷ *Ibid.* p. 120.

⁵⁸ *Ibid.* p. 122.

⁵⁹ *Ibid.* p. 122.

instants il ne l'était pas. Enfin, le traumatisme d'être condamné est resté au fond de sa conscience jusqu'au moment où il s'est libéré de la honte grâce à l'écriture.

Pour Jean-Jacques, la distinction entre le rêve et la réalité s'affaiblit quand il a besoin de se divertir de l'injustice. Par exemple, quand il s'ennuie chez son maître à la boutique chez la Tribu, il dépend de son imagination comme source de divertissement. Rousseau renonce aux exigences du travail en rêvant pour se distraire de l'injustice de son maître tyrannique. Il se nourrit des situations littéraires quand il décide « de les rappeler, de les varier, de les combiner ». Il joue les rôles des personnages qu'il envisage dans sa tête et se conçoit « dans les positions les plus agréables selon [son] goût, enfin que l'état fictif où [il venait] à bout de [se] mettre, [lui fit] oublier [son] état réel dont [il était] si mécontent ». Il conclut, « Cet amour des objets imaginaires et cette facilité de m'en occuper achevèrent de me dégoûter de tout ce qui m'entourait, et déterminèrent ce goût pour la solitude qui m'est toujours resté depuis ce temps-là ». ⁶⁰ Ce souvenir marque une des premières fois que Rousseau entre dans le monde fictif pour échapper à ses malheurs réels. Il préférerait que le réel et l'imaginaire ne soient pas distincts. Il fait un voyage de rêveur quand il rentre dans les textes littéraires pour éviter le malheur du moment présent. La littérature offre à Rousseau un moyen de se libérer du monde réel. Starobinski propose que, « Jean-Jacques se jette dans les consolantes fantaisies. Faute de pouvoir assouvir son appétit avec le pain du réel, il fait bombance avec la brioche et le vin de l'imaginaire ». ⁶¹ Pourquoi aurait-il besoin d'un monde fictif ? Rousseau profite de l'imaginaire parce qu'il souffre dans le monde réel, c'est-à-dire, le monde des hommes dans lequel il est persécuté. Après avoir établi ce contexte d'injustice dans la jeunesse de Jean-Jacques, je me concentrerai sur la série des moments d'isolement par laquelle Jean-Jacques se sent aliéné de

⁶⁰ *Ibid.* p. 77.

⁶¹ Jean Starobinski. *L'Oeil Vivant. Essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, 1961. p. 121.

nouveau. Je soutiens que chaque moment de crise renforce sa venue à l'écriture, parce qu'en écrivant, il s'échappe du monde réel pour vivre d'une façon plus créative et plus libre dans le monde littéraire.

L'isolement en face des portes genevoises

L'isolement de Jean-Jacques est un thème qui se présente à travers ses ouvrages écrits. Plus tard, au moment de publier l'*Emile* et *Le Contrat Social*, Rousseau se sent persécuté de la société à cause de ses opinions politiques et philosophiques. Cependant, Jean-Jacques s'est senti persécuté bien avant de devenir grand philosophe. Se sentir en dehors de la société est une récurrence qui a eu lieu pour la première fois très tôt dans sa vie. Son isolement en dehors des portes de Genève est une crise au moment où il est adolescent. A cet âge, il est « inquiet, mécontent de tout et de [soi], sans plaisirs de [son] âge, dévoré des désirs dont [il ignorait] l'objet, pleurant sans sujets de larmes, soupirant sans savoir de quoi ». ⁶² Dans cet état perturbé, Jean-Jacques se trouve en retard pour la troisième fois en dehors des portes de sa ville ; ces portes ferment à une heure précise le dimanche. Malheureusement, après être sorti avec ses amis, il n'arrive pas à l'heure cette fois-ci. La réalisation qu'il n'y peut pas entrer le traumatise : son maître injuste d'apprentissage le torturera s'il n'arrive pas à l'heure le lendemain. En considérant sa destinée maudite, il raconte, « Je vois lever le premier pont. Je frémis en voyant en l'air ces cornes terribles, sinistre et fatal augure du sort inévitable que ce moment commençait pour moi. Dans le premier transport de douleur, je me jetai sur le glacis et mordis la terre ». ⁶³ Il décrit les symptômes de l'anxiété qui marquent sa détresse : « Le cœur me bat...j'accours, je crie d'une

⁶² Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions I.* p. 77.

⁶³ *Ibid.* p. 78.

voix étouffée ». ⁶⁴ Après ce moment de crise, il dit adieu à ses amis qui n'ont pas souffert autant que lui en face des portes fermées, et il abandonne son travail avec son maître chez la Tribu. Ce maître l'avait prévenu des conséquences de son retard, donc Jean-Jacques décide de n'y pas retourner. Ce n'est pas seulement qu'il se sent isolé de sa ville. L'isolement plus frappant est celui d'une vie idéale qu'il ne peut jamais avoir. Avec un meilleur maître, il aurait été « bon chrétien, bon citoyen, bon père de famille, bon ami, bon ouvrier, bon homme en toute chose ». Il aurait « passé dans le sein de [sa] religion, de [sa] patrie, de [sa] famille et de [ses] amis, une vie paisible et douce telle qu'il la fallait à [son] caractère ». ⁶⁵ Enfin, Jean-Jacques est chassé hors de sa ville, hors de son travail d'artisan, et hors de la vie qui aurait pu lui plaire. Il est conscient de la métamorphose du caractère qui en résulte parce qu'« au lieu de cela » il souffre « les misères ». ⁶⁶ A ce moment, tout change pour lui. C'est une des premières fois qu'il décrit son désespoir et qu'il s'apitoie sur lui-même. Cependant, ce désespoir est suivi par la réalisation qu'il est « libre et maître de [soi]-même ». ⁶⁷ Le jumelage de la liberté et de l'isolement indique que Rousseau trouve du bonheur quand il s'échappe enfin de sa ville et du peuple qu'il connaît.

Rousseau profite de son isolement parce que cet état peut lui révéler le granit de son caractère quand il n'est plus opprimé par les usages du monde. Si nous nous rappelons le dessin de Stendhal que j'ai inclus dans l'introduction, il devient évident que Rousseau lutte contre le remplissage de la vie sociale tandis que le granit de son caractère essaie de se révéler à travers le développement de son identité. Le granit (le caractère essentiel de Rousseau) et les débris (les exigences sociales) sont en guerre ; Rousseau se sert de l'écriture pour apaiser la tension qui résulte de cette guerre en soi. Michel Launay, dans son introduction aux *Confessions*, établit que

⁶⁴ *Ibid.* p. 78.

⁶⁵ *Ibid.* p. 79.

⁶⁶ *Ibid.* p. 79.

⁶⁷ *Ibid.* p. 82.

Rousseau dépend de sa voix intérieure pour toucher au granit. Launay déclare, « Tous les hommes, selon Rousseau, sont plus ou moins éclairés par l'esprit de Dieu : chacun porte en soi 'une immortelle et céleste voix,' celle de sa conscience. Certains, comme Jésus, comme Jean-Jacques, ont l'oreille plus fine que d'autres, ils savent mieux écouter et faire résonner la voix de leur conscience. C'est pourquoi ils sont persécutés ». ⁶⁸ Rousseau ne se conçoit pas comme un homme ordinaire. Au contraire, il se sent *hors du commun*. Il est un écrivain original, un homme individuel, et un philosophe glorifié qui profite de l'isolement pour se définir sans se comparer à la norme. Jean Starobinski met l'accent sur l'isolement de Rousseau au moment où Jean-Jacques écrit. Il nous rappelle que « Rousseau est expulsé, il est rejeté hors du temps des hommes et de leur monde, il est séquestré, enterré vivant ». ⁶⁹ Grâce à l'écriture, il rectifie son isolement. Pour Rousseau, « le *dehors* de l'expulsion devient le dedans d'un monde qu'aucune force étrangère ne peut menacer ». ⁷⁰ En fait, l'isolement en dehors des portes de Genève, quoiqu'il soit traumatique d'abord, offre l'opportunité à Jean-Jacques de s'enfuir pour se définir ailleurs.

L'illumination de Vincennes : le Tolle, Lege

Jean-Jacques fait un voyage de Paris à Vincennes pendant l'été de 1749 (quand il a 37 ans), pour rendre visite à son ami, Diderot, qui est emprisonné au Château de Vincennes. Trop pauvre pour y aller en fiacre, Jean-Jacques décide de faire le voyage à pied avec *Le Mercure de France* à la main. Rousseau décrit une scène intense qui reflète l'agitation de son esprit qu'il ressent en route. Opprimé par la chaleur d'été, Jean-Jacques a besoin de se reposer un instant. Il ouvre le journal où il trouve l'annonce d'un concours d'écriture qui invite les lecteurs à faire des commentaires sur le sujet suivant : « Si le progrès des sciences et des arts a contribué à

⁶⁸ Michel Launay. « Introduction, » in *Les Confessions I*. 1968. p. 19.

⁶⁹ Jean Starobinski. *J.-J. Rousseau La Transparence et l'obstacle. Suivi de sept essais sur Rousseau*. 1971. p. 288.

⁷⁰ *Ibid.* p. 288.

corrompre ou à épurer les mœurs ». ⁷¹ Jean-Jacques décide immédiatement de répondre à cette question. Ce qui m'intéresse sont les détails de la scène que Rousseau décrit au moment où il lit ce journal. Cette scène est importante pour bien comprendre l'état de son âme au moment où il subit cette métamorphose. Il met l'accent sur *la chaleur* du soleil et sur l'effort qu'il lui faut pour marcher dans ces conditions oppressantes. La fatigue de son corps exige qu'il ralentisse. Quand Jean-Jacques se repose sous un arbre, il reste immobile, et il se trouve dans un état de stase physique. A ce moment-là, quand tout est calme et sans agitation, il subit une révélation bouleversante : il faut donner naissance à sa vocation littéraire !

Il considère ce voyage comme un des moments cruciaux où il profite d'une épiphanie qui a changé son parcours intellectuel. Selon ma définition de l'épiphanie, il faut qu'un changement d'esprit ait lieu après le moment épiphanique. C'est exactement le cas pour Jean-Jacques qui proclame, « À l'instant de cette lecture je vis un autre univers, et je devins un autre homme ». ⁷² Il éprouve une agitation de l'âme qui incarne l'agitation de l'air inspiré par la chaleur. Jean-Jacques était « dans un agitation qui tenait du délire ». ⁷³ Les mots *agitation* et *délire* nous indiquent que Jean-Jacques est hors de lui-même. Il ne pense pas clairement, et il se sent fou ! Ce *délire* montre qu'il réagit au lieu de réfléchir. Il sent avant de penser. Il sait qu'il a besoin de répondre à cette question qui lui parle tellement, mais il ne comprend pas pourquoi il ressent cette passion d'écrire avec une telle ardeur. Quand il arrive au Château de Vincennes, Diderot le convainc de répondre à cette question sur les arts et les sciences. Rousseau révèle que cette décision de suivre ce conseil a eu des effets signifiants pour lui. Le parcours de sa vie a été changé à cause de ce moment d'épiphanie dans la chaleur d'été. Rousseau proclame, « Tout le

⁷¹ Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions II*. 2004. p. 92.

⁷² *Ibid.* p. 92.

⁷³ *Ibid.* p. 92.

reste de ma vie et de mes malheurs fut l'effet inévitable de cet instant d'égarement ». ⁷⁴ Pourquoi utilise-t-il ce mot *égarement* pour décrire sa découverte d'une vocation littéraire ? Ce moment où il décide de répondre à la question dans le *Mercur de France* marque la première fois qu'il entre dans le monde public pour offrir ses opinions politiques et philosophiques. Dès qu'il y entre, il devient un homme persécuté pour ses idées uniques. Il ne sera plus ce qu'il était avant d'écrire.

Le *délire* qu'il ressent en route vers Vincennes est relié au processus d'écriture. Rousseau explique qu'il a écrit ce discours « avec la plus inconcevable rapidité », et que toutes ses « petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu ». ⁷⁵ Rousseau est brillant dans son choix de langage qui décrit son travail sur ce discours. Le lecteur ressent la fureur de sa plume, l'enthousiasme de son cœur, et la vitesse avec laquelle ses idées sont produites. De plus, Rousseau conclut que son ouvrage est « plein de chaleur et de force » tandis qu'il manque « de logique et d'ordre ». ⁷⁶ Son style ressemble au contexte dans lequel il s'était trouvé au moment de son épiphanie. Il parle encore une fois de la *chaleur et de la force* qui nous font penser aux conditions de l'été. Il y a une agitation inhérente à son langage, inhérente à sa passion pour l'écriture, et inhérente à la scène elle-même (quand il était en route de Paris à Vincennes). Le lecteur comprend son besoin d'écrire immédiatement sur un sujet qui le passionne. La précipitation de son entrée dans le concours public représente l'ardeur avec laquelle il écrit. Cet ouvrage est considéré comme une de ses œuvres les plus significatives. Il a gagné le prix, et son *Discours sur les sciences et les arts* a été publié. Après cette entrée rapide dans le monde public, Rousseau a été reçu comme un des grands philosophes dont l'œuvre est controversée. Ses opinions sur la nature, la société, et l'individu ont fait de lui un homme persécuté, isolé, et finalement paranoïaque.

⁷⁴ *Ibid.* p. 93.

⁷⁵ *Ibid.* p. 93.

⁷⁶ *Ibid.* p. 93.

Je conçois l'illumination de Vincennes comme le *Tolle, Lege* de Rousseau. L'agitation de son âme qui a été provoquée par la chaleur d'été et sa passion d'écrire indique qu'il a subi un moment épiphanique. On pourrait dire que *Le Mercure de France* est l'objet tangible qui conduit Jean-Jacques à concevoir son discours concernant les arts et les sciences comme un point de départ pour ses écrits politiques. Sa vocation pour l'écriture politique est née en route vers Vincennes. Comme le *Livre de l'Apôtre* qui a inspiré Saint Augustin à écrire ses confessions, ce journal a inspiré Jean-Jacques à s'exprimer publiquement. Jean-Jacques s'est senti obligé de répondre grâce à cette agitation intérieure qui l'a bouleversé. On pourrait dire que cet appel dans *Le Mercure de France* a servi comme un stimulus extérieur qui a révélé à Rousseau sa vocation pour l'écriture.

Rousseau écrit pour soulager le malheur de sa persécution

Les Rêveries d'un promeneur solitaire, écrites à la suite des *Confessions*, se concentrent sur les pensées errantes de Rousseau d'une manière plus poétique que celle des *Confessions*. Le lecteur observe sa façon intérieure de vivre surtout quand il profite de la solitude dans la nature. Je vois cet ouvrage comme étant à la fois autobiographique, poétique, et philosophique. Il me semble que Rousseau met plus de distance entre lui et le lecteur au lieu d'inviter franchement le lecteur à contempler sa vie intime (ce qu'il a fait au commencement des *Confessions*). Le lecteur sent cette distance entre lui et Rousseau au commencement des *Rêveries*, parce que Rousseau se présente comme un homme persécuté et comme une victime du monde. La première promenade commence ainsi : « Me voici donc, seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même...J'aurais aimé les hommes...Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-

même ? »⁷⁷ Jean-Jacques se dépeint comme victime absolue, chassé du monde contre son gré. Il affirme dans cette dernière citation qu'il aurait bien aimé faire partie de la société, mais il n'a pas eu le choix d'y participer. Les hommes *ont voulu* qu'il soit détaché, surtout pour ses idées radicales, et pour ses opinions politiques.

L'écriture des *Rêveries* soulage Rousseau qui se concentre sur ses promenades solitaires pour exprimer ses sentiments intimes. Au lieu d'écrire pour les autres (c'est-à-dire pour les lecteurs), il écrit pour lui seul. Il proclame qu'écrire ses rêveries assure qu'il aura du plaisir à un vieil âge. Il dégage les souvenirs et les sentiments qu'il considère être les plus touchants, et il les décrit pour son propre plaisir. Il dit, « Leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire, et faisant renaître ainsi pour moi le temps passé ». ⁷⁸ Encore une fois, la mélancolie entre dans son histoire quand Rousseau se rappelle le passé. Le mélange de tristesse, de nostalgie, et de désespoir convient à l'homme victime. Cependant, il décide d'accepter sa condition humaine comme sa « destinée, » et il se libère de l'idée de sa persécution en écrivant pour son propre plaisir. Il révèle qu'il a écrit *Les Confessions* « dans un souci continu sur les moyens de les dérober aux mains rapaces de ses persécuteurs » tandis que « la même inquiétude ne [le] tourmente plus pour cet écrit ». ⁷⁹ Pour la première fois, il se dérobe de sa peur pour faire une auto-analyse profonde. Il désire mettre son esprit en paix au lieu d'essayer de se justifier aux persécuteurs contre lesquels il se protège. Il ajoute qu'il a eu besoin de ses persécuteurs pour se rendre compte comment être en paix, comment être content, et comment être heureux : « Ces extases que j'éprouvais quelquefois en me promenant ainsi seul, étaient des jouissances que je devais à mes persécuteurs : sans eux je n'aurais jamais trouvé ni connu les trésors que je portais

⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. 1997. p. 55.

⁷⁸ *Ibid.* p. 62.

⁷⁹ *Ibid.* p. 62.

en moi-même ». ⁸⁰ En fait, Rousseau profite de l'ennemi, parce que ses persécuteurs l'inspirent à tourner son regard vers lui-même. Au lieu de se protéger contre leurs accusations, Rousseau se rend compte qu'il vaudrait mieux regarder ce qui constitue son caractère au-dedans et oublier ses ennemis. Il préfère faire l'analyse de son état psychologique, individuel, intérieur. Il refuse à ses persécuteurs le droit de le terrifier. Il remplace sa peur avec la confiance qui résulte de son écriture.

Rousseau décrit ses circonstances d'une voix triste et sombre. Il parle non comme une victime qui désire se défendre mais comme une victime qui s'apitoie. Rousseau écrit, « Il ne me reste plus rien à espérer ni à craindre en ce monde, et m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortuné, mais impassible comme Dieu même ». ⁸¹ Les mots que Rousseau choisit créent une image sacrificielle de ce *pauvre homme* qui a survécu à une terrible chute de volonté. Son désespoir incarne le malheur de l'humanité, mais il décide qu'il n'en fait partie. Plutôt, il se compare à Dieu ! Le vocabulaire d'orgueil s'infiltré dans son langage quand il se soulève à la hauteur de l'être divin. Il se considère être homme unique, persécuté pour ses idées intelligentes, comme l'était Jésus quand il s'est sacrifié pour l'humanité. De plus, il différencie son corps de son âme. Cette dichotomie nous fait penser à deux conceptions abstraites : la tangibilité du corps humain en face de l'intangibilité de l'âme spirituelle. Rousseau désire abandonner son corps comme l'a fait Jésus-Christ au moment de sa mort parce que malgré le « désœuvrement de [son] corps, [son] âme est encore active ». Le corps, pour Rousseau, est un « embarras » et un « obstacle ». Il [s]'en dégage » quand il décide de s'étudier lui-même à travers *Les Rêveries*. ⁸² Pour rendre son état plus supportable, il décide, « Je ferai sur moi-même à quelque égard... [ce]

⁸⁰ *Ibid.* p. 65.

⁸¹ *Ibid.* p. 60.

⁸² *Ibid.* pp. 61-62.

que font les physiciens sur l'air...j'appliquerai le baromètre à mon âme ». ⁸³ Cette allusion à l'analyse scientifique de l'air révèle que Rousseau se prendra comme un sujet d'analyse. L'accent mis sur l'examen de son *âme* met son analyse psychologique dans le domaine scientifique. Son étude dépend d'un processus exact qui se sert de l'observation et de l'analyse. De plus, les *physiciens* se servent de la science, parce qu'elle leur permet d'étudier des phénomènes de la nature d'une manière objective. Grâce aux méthodes spécifiques et constantes, les découvertes s'appliquent à tous, et le savant peut dire qu'il a découvert une vérité. Le *baromètre* pour Rousseau est son regard intérieur. Par conséquent, Rousseau implique qu'il dira la vérité malgré le fait que son moi est le sujet de son étude.

La Nature comme le sein maternel

Après la mort de sa mère, Jean-Jacques est à la recherche d'une image maternelle qui est douce et stable. Cette perte dans l'enfance présente un manque de stabilité par la suite. Cependant, la nature lui offre la possibilité de s'attacher à sa beauté, à son calme, et à sa paix. On pourrait dire que la nature est la personnification des douceurs maternelles après la perte de sa mère dans l'enfance. Pendant sa cinquième promenade, Rousseau se repose dans un bateau sur le lac de Bièvre pour regarder le mouvement de l'eau. Ce qui m'intéresse ici est l'image de Jean-Jacques dans son bateau au centre du lac. J'imagine qu'il est comme un enfant dans son berceau tandis que la nature le calme. Le mouvement de l'eau le « berçait » comme s'il était un enfant dans les bras de la nature. ⁸⁴ Ainsi, la nature joue un rôle maternel quand elle le soigne d'une manière douce. L'intérêt que Rousseau garde pour l'eau se fonde sur le calme qu'elle lui

⁸³ *Ibid.* p. 62.

⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* .p. 115.

apporte ; le son des vagues qui coupe le silence naturel met Jean-Jacques à l'aise. Jean-Jacques a besoin de ce mouvement du corps pour que ses pensées puissent bouger.

Ce qui est important pour Rousseau est l'ordre suivant : sentir avant de penser. Même au commencement des *Confessions* quand il parle de ses premiers souvenirs et de sa mère qui lui avait donné des romans à lire. Il constate, « Je sentis avant de penser ».⁸⁵ Ces deux actions, sentir et penser, peuvent être associées avec l'esprit et l'intellect respectivement. *Sentir* fait référence à l'âme et au cœur (tout ce qui est relié aux émotions), tandis que *penser* fait référence à la tête, à la réalité, et à l'intellect ou l'esprit (tout ce qui est relié aux idées). Jean-Jacques se sent à l'aise dans la nature, parce que là il n'est plus obligé de penser. Il est évident qu'il associe l'action de *sentir* avec la simplicité et la vivacité de son enfance. Il laisse les sensations naturelles venir et l'émouvoir, et il profite de l'état d'âme paisible qui en résulte. Il est évident que quand son corps est en paix, sa tête l'est aussi.

La nature offre à Rousseau la protection qu'une mère lui offrirait. Pour apaiser sa peur de la persécution, Rousseau s'échappe du monde public et s'insère dans le monde naturel. La nature devient un berceau symbolique qui le protège, qui l'inspire, et qui le calme. La nature lui offre la solitude, le silence, et la beauté qu'il ne trouve guère dans le monde public. Il préfère être seul avec ses pensées au lieu de parler publiquement. De cette façon, il fait usage des *Rêveries* comme une écriture autobiographique pour retrouver sa voix intérieure. L'acte d'écrire ses sentiments si chers et si personnels exige une concentration suprême. Il réussit à faire l'analyse de son identité dans la solitude de la nature. Il explique que les « heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée » où il est « pleinement [lui] sans diversion, sans

⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions I*. p. 46.

obstacle». Il est enfin ce que « la nature a voulu ».⁸⁶ Rousseau a besoin de se mettre à distance de l'humanité pour retrouver son caractère fondamental.

L'isolement et la solitude- Rousseau dans la nature

Rousseau est certain que le changement des saisons reflète l'évolution de l'homme à travers les étapes de sa vie. Il affirme que la nature, comme son esprit, montre les indices de la vieillesse comme l'approche de l'hiver. Pour lui, « la campagne encore verte et riante, mais defeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. Il résultait de son aspect un mélange d'impression douce et triste trop analogue à [son] âge et à [son] sort ». Il se voit « au déclin d'une vie innocente et infortunée ».⁸⁷ Il choisit les adjectifs, *douce et triste*, parce qu'il ressent un mélange d'émotions par rapport au passage du temps. Le bonheur d'avoir trouvé la solitude parfaite accompagne sa tristesse de ne l'avoir trouvée qu'au dernier moment de sa vie. Ce qui m'intéresse est la juxtaposition que Rousseau fait de la vie avec la mort. La description de belles fleurs est suivie par la déclaration qu'elles seront mortes bientôt. Rousseau associe le développement de son propre corps et de son propre esprit avec l'évolution de la nature, mais il y a une grande différence entre l'homme et la fleur : tandis que la nature rajeunit avec le cycle du temps, l'homme n'a pas la même chance. Il se développe jusqu'à un point, et cette conclusion pour Rousseau n'est pas loin. Malgré la réalisation que la mort des fleurs lui rappelle sa propre mortalité, Jean-Jacques profite de la solitude dans la nature qui le rend heureux.

Quelle est la distinction entre l'isolement et la solitude ? On peut dire que l'isolement est un état physique tandis que la solitude est un état d'être. Rousseau dirait que la solitude

⁸⁶ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. p. 64.

⁸⁷ *Ibid.* p. 66.

accompagne l'isolement. Pour lui, en fait, il faut qu'il soit isolé pour être dans la solitude. Jean Cassou, dans son article « George Sand et le secret du XIX siècle », parle de la solitude. Il soutient que « la sainte solitude possède d'extraordinaires pouvoirs : elle fait surgir en face d'elle-même, autour d'elle-même, partout où elle se concentre, un Autre ».⁸⁸ Pour Rousseau, cet *Autre* est la nature dans toute sa beauté. Dans sa septième promenade, Rousseau conçoit la nature comme un refuge absolu. Il confesse qu'il sent « oublié, libre et paisible comme s' [il n'avait] plus d'ennemis » quand il se trouve « sous les ombrages d'une forêt ».⁸⁹ Il désire être *oublié* surtout par ses *ennemis* pour être vraiment *libre*. Il a été forcé de quitter la société dans laquelle il vivait, donc ce n'est pas étonnant s'il préfère être en paix, tout seul, entouré par la nature. Il explique, « C'est la chaîne des idées accessoires qui m'attache à la botanique » Il dépend de « la paix surtout et [du] repos qu'on trouve au milieu de tout cela ». Cette paix lui « fait oublier les persécutions des hommes ».⁹⁰ Il regarde « les arbres, les arbrisseaux, les plantes » comme « la parure et le vêtement de la terre ».⁹¹ Jean-Jacques s'identifie avec la beauté qu'il y trouve parce que la richesse de ses sensations lui permet d'éprouver la beauté de la nature dans toute sa gloire. Il peut ressentir la fraîcheur de la nature depuis la surface de sa peau jusqu'au fond de son âme. Il entre dans « une rêverie douce et profonde » qui « s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié ». A ce moment divin où « les objets particuliers lui échappent ; il ne voit et ne sent rien que dans le tout ».⁹² *Le tout* est la beauté de la nature quand les splendeurs de ses détails (les arbres, le lac, les sons des oiseaux, le soleil) sont contemplées toutes à la fois. Jean-Jacques comprend enfin

⁸⁸ Jean Cassou. «George Sand et le secret du XIX siècle,» in *Le Mercure de France*. Vol. 343. 1961. p. 613.

⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. p. 144.

⁹⁰ *Ibid.* p. 148.

⁹¹ *Ibid.* p. 135.

⁹² *Ibid.* p. 135.

comment se sentir complet ; il s'identifie avec l'ensemble de la nature qui s'arrange en un joli tableau qui l'émeut.

Un autre exemple de Jean-Jacques qui s'identifie avec la nature est sa réponse à l'attaque d'un chien. Au moment où il tombe par terre et ses blessures lui font mal, il regarde le ciel du soir où il trouve des étoiles brillantes qui lui rappellent sa vitalité. Le moment où les étoiles apparaissent est comme une petite renaissance pour lui. Il dit, « Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais ». Ce qui est important est l'infusion de son être dans la nature elle-même. Il ne fait pas la différence entre son corps et ses alentours. Il fait partie entièrement de ce qui l'émeut. Ce n'est pas littéralement son corps qui se mélange avec les étoiles et la nature, mais son esprit qui s'échappe de son corps pour s'entremêler avec les éléments naturels. Il continue, « Je n'avais nulle notion distincte de mon individu...Je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais : je ne sentais ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant ».⁹³ Etre détaché du corps doit être une sensation d'ordre mystique. C'est comme si Jean-Jacques avait survécu à la mort. Il se sent hors de son corps comme s'il était l'esprit distingué du corps au lieu de l'homme alourdi par son corps.

L'endroit où se trouve le bonheur : l'île de Saint Pierre

Si on pouvait associer le bonheur avec un endroit spécifique, Rousseau dirait que le bonheur se trouve, pour lui, autour du lac de Biemme (qui se situe dans le Canton du Jura, en Suisse). Au commencement de sa cinquième promenade, il constate, « De toutes les habitations

⁹³ *Ibid.* p. 68.

où j'ai demeuré, aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de Saint Pierre au milieu du lac de Bièvre ». ⁹⁴ Cet endroit est parfait pour l'homme qui aime à « se circonscire » parce qu'il offre à Rousseau la solitude parfaite dans une « verdure naturelle ». ⁹⁵ Ce lieu est exactement ce qu'il cherche au moment où il est en exil à l'île de Saint Pierre. Rousseau a subi une condamnation publique à Paris et à Genève en 1762 pour deux publications controversées: *Le Contrat Social* et *L'Emile*. Le Petit-Conseil de Genève avait interdit la publication de ces deux ouvrages. Par conséquent, Rousseau a été banni d'Yverdon (une région en Suisse) où il restait à ce moment-là, donc il s'est échappé à Neuchâtel, où il est resté pendant trois années. Toujours hanté par la persécution, Rousseau a survécu à la destruction de sa maison à Neuchâtel en 1765. Par conséquent, il s'est échappé à l'île de Saint Pierre où il a trouvé une solitude parfaite qu'il cherchait depuis plusieurs années en face de la persécution. ⁹⁶ Finalement, protégé de ses *persécuteurs* grâce à son isolement complet, il se sent à l'aise et véritablement heureux. L'île accueille « des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature ». ⁹⁷ Ce qui détermine son bonheur est son isolement. Pour Jean-Jacques, l'isolement n'est pas un châtement. Pour lui, c'est une récompense- c'est la promesse d'une solitude fructueuse qui lui apportera le bonheur ; c'est la possibilité de retrouver une simplicité dans sa façon de vivre ; surtout, c'est la garantie qu'il pourra se retrouver libre d'être seul avec ses pensées. Le thème de la solitude revient parce qu'elle est essentielle à son bonheur. Il aimerait bien que cet exil soit « une prison perpétuelle » dans laquelle il serait « confiné pour toute [sa] vie ». ⁹⁸ Au lieu de désirer d'en échapper, il a peur d'en être chassé. Quelles sont les qualités de son bonheur parfait ? Il se constitue de « l'oisiveté », des « ravissements » et des

⁹⁴ *Ibid.* p. 108.

⁹⁵ *Ibid.* p. 108.

⁹⁶ Edward Seeber. "Rousseau's Expulsion from the Ile Saint Pierre," *Modern Language Notes*. 1964. p. 539.

⁹⁷ *Ibid.* p. 109.

⁹⁸ *Ibid.* p. 110.

« extases » qu'il éprouve « à chaque observation sur la structure et l'organisation végétale » et de ses petits voyages en bateau.⁹⁹ Sa fascination avec l'eau vient du calme qu'elle lui apporte. Le son des vagues qui interrompt le silence naturel calme Jean-Jacques. Il est obsédé de « l'agitation de l'eau fixant [ses] sens et chassant de [son] âme toute autre agitation [qui la plongeait] dans un rêve délicieuse ». Le mouvement de l'eau le distrait. Il observe « le flux et le reflux de cette eau » et profite de « son bruit continue mais renflé par intervalles frappant sans relâche [son] oreille et [ses] yeux ». Cette motion douce de l'eau est suffisante « pour [lui] faire sentir avec plaisir [son] existence, sans prendre la peine de penser ».¹⁰⁰ Le mouvement calme du bateau dans l'eau met son esprit en paix et ses rêveries sont libres d'errer. Gaston Bachelard, qui a fait l'étude psychanalytique des éléments naturels parle de l'imagination d'une manière symbolique. Il soutient qu' « une image stable et achevée *coupe les ailes à l'imagination* ».¹⁰¹ Bachelard reprend la formule du flux ici pour dire qu'il faut éviter la stabilité pour inspirer l'imagination. Pour Rousseau, son imagination s'exprime à travers ses rêveries. Rousseau profite du flux de la créativité intellectuelle quand ses pensées se développent grâce à la fluidité des images naturelles ; dans ce cas, cette image est l'eau.

En guerre avec le temps : le voleur du passé

La tristesse tourmente Jean-Jacques chaque fois qu'il se rend compte que cette période de bonheur et de tranquillité, autour du lac de Bièvre, est derrière lui. Il parle de son « cœur » qui souffre de « regrets si vifs, si tendres et si durables » chaque fois qu'il pense à ses jours heureux à l'île de Saint Pierre. L'insistance sur son *cœur* nous indique sa sensibilité par rapport à la sensation physique, à la beauté naturelle. De plus, « les élans du désir » le tourmentent parce

⁹⁹ *Ibid.* pp. 110-112.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 114.

¹⁰¹ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. 1943. p. 8.

qu'il croit que le bonheur est enseveli dans les souvenirs du passé. Ce *désir* est associé avec la nostalgie et la mélancolie quand il désire revivre une période qui est déjà passée. Pour Rousseau les moments « de délire et de passion » sont « trop rares et trop rapides pour constituer un état, et le bonheur que [son] cœur regrette n'est point composé d'instant fugitifs mais un état simple et permanent, qui n'a rien de vif en lui-même, mais dont la durée accroît le charme au point d'y trouver enfin la suprême félicité ». ¹⁰² Un état permanent de bonheur n'existe guère, parce que la vie n'est pas construite d'états permanents. Tout est toujours en train de changer avec le temps et avec l'individu qui se développe continuellement. Rousseau en conclut que « tout est dans un flux continu sur la terre. Rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles ». ¹⁰³ La réapparition du mot *flux* nous rappelle l'eau sur laquelle Jean-Jacques flottait dans le lac de Biemme. Etre en bateau qui bouge continuellement au milieu d'un lac est un microcosme pour l'homme dans sa vie quotidienne tandis qu'il affronte les obstacles, les changements, les événements, bref le *flux* de la vie humaine. Rousseau blâme le passage du temps pour ce manque de continuité. Il comprend que ses affections « rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être ». ¹⁰⁴ Rousseau indique qu'il est rare pour le cœur d'être vraiment heureux et content. Il glorifie le cœur comme le centre de l'émotion et de la sensation humaine. Il cherche l'instant où « le cœur puisse véritablement nous dire : *Je voudrais que cet instant durât toujours* ». ¹⁰⁵ Voilà sa fixation pour le prolongement du bonheur. Il cherche un état de vie qui ne change pas ; cependant, cette stase qu'il cherche est presque impossible à accomplir à cause des événements imprévus qui le bouleversent constamment.

¹⁰² Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. p. 115.

¹⁰³ *Ibid.* p. 115.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 115.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 116.

Le Bonheur : un état inextricable de la mélancolie

Ce qui empêche Rousseau d'être vraiment heureux est le sentiment mélancolique qu'il lie avec ses souvenirs du passé. Jean Starobinski parle de la préoccupation obsédante du passé chez Rousseau. Dans son analyse, *L'Œil vivant*, Starobinski présente le télescope comme un objet symbolique qui incarne le regard de Rousseau à travers le temps. D'habitude, le télescope est associé avec l'espace. Cependant, quand il s'agit de Rousseau, cet objet scientifique est une métaphore pour son regard qui s'étend sur le temps. Starobinski explique que « le télescope devient l'instrument paradoxal d'une évocation rétrospective et d'une contemplation tout intérieure. C'est dans le temps et non dans l'espace que le regard franchit heureusement la distance. Une dérive s'est produite, qui substitue la *nette* vision du passé aux fantômes insaisissables de l'horizon réel ». ¹⁰⁶ Je considère que la *contemplation intérieure* dont parle Starobinski est l'introspection profonde que fait Rousseau dans son autobiographie. Ces *fantômes insaisissables* sont les souvenirs chéris qu'il ne peut pas reproduire dans le moment présent. L'intangibilité du bonheur passé produit du regret pour Rousseau. A cause de la fugacité du temps, le bonheur dont il jouissait auparavant n'est pas facilement retrouvé dans le temps présent. Ce qui rend sa situation encore plus tragique, c'est que Rousseau ne se rend compte pas qu'il est heureux au moment où il l'est. Il a besoin de la *distance* temporelle pour apprécier son bonheur. Au moment où il regarde en arrière, il ne peut pas se retenir d'éviter la mélancolie. En fait, Rousseau n'apprécie pas le moment présent. Il vit dans un état abattu, donc il faut qu'il regarde en arrière pour retrouver son bonheur. Il veut préserver le souvenir distant au lieu de vivre d'une manière active dans le présent. Pour Rousseau, la fin d'un moment particulier le rend précieux. Donc, Rousseau a besoin du temps linéaire pour pouvoir glorifier le passé en contraste avec sa mélancolie du présent.

¹⁰⁶ Jean Starobinski. *L'Oeil Vivant. Essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*. p. 114.

Rousseau décide qu'un état de bonheur peut être réalisé quand le temps cesse d'être une variable dans l'équation de la jouissance. Il soutient qu'au moment où l'être humain n'a plus « besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps n'est rien » et où « le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession », l'être « peut s'appeler heureux ». ¹⁰⁷ Enfin, le bonheur parfait a un aspect divin, parce qu'il faut qu'il existe hors des contraintes du temps. Si le temps *n'est rien*, ce moment divin devient presque éternel parce qu'il est infini. Rousseau fait allusion à Dieu, l'être qui incarne l'éternité, quand il soutient qu'à ce moment, on « suffit à soi-même comme Dieu ». Si le temps n'est rien, l'homme profite d'une « existence dépouillée de toute autre affection » pour vivre dans une situation « de contentement et de paix ». ¹⁰⁸ La rêverie permet à Rousseau d'échapper au temps pour revivre n'importe quelle époque de son existence d'une manière détendue.

Pour défier le passage du temps, Rousseau dépend de la rêverie pour se souvenir du bonheur qu'il a perdu. Il est évident qu'il profite d'un état méditatif pour le rendre calme et en paix. Il explique, « Quelquefois mes rêveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la rêverie, et durant ces égarements mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination, dans des extases qui passent toute autre jouissance ». ¹⁰⁹ Rousseau utilise un langage poétique et très visuel pour nous décrire la liberté qu'il éprouve en rêvant. Cette phrase montre comment il mêle la réalité de sa vie avec un idéal imaginaire. *Les ailes de l'imagination* sont une riche image qui dépeint l'inspiration de Rousseau d'une manière poétique. Rappelons-nous Bachelard qui parle d' « une image stable et achevée » qui « coupe les ailes à l'imagination ». ¹¹⁰ Le flux de ses idées sur l'île de Saint Pierre, qui est inspiré par le flux

¹⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. p. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 116.

¹⁰⁹ Jean-Jacques Rousseau. *Confessions II*. p. 134.

¹¹⁰ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. p. 8.

des éléments naturels, illustre la créativité de Rousseau; les réflexions sur ses promenades en sont la preuve.

CHAPITRE II

George Sand et la réconciliation des fragments identitaires

George Sand en contexte: Histoire de ma vie à la suite des Confessions

Damien Zanone, qui a écrit une jolie introduction à *Histoire de ma vie*, présente George Sand comme un des grands écrivains de l'autobiographie moderne. Il la met à la hauteur de Rousseau, de Stendhal, et de Chateaubriand, qui sont considérés les grands fondateurs de l'autobiographie française. Ils ont été les premiers à présenter leur autoanalyse sous une forme littéraire : l'autobiographie. Grâce à leur travail profond sur la connaissance de soi, le public a été invité à connaître l'écrivain d'une façon plus intime. Zanone situe *Histoire de ma vie* « non loin des *Confessions* de Rousseau, des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et de la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, comme l'un des quatre textes autobiographiques majeurs qui, en France, ont inventé des modèles littéraires pour l'écriture de soi ». ¹¹¹ Si nous datons l'émergence de l'autobiographie française dans les années 1770 à 1850, comme le fait Zanone, il faut prendre Sand pour un des grands écrivains de son siècle (elle a commencé à écrire *Lettres d'un voyageur* en 1834 et *Histoire de ma vie* en 1847). Elle publie *Histoire de ma vie* entre 1854 et 1855. Je fais l'analyse de Sand à la suite de Rousseau parce que je suis l'ordre chronologique de la publication. Son ouvrage sera comme un intermédiaire entre *Les Confessions* et *La Vie de Henry Brulard*.

Sand mérite l'admiration littéraire à côté de ces grands autobiographes, surtout parce qu'elle écrit pour une société qui n'a pas encore permis l'essor de la voix féminine. Elle ose se présenter à un public qui n'est pas accoutumé à accepter la candeur de l'autobiographe, et surtout la candeur d'une femme ! L'autobiographie de Sand, une femme déjà libellée scandaleuse pour

¹¹¹ Damien Zanone. « Présentation, » in *Histoire de ma vie I*. 2001. p. 7

ses habits masculins et ses amants divers, a bien choqué la société de son temps.

L'autobiographie était déjà un genre risqué pour n'importe qui, mais dans le cas de Sand, son sexe augmentait l'horreur de ce dévoilement. Voir la femme écrivain s'étudier à travers l'autobiographie était encore plus scandaleux. Ainsi, George Sand a inspiré une révolution littéraire en France. *Histoire de ma vie* mérite une profonde analyse pour deux raisons fondamentales : Premièrement c'est un ouvrage autobiographique du dix-neuvième siècle qui suit les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et qui établit un contraste avec ce texte masculin. Deuxièmement, c'est un ouvrage autobiographique d'une femme qui lutte pour son identité dans une société où l'écriture est un travail d'homme. Elle se sent fragmentée et désire réconcilier les aspects nuancés de son identité.

Le pseudonyme chez Sand : l'identité à deux reprises

George Sand s'identifie à deux niveaux nominaux.¹¹² D'abord, elle parle du personnage principal, *Aurore Dupin*, qui est l'identité enfantine de la femme qui écrit. Aurore est le nom légal de cette petite fille qui a été élevée dans une famille aristocratique. Cependant, *George Sand* est l'identité de l'écrivain qui fonctionne comme la narratrice à la première personne. Sand insère ses observations, ses interprétations, et ses analyses dans sa propre histoire autobiographique. Ecrire une autobiographie candide et éloquente permet à Sand de s'exposer au lecteur doublement. Le lecteur entend une double voix : celle du personnage principal féminin et

¹¹² En fait, Sand parle de l'identité à trois reprises: celle d'Aurore Dupin, de la Baronne Dudevant (son nom de femme mariée), et de George Sand (le nom qu'elle adopte au moment où elle publie). Note : Je ne tiendrai pas compte du troisième nom (la Baronne Dudevant) parce que je ne m'occupe pas de ces pages où elle se marie. Il est intéressant de noter quand même qu'elle somatise sa vie quand elle se marie avec Casimir Dudevant ; elle souffre d'anxiété et de palpitations du cœur pendant les neuf années qu'elle passe avec lui. Casimir incarne tout ce qui est l'homme brut tandis que Sand profite de la vie artistique. Après s'être séparée de Casimir, elle abandonne son titre, la Baronne Dudevant qui ne lui avait jamais convenu. Elle se défait de cette identité, surtout quand elle écrit : elle devient autre. Elle n'attache pas ce nom aristocratique à ses œuvres littéraires pour deux raisons fondamentales : sa belle-mère l'empêche d'associer ce nom de famille à ses histoires qui entrent dans le monde public, et surtout parce que Sand elle-même désire se détacher de l'oppression conjugale.

celle de la narratrice (la femme écrivain). Zanone constate qu'avant la publication d'*Histoire de ma vie*, il y a eu un « face-à-face bloqué » entre la vie et l'œuvre de George Sand. Zanone conclut, « Lire *Histoire de ma vie*, c'est donc replacer notre attention sur George Sand écrivain-sans perdre l'attrait que peut susciter le caractère à bien des égards exceptionnel de son existence ; c'est saisir l'occasion de voir se réaliser la rencontre des faits et des mots et de comprendre comment, de là, est né le prestige international de celle qui fut, pour son siècle, l'emblème de la femme de lettres ». ¹¹³ Sand ose faire ce que les femmes n'ont jamais fait : parler ouvertement de son moi dans un contexte littéraire. Son autobiographie est son moyen de réunir son identité intérieure avec son identité extérieure. C'est-à-dire, elle révèle au public la complexité de son identité en décrivant l'évolution de son caractère depuis son enfance. Elle annule les stéréotypes féminins en se présentant comme une femme nuancée ; elle révèle qu'on peut être intelligent, féminin, et grand écrivain à la fois. Cette diversité de caractère détruit la conception que la femme doit être vue d'une seule manière. La perspective de George Sand fonctionne comme un filtre qui nous aide à mieux comprendre les expériences personnelles du personnage, Aurore. L'écriture à la première personne nous permet d'entendre la voix d'Aurore au commencement de l'histoire. En même temps, le lecteur sent la présence de la femme adulte à travers toute son histoire autobiographique parce que Sand ajoute des nuances et des explications à ses propres souvenirs. Par conséquent, l'identité d'Aurore Dupin est révélée à travers la perspective de la femme adulte qui dépeint ses sentiments et ses réponses aux événements avec une sagesse rétrospective. Grâce à cette double perspective, celle du personnage d'Aurore et celle de Sand, le lecteur est témoin de la métamorphose de cette femme.

¹¹³ *Ibid.* pp. 8-9.

En fait, Aurore Dupin se transforme à travers des moments de crise (*les moments épiphaniques*). La métamorphose qu'Aurore subit à chaque moment de crise fait d'elle quelqu'un d'autre. Par conséquent, la femme qui s'appelle George Sand est la culmination de ce qu'Aurore est devenue en réaction à des moments de crise. A mon avis, la métamorphose d'Aurore Dupin en George Sand est le sujet fondamental d'*Histoire de ma vie*. Ce qui m'intéresse est la série de métamorphoses et d'épiphanies qui sert comme un fil conducteur à travers l'ouvrage. Je soutiens que l'essence de son caractère ne change pas fondamentalement, pourtant Sand se sert du genre autobiographique pour mettre ses métamorphoses en contexte. Elle suit la série de ruptures et de crises dans sa vie pour que les moments épiphaniques constituent le fil de son histoire. De cette façon, elle peut rassembler les fragments de son identité pour se sentir complète.

La vision autobiographique de Sand

Sand commence son histoire avec une belle introduction qui met son ouvrage en contexte. Sand envisage son autobiographie comme un « devoir, assez pénible même » parce qu'il est fatigant de se dépeindre honnêtement et scrupuleusement.¹¹⁴ Il est certain, selon Sand, que « se connaître est une étude fastidieuse et toujours incomplète ; » pourtant, elle s'est promis d'étudier sa « propre nature » une seule fois avant la fin de sa vie pour faire « un examen attentif de [sa] propre existence ».¹¹⁵ Sand n'associe ni « l'orgueil » ni « l'impénitence » avec la tâche d'écrire l'histoire de sa vie. En fait, le travail de bien choisir les souvenirs cruciaux est exigeant. Elle révèle au lecteur qu'elle choisira « les souvenirs » qui valent « la peine d'être

¹¹⁴ George Sand. *Histoire de ma vie I* p. 45.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 45.

conservés ». ¹¹⁶ Quels sont les souvenirs qui sont assez essentiels pour être inclus dans cette unique autobiographie qui trace son développement d'une manière chronologique ? Heureusement, Sand nous révèle qu'il y a « peu de moments dans la vie des êtres ordinaires où ils soient intéressantes ou utiles à contempler ». Cependant, il y avait des jours où elle se sentait « comme tout le monde » et où elle a « pris la plume alors pour épancher quelque vive souffrance qui [la] débordait, ou quelque violente anxiété qui s'agitait en [elle] ». ¹¹⁷ Je définis ces moments de *souffrance* et d'*anxiété* comme des moments de crise. Sand a raison qu'il ne faut pas tout dire. Mais quand il s'agit de l'autobiographie, pour que l'introspection soit utile, il faut se concentrer sur les moments de transition qui sont souvent difficiles à accepter.

Dans le premier chapitre d'*Histoire de ma vie*, Sand constate clairement pourquoi elle désire écrire sur elle-même. Elle ne fixe pas son attention sur le produit écrit mais plutôt sur le processus analytique qu'il faut suivre pour écrire naturellement et avec candeur. Elle n'est pas contente que la plupart de l'humanité vive « sans rendre compte sérieux de [son] existence », ce qui a pour résultat qu'« ils végètent sans se connaître ». ¹¹⁸ Sand suggère que l'homme contemple l'évolution de son identité en face des événements extérieurs pour qu'il puisse mieux comprendre la formation de son caractère à travers une réflexion profonde. Sand ose le faire dans sa propre histoire autobiographique qui « consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur en vue d'un enseignement fraternel ». ¹¹⁹ Il est intéressant qu'elle mette l'accent sur son *âme* et sur son *cœur*. J'imagine qu'elle associe le cœur avec la sincérité et l'humilité. Cet organe donne naissance à tous les sentiments personnels, donc mettre l'accent sur cette partie du corps est une promesse de parler à

¹¹⁶ *Ibid.* p. 45.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 47.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 49.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 50.

cœur ouvert. Ces deux entités, le cœur et l'âme, sont centrales dans l'autobiographie de Rousseau ; il parle souvent de son *cœur*. Souvent quand il attache une émotion à son état psychologique, il remarque, « Je sentais dans mon cœur à cette découverte ». ¹²⁰ J'imagine que Rousseau dirait qu'il faut cesser de penser pour vraiment sentir. Souvent, les idées bloquent le foisonnement d'émotions qui sont produites au moment de la douleur. Rousseau nous assure, « Je n'ai trouvé de vrai charme aux plaisirs de l'esprit qu'en perdant tout à fait de vue l'intérêt de mon corps ». ¹²¹ Sand, d'une façon semblable, met l'accent sur l'émotion par rapport à son *cœur*. Assurément, elle désire raconter sa vie dans son contexte social et par rapport aux événements historiques qui coïncident avec son développement personnel, mais l'auto compréhension des sentiments reste au centre de son analyse.

Une divergence sévère des Confessions

Sand tient fermement à différencier son propre ouvrage autobiographique des *Confessions* de Rousseau. Elle respecte Rousseau pour l'originalité de son ouvrage autobiographique, mais elle constate qu'elle ne désire pas utiliser sa méthode d'introspection comme il l'avait envisagée. Elle fait référence à Rousseau quand elle présente le but et le style de son ouvrage. Elle affirme que « l'enthousiasme de soi-même qui inspire ces audacieux élans vers le ciel n'est pas le milieu où l'âme puisse se poser pour parler longtemps d'elle-même aux hommes. Dans cette excitation, le sentiment de ses propres faiblesses lui échappe. Elle s'identifie avec la Divinité, avec l'idéal qu'elle embrasse ; s'il se trouve en elle quelque retour vers le regret et le repentir, elle l'exagère jusqu'à la poésie du désespoir et du remords ». ¹²² Il est évident que Sand considère le langage de Rousseau comme hyperbolique et exagéré. Elle met l'auteur dans

¹²⁰ Jean-Jacques Rousseau. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. p. 145.

¹²¹ *Ibid.* p. 138.

¹²² George Sand. *Histoire de ma vie I*. 2001. p. 46.

la catégorie des poètes grandiloquents au lieu de voir qu'il fait le travail d'un détective objectif et introspectif. Sand fait une distinction utile entre le rêve et la réalité quand elle considère le rôle d'un poète par rapport au rôle d'un écrivain autobiographique. Elle confirme que les poètes préfèrent « idéaliser leur propre existence et ...en faire quelque chose d'abstrait et d'impalpable ». Tandis qu'un ouvrage poétique est « utile et vivifiant », il y manque « quelque chose d'assez important, la réalité ».¹²³ Dans cette phrase simple, Sand assure son lecteur qu'elle sera vraie d'une manière moins outrée que Rousseau. Elle nous promet de peindre l'histoire de sa propre vie sans l'embellir au point de la rendre fictive, changée, ou idéalisée. Sand « souffre mortellement » quand elle voit « le grand Rousseau s'humilier ainsi...en exagérant, peut-être en inventant ces péchés-là, il se excuse des vices de cœur que ses ennemis lui attribuaient...ce n'est que là qu'il est naïf ».¹²⁴ Elle conclut sa diatribe avec véhémence quand elle condamne Rousseau. Elle constate violemment, « Pardonne-moi, Jean Jacques, de te blâmer en fermant ton admirable livre des *Confessions* ! Je te blâme ».¹²⁵ Ce qui est ironique est que Sand condamne Jean-Jacques pour sa prétention. Elle devient, en fait, un des persécuteurs que Rousseau craignait, parce qu'elle n'apprécie pas les choix esthétiques de ses *Confessions*.

Le témoin redéfini : à qui parle-t-elle ?

George Sand invite le lecteur à considérer son autobiographie d'une manière différente de celle de Rousseau. Au lieu de traiter le lecteur de témoin qui écoute une longue confession (comme l'a fait Rousseau), Sand préfère s'adresser au lecteur comme s'il était un égal. Dès le commencement, elle se présente franchement d'une façon peu orgueilleuse ni prétentieuse. Au contraire, comme Zanone l'a déclaré, « George Sand est extrêmement socialisée, tendue vers

¹²³ *Ibid.* p. 47.

¹²⁴ *Ibid.* p. 53.

¹²⁵ *Ibid.* p. 54.

l'écoute de lecteurs appelés à la recevoir avec sympathie ». ¹²⁶ Sand ne s'intéresse guère aux jugements. Elle préfère aborder le sujet de sa vie d'une manière accueillante et ouverte. Elle considère le lecteur comme un égal tandis que Rousseau s'est glorifié devant le lecteur et devant Dieu. Il voulait faire de lui-même un exemple idéal. Sand préfère plutôt entrer en dialogue avec le lecteur. Elle n'est pas didactique comme l'était Rousseau. Zanone constate que « l'héroïne se livre avec effusion à celui qui s'est présenté comme un 'ami' plutôt que comme un 'juge' ». ¹²⁷ Dans le premier chapitre d'*Histoire de ma vie*, Sand dénonce le registre de Rousseau qui révélait son orgueil. Il se considérait plus important que le lecteur, parce qu'il se construisait comme un homme *hors du commun*. Sand pourtant, veut faire partie du *commun*.

Elle suggère que Rousseau est hypocrite à cause de son langage pompeux qui l'empêche de vraiment parler avec candeur au lecteur. Il veut être honnête homme, mais son orgueil crée une barrière entre lui et le lecteur. Au contraire, Sand parle au lecteur d'une manière rhétorique. Elle ne se met pas en scène comme l'a fait Rousseau comme s'il était un grand acteur dans le drame de la vie. Elle est toujours consciente de celui qui l'écoute. Elle s'interrompt pour demander, « Eh Bien ! Que vous importe, mes bons lecteurs ? ». C'est comme si le lecteur pouvait entendre le processus pensif dans lequel elle s'engage en écrivant. Elle continue en mettant l'accent sur l'importance de la *réflexion*. Elle rappelle à ses bons lecteurs que dans sa vie, « Les faits y jouent le moindre rôle, les réflexions la remplissent. Personne n'a plus rêvé et moins agi que moi dans sa vie ». ¹²⁸ Cette phrase me rappelle l'affirmation de Stendhal, « Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi ». ¹²⁹ Elle ne désire pas fixer son attention sur les événements eux-mêmes. Elle préfère cerner son attention sur

¹²⁶ Damien Zanone. « Présentation, » in *Histoire de ma vie I*. p. 22.

¹²⁷ *Ibid.* p. 22.

¹²⁸ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 69.

¹²⁹ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. 1973. p. 155.

les obstacles et ses réactions émotionnelles qui en résultent. De cette façon, elle réussit à émouvoir le cœur humain, parce qu'elle aborde les sujets personnels qui touchent le lecteur.

L'applicabilité de sa propre histoire n'est pas autre chose qu'un bon exemple de la *solidarité* des êtres humains. Sand elle-même soutient que son histoire lui permet d'entrer en dialogue avec n'importe quel lecteur parce que l'émotion humaine est universelle. Sand annonce au lecteur, « Ecoutez ; ma vie, c'est la vôtre ; car, vous qui me lisez, vous n'êtes point lancés dans le fracas des intérêts de ce monde, autrement vous me repousseriez avec ennui. Vous êtes des rêveurs comme moi. Dès lors tout ce qui m'arrête en mon chemin vous a arrêtés aussi. Vous avez cherché, comme moi, à vous rendre raison de votre existence, et vous avez posé quelques conclusions. Comparez les miennes aux vôtres. Pesez et prononcez ». ¹³⁰ Sand révèle au lecteur qu'il est capable de faire la même autoanalyse qu'elle désire faire pour elle-même. Elle n'utilise pas de ton compétitif qui défie le lecteur de faire le même travail. Important à noter est son usage du mot *rêveurs*. Elle apprécie la beauté de l'idéal, de la créativité, et de l'inspiration. Elle parle aux *rêveurs* comme s'ils étaient des artistes comme elle. Elle veut simplement partager ses réflexions avec un lecteur qui peut compatir, apprendre, et se regarder de la propre manière pour continuer la tradition de l'introspection. Sand est sûre que « la vérité ne sort que de l'examen ». ¹³¹ Par conséquent, elle révèle ouvertement qu'elle s'adresse spécifiquement aux *rêveurs* qu'elle a cités ci-dessus. En faisant l'introspection de son être, elle met l'accent sur le besoin d'un échange ouvert entre elle et le lecteur.

Elle conclut son discours pour le lecteur avec l'idée suivante : « Eh bien, que chacun de vous cherche à tirer et à sauver de l'oubli les bonnes actions et les utiles travaux de ses aïeux, et qu'il agisse de manière que ses descendants lui rendent le même honneur. L'oubli est un monstre

¹³⁰ *Ibid.* p. 69.

¹³¹ *Ibid.* p. 70.

stupide qui a dévoré trop de générations...Echappez à l'oubli, vous tous qui avec autre chose en l'esprit que la notion bornée du présent isolé. Ecrivez votre histoire, vous tous qui avez compris votre vie et sondé votre cœur. Ce n'est pas à d'autres fins que j'écris la mienne ». ¹³² Sand n'écrit pas l'histoire de sa vie pour être glorifiée ni pour être élevée au rang des grands écrivains. Elle écrit pour toucher le cœur des lecteurs et pour les encourager à faire la même réflexion. Sans introspection, l'humanité tombe dans l'aveuglement. Par conséquent, Sand n'écrit pas seulement pour elle-même. Oui, il est évident qu'elle désire bien réfléchir sur le déroulement de sa vie et sur la formation de son caractère pour bien déterminer son identité, mais elle écrit aussi pour le lecteur qui désire atteindre cette même auto-comprehension. Zanone, dans sa présentation d'*Histoire de ma vie*, fait référence au *pacte autobiographique* de Lejeune en parlant d'un « pacte d'énonciation solidaire » que Sand établit avec son lecteur. ¹³³ Elle « noue une relation de parole avec » celui qui lit son histoire ; ainsi, « la parole autobiographique de George Sand est extrêmement socialisée, tendue vers l'écoute de lecteurs appelés à la recevoir avec sympathie ». ¹³⁴ Elle écrit pour partager ses propres expériences spécifiques qui peuvent émouvoir le lecteur d'une façon intime. Son appel aux lecteurs de partager leurs sentiments en écrivant est un appel qui inspire la *collaboration* entre l'écrivain et le lecteur. Elle désire maintenir la solidarité de l'humanité.

Le style de l'écriture : le langage de Sand

Sand prévient le lecteur que son langage ne sera pas constant. Son avertissement ressemble à celui de Rousseau dans le *Préambule de Neuchâtel* dans lequel il admet, « J'aurai

¹³² *Ibid.* p. 71.

¹³³ Damien Zanone. « Présentation, » in *Histoire de ma vie I*. p. 21.

¹³⁴ *Ibid.* pp. 21-22.

toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule ». ¹³⁵ Sand explique que son ouvrage « se ressentira donc par la forme de ce laisser-aller », de son « esprit ». Elle annonce, « Je pourrai donc parler sans ordre et sans suite, tomber même dans beaucoup de contradictions. La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquences, et je ne crois point du tout à ceux qui prétendent s'être toujours trouvés d'accord avec le *moi* de la veille ». ¹³⁶ Ce qu'elle veut dire est que son langage a besoin de se métamorphoser comme le fait son caractère. Si son identité et ses sentiments restaient toujours les mêmes, elle n'aurait pas besoin d'un langage varié. Cependant, pour être vraie, candide, et intéressante, elle nous prévient que son élocution va assurément se métamorphoser. Elle soutient que la forme de son écriture déterminera « le fond ». Elle ne fait point « un ouvrage d'art » parce que « ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon ». Tandis qu'elle désire parler avec candeur pour vraiment partager l'introspection qu'elle a faite de son identité, elle ne dépend pas de la *spontanéité* dans son style écrit. La spontanéité de l'écriture autobiographique me fait penser à la conception de Freud, *free association*, présentée au vingtième siècle pour décrire les découvertes qui résultent du moment où l'être humain laisse ses idées surgir librement. Cependant, Sand préfère bien organiser la structure, les grandes idées, la chronologie, et ses réflexions. L'organisation de ses idées est importante tandis que le partage de ses sentiments n'est pas rigide ni réservé.

Sand renforce l'égalité et le partage d'idées entre elle et son lecteur. Elle désire profiter d'un « échange de confiance et de sympathie qui élève la pensée de celui qui raconte et de celui qui écoute ». De plus, Sand espère que ses expériences personnelles deviendront « un conseil et un guide pour les autres esprits engagés dans le labyrinthe de la vie ». ¹³⁷ Ce mot *labyrinthe* nous indique que le parcours de sa vie n'est pas nécessairement facile. On pourrait appliquer ce mot,

¹³⁵ Jean-Jacques Rousseau. « Préambule du manuscrit de Neuchâtel, » in *Les Confessions II*. p. 437.

¹³⁶ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 54. (C'est Sand qui souligne).

¹³⁷ *Ibid.* p. 50.

labyrinthe, au contexte historique de Rousseau. Cet homme a écrit ses *Confessions* pour réfuter « les erreurs de son temps et les obstacles de sa destinée philosophique », au moment où il faisait partie d'un « milieu frivole, incrédule ou corrompu ». ¹³⁸ Sand elle-même doit se battre contre son contexte social pour faire entendre sa voix. Elle insiste sur la série de ses luttes personnelles qui l'ont construite. Sand ne souffre pas de la même agitation dont souffrait Rousseau au moment d'écrire. Au contraire, elle profite d'un « calme de la pensée » qui n'est noirci par « aucun attrait de lutte » ni par « aucun besoin d'expansion ». Elle regarde l'écriture de son autobiographie comme « un devoir », c'est tout. ¹³⁹ Enfin, elle prend Rousseau comme son modèle et son anti-modèle en même temps. Elle admet que parfois il « nous révolte par son affectation, et souvent nous charme et nous pénètre par sa sincérité ». ¹⁴⁰ Il est évident que Sand admire la *sincérité* qui est essentielle pour écrire une autobiographie candide tandis qu'elle désire créer ses propres méthodes et son propre langage autobiographique pour réaliser ce devoir personnel.

La formation de son identité par rapport à deux femmes clés

L'enfance d'Aurore a été pleine d'abandon de la part de ses parents. Par conséquent, elle est à la quête de figures maternelle et paternelle dès un jeune âge. La mort de son père a été la première fois qu'elle a compris le vide intérieur qui accompagne la perte d'une personne chère. De plus, à l'âge de cinq ans, Aurore a été abandonnée par sa mère chez des amis comme si elle était un fardeau. A dix-huit ans, sans argent et sans protecteur, Aurore consentit à se marier avec Casimir Dudevant, un homme insipide qui avait plus d'argent que d'intelligence. A partir de cette époque, elle se sent emprisonnée par les contraintes du mariage. Elle somatise ses peurs et

¹³⁸ *Ibid.* p. 52.

¹³⁹ *Ibid.* p. 49.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 51.

ses angoisses, ce qui la rend anxieuse et mécontente. Par contre, quand elle était petite, Aurore a été recueillie chez sa grand-mère à la campagne, à Nohant. Elle chérit cette maison parce qu'elle y est restée après que sa mère l'a abandonnée. La grand-mère a empêché Sophie d'y rester. Ce n'est pas étonnant qu'Aurore lutte contre cette division sévère entre sa mère et sa grand-mère. Sophie est contente de déménager à Paris où elle fait des économies pour vivre d'une façon simple. Cependant, la grand-mère croit à la discipline et soutient les valeurs de l'aristocratie dans sa vie campagnarde. Peut-être pouvons-nous dire que Nohant est associé plutôt avec la grand-mère tandis que Paris est associé plutôt avec sa mère. Par conséquent, ces deux sociétés contradictoires font qu'elle se sent perdue. Assurément, Aurore est « en quête de son identité sociale ». ¹⁴¹ A la mort de sa grand-mère, Aurore suit sa mère à Paris. Pour survivre avec elle, Aurore a besoin de « faire comme elle, crier, tempêter, casser quelque chose, l'effrayer enfin, lui faire croire qu' [elle] était aussi violente ». ¹⁴² Sophie n'est pas une mère typiquement maternelle. Au contraire, Sophie s'adresse à Aurore avec fureur, en se vantant de tous ses malheurs. Aurore souffre de cette mauvaise humeur. Elle raconte que sa mère « était malade...elle traversait une crise...elle avait le besoin des émotions violentes...il lui fallait toujours renouveler son atmosphère agitée par des agitations nouvelles ». Quand elle est en colère, Sophie déverse son agitation sur Aurore. Sand explique, « Elle voulait m'initier au secret de toutes ses infortunes, et, comme emportée par une fatalité de la douleur, elle cherchait en moi l'excuse de ses souffrances et la réhabilitation de son âme ». ¹⁴³ De ce contexte turbulent est née la construction de ses propres idéals maternels.

Elle lutte contre les stéréotypes de son sexe

¹⁴¹ George Sand. *Histoire de ma vie*. Tome 8. 2002. p. 47.

¹⁴² *Ibid.* p. 61.

¹⁴³ *Ibid.* p. 93.

Ecrire un roman sur soi était un fait plutôt *masculin*. De plus, les premiers modèles d'autobiographie ont été écrits par deux grands hommes : Saint Augustin et Rousseau. Mary Mason, une critique de l'écriture féminine, glorifie la liberté de la femme au moment où elle trouve sa voix. Dans son article, "The Other Voice : Autobiographies of Women Writers," ses théories concernant les femmes écrivains peuvent s'appliquer à George Sand. Mason met l'accent sur *l'altérité* qui joue un grand rôle pour la femme. Sa théorie de l'altérité constate que la femme a besoin de soi-même et d'un *autre* pour vraiment se sentir complète. Pour la femme, l'altérité se manifeste quand elle compare son image avec celle d'un autre, et cet autre est souvent un homme. Mason parle de la cassure et de la réunification de l'identité féminine :

Discovery of the female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness and the disclosure of female self is linked to the identification of some 'other.'¹⁴⁴

Mason soutient que la femme a besoin de se comparer à un autre pour bien se connaître et pour bien s'identifier. J'affirme que l'altérité dont parle Mason s'applique à la double identité de Sand. Si nous prenons Aurore Dupin comme l'identité féminine fondée dans l'enfance, je soutiens que *l'autre* pour elle est l'identité adulte qui s'appelle Sand. L'être George Sand est la femme qui survit dans un monde dirigé par les hommes. L'identité de Sand est fabriquée par la série de petites crises qui lui révèle qu'il faut s'adapter pour être reçue dans le monde littéraire. C'est cette identité en développement qui est assez enhardie pour éviter l'oppression du remplissage social. Cette nouvelle identité lui permet de se sentir à l'aise dans plusieurs sphères sociales. Elle se sent mieux représentée par ce pseudonyme que par son nom de naissance. Le nouveau nom, Sand, n'indique pas seulement un changement superficiel. L'évolution du nom, Sand, indique aussi un changement au fond de son caractère ; l'essence de cette femme s'est

¹⁴⁴ Mary G. Mason. "The Other Voice: Autobiography of Women Writers" in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. 1980. p. 210.

vraiment transformée. Mason parle de la femme qui a besoin d'une figure substituée qu'elle appelle l'*autre*:

[A] substitute figure or other-- an alter ego really-- with and through whom she might identify herself.¹⁴⁵

Pour Aurore, l'*autre* est l'identité *Sand* qu'elle a créée. George Sand est la femme qui fonctionne dans la sphère publique. Elle est simultanément un écrivain intelligent, une mère tendre, et le personnage évolué qui s'appelait Aurore Dupin dans l'enfance.

Quand Aurore quitte sa maison d'enfance, Nohant, pour déménager à Paris en 1831, elle défie les règles de son sexe en s'habillant en homme. Pour faire des économies, pour être plus à l'aise sur le pavé de Paris, et pour entrer dans les cercles sociaux plutôt masculins, Aurore s'habille d'une « *redingote-guerite* en gros drap gris, pantalon et gilet pareils » ; ainsi elle est devenue George Sand.¹⁴⁶ Sand porte son nouveau costume, et donc sa nouvelle identité « avec aisance » dans « l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie » parce qu'elle comprend que pour ne pas attirer l'attention en *homme* « il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en *femme* ». ¹⁴⁷ A cette époque, déguisée en homme et prête à passer inaperçue dans n'importe quel théâtre, sphère intellectuelle, ou endroit public à Paris, elle prend ses « premiers pas dans le monde des lettres ». ¹⁴⁸ Ce qui fait juxtaposition avec son apparence masculine à Paris est son comportement maternel avec ses enfants à Nohant. Elle établit son bureau dans un petit boudoir dans lequel ses deux enfants occupent une chambre à côté. Sand est contente d'y surveiller ses enfants le soir pendant qu'elle écrit. Elle révèle, « Je les entendais respirer, et je pouvais veiller sans troubler leur sommeil ». ¹⁴⁹ L'arrivée à Paris marque littéralement la venue à

¹⁴⁵ *Ibid.* 222.

¹⁴⁶ George Sand. *Histoire de ma vie*. Tome 8. p. 302.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 303.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 355.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 271.

l'écriture d'Aurore et aussi sa transition de petite fille en une femme adulte qui s'appelle George Sand. Elle rejette la norme de se catégoriser soit en mère, soit en écrivain. Sand entremêle ces deux genres d'identités pour se métamorphoser dans la sphère sociale. En fait, sa venue à l'écriture n'a pas eu lieu tout d'un coup, à l'instant où elle se trouvait à Paris. Sa vocation littéraire s'était déjà manifestée à travers son développement, parce que l'essence de son identité ne change pas fondamentalement- C'est seulement que les indices de sa vocation s'expriment d'une manière plus subtile dans son enfance. Elle nous assure qu'elle n'a pas tellement changé avec le passage du temps. Sand constate, « A cinquante ans, je suis exactement ce que j'étais alors. J'aime la rêverie, la méditation, et le travail ». ¹⁵⁰ Elle réussit à mélanger son appréciation pour l'idéal qu'elle conçoit dans ses rêveries avec sa propension pour l'écriture (le travail). Elle vit dans la réalité en écrivant sur l'état de son âme et sur les sujets qui lui rappellent son idéal.

Le voyage chez Sand : une histoire de va et vient pour une femme qui désire réunir son identité fragmentée

Tandis que Jean-Jacques est à la recherche de son identité à travers le temps, Aurore est à la recherche de son identité à travers l'espace. Dès son enfance, Aurore se sent fidèle à deux lieux qui sont complètement différentes : Paris et Nohant. La critique, Cam-Thi Doan Poisson, se concentre sur la métamorphose de l'enfant (Aurore) en adulte (Sand) par rapport à l'histoire de ses voyages. Elle dit, « Paris et Nohant ne sont rien pour l'écrivain l'un sans l'autre. Le va-et-vient entre Paris et Nohant est le mouvement essentiel de sa vie ainsi que celui de son autobiographie ». ¹⁵¹ Sand passe des années à voyager entre les deux, parce que chacun ne lui offre qu'une partie de ce qu'elle cherche. Tandis qu'elle associe la turbulence de Paris avec les

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 150.

¹⁵¹ Cam-Thi Doan Poisson. *Poétique de la mobilité: Les Lieux dans Histoire De Ma Vie de George Sand.* 2000. p. 63.

jours qu'elle passe avec sa mère (qui vit d'une manière modeste), Nohant incarne tout ce qui est le contraire : le calme de la campagne, le soin de sa grand-mère, et son amour pour la nature. Je soutiens que l'identité de Sand se forme grâce à ces voyages perpétuels.

Dans sa préface à l'ouvrage de Doan-Poisson, *Poétique de la mobilité*, la critique Nicole Mozet propose qu'*Histoire de ma vie* révèle « toutes les métamorphoses de la femme adulte et de l'écrivain célèbre ». Elle affirme que ce n'est pas seulement « cette pseudo-poésie de l'enfance que l'on concède facilement aux femmes » ; plutôt, c'est « cette plongée jusqu'aux portes de l'inconscient qui est le propre des grandes fictions autobiographiques ».¹⁵² Sand est toujours en train de se chercher *ailleurs*, où elle n'est pas. Le va et vient entre Paris et Nohant nous révèle qu'elle ne se sent pas stable. Il y a toujours un aspect de son identité qui lui manque. L'écriture pour Sand est la solution qui lui permet de se sentir complète. En écrivant, elle se stabilise et se permet de réconcilier les fragments de son identité qui sont liés aux endroits physiques parce qu'elle profite d'un voyage jusqu'au fond de son âme. Enfin, elle peut résoudre sa tension intérieure qui résulte de son besoin d'être dans ces deux lieux simultanément.

L'étude sandienne de *l'inconscient* est un nouveau devoir pour la société de son époque. Sand est un des premiers qui ose parler à cœur ouvert de son évolution personnelle comme l'ont fait Rousseau et Stendhal. Elle voyage parce qu'elle ne se sent pas complète ni bien comprise. Mozet confirme ma proposition que Sand redéfinit le talent de la femme écrivain et de l'autobiographie en général. Ce n'est pas seulement une question de voyage chez Sand- c'est une question de la réconciliation des aspects contradictoires de son identité. Pour harmoniser ces fragments opposés, elle a besoin de faire l'étude de l'inconscient. Son autobiographie est une synthèse des obstacles qui ne se réconcilient pas dans sa vie actuelle. Mozet conclut, « On peut

¹⁵² Nicole Mozet. « Préface : De Hanoi à Nohant, » in *Poétique de la mobilité: Les Lieux dans Histoire De Ma Vie de George Sand*. 2000. p. 8.

dire que George Sand est parmi ceux qui poussent plus loin le rêve de l'harmonie, parfois jusqu'à l'utopie, par l'alliance entre les classes et la mixité des sexes, et en partie grâce à cette fascination pour le merveilleux ». ¹⁵³ Ce *merveilleux* se présente dans la création de Corambé qui est né à Nohant. Plus tard, George Sand est née d'Aurore Dupin quand Aurore transforme son identité à Paris. L'évolution du voyage entre les lieux reflète l'évolution intellectuelle. La nécessité d'être en mouvement perpétuel entre ces deux endroits importants était exigeante et difficile pour Sand. Je dirais même qu'elle subissait une petite crise chaque fois qu'elle devait se déplacer. Cependant, elle n'a jamais abandonné le cycle de va-et-vient qu'il lui fallait pour se sentir complète. L'écriture lui a offert pourtant la possibilité de faire une nouvelle espèce de voyage (le voyage littéraire au fond de sa conscience) qui lui a permis de mieux réconcilier les fragments de son identité.

Mozet définit le développement d'Aurore comme une série de ruptures. Ces ruptures correspondent à ce que j'ai appelé les moments épiphaniques, les moments de crise ou de traumatisme (soit positif, soit négatif, soit tous les deux à la fois), après lesquels Sand n'est plus la même. Mozet décrit son histoire autobiographique comme « une véritable poétique du voyage, qui est coupure et réparation, deuil et renaissance, métamorphose, fuite et retour » qui « découle logiquement de cette enfance autant choyée que malmenée, dans laquelle George Sand, parce qu'elle est devenue un écrivain, a su trouver, en la sublimant, un des leviers de sa puissance de création ». ¹⁵⁴ Mozet insiste sur le jumelage de la coupure et de la réparation, ce qui confirme qu'il faut faire l'analyse des moments de transition pour vraiment comprendre l'évolution d'un être par rapport aux souvenirs qui l'ont le plus frappé. Louis Marin, un critique de l'autobiographie, parle de la coupure et de la réparation comme une série de morts et de

¹⁵³ *Ibid.* p. 27.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 10.

renaissances qui se manifeste dans la vie personnelle du personnage et dans le langage du texte. Il définit ce cycle d'arrêt et de recommencement comme une série d'*interruptions* autobiographiques. Il imagine la préparation faite par l'autobiographe avant d'écrire. Dans cette perspective, il se met dans la peau de l'autobiographe:

Even before I have begun to write, at the beginning and at the end of the text, the impossibility of these expressions interrupts the writing of *my life*. To tell my life would entail *taking up again* this interruption, would consist of a reprise of this interruption. This ruse of writing would itself be made of micro-births and micro-deaths.¹⁵⁵

Pour Sand, la série de *coupures* et de *réparations* n'appartient pas seulement à son état physique ; ces interruptions appartiennent à son état d'esprit aussi. Les moments de crise (ces moments de rupture) représentent le flux du va-et-vient qui résulte de ses voyages entre Paris et Nohant. Quant à moi, je crois que Sand dépend de l'action de sa plume pour apaiser les tensions au fond de son âme qu'elle essaie de réconcilier à travers ses voyages perpétuels. Elle a besoin de tourner son regard vers elle-même pour vraiment comprendre ce que chaque endroit lui offre. L'écriture autobiographique lui est essentielle pour qu'elle puisse enfin résoudre les tensions intérieures dans une synthèse écrite.

Mozet insiste qu'on comprend *Histoire de ma vie* grâce aux rapports qui forment la fondation de son histoire : « rapport entre les lieux et les figures parentales, mais d'abord entre les lieux et celle qui écrit ». De plus, « une des grandes constantes d'*Histoire de ma vie*, c'est justement cette superposition d'un espace éclaté et multiple sur une configuration familiale elle aussi éclatée et conflictuelle ». Dans ce contexte fragmenté naissent « les moments de rupture-départs et retours, ainsi que ceux où l'on risque de se perdre, et tout l'espace intermédiaire des

¹⁵⁵ Louis Marin. "The Autobiographical Interruption: About Stendhal's *Life of Henry Brulard*" in *MLN*. 1978. p. 603.

voyages et des va-et-vient ». ¹⁵⁶ Chaque fois qu'elle commence un nouveau voyage elle se permet d'échapper de la société pour profiter d'une solitude qu'elle apprécie dans l'isolement. Pendant ses moments de solitude elle commence à se sentir plus indépendante; son identité se développe par rapport à la société dans laquelle elle vit et en dépit des obstacles qui la défient. Son identité, comme l'endroit où elle se trouve, n'est ni constante ni exacte. Elle se sent fragmentée à deux reprises : d'une manière intérieure et d'une manière extérieure. La fragmentation intérieure résulte de sa lutte contre les exigences de la vie sociale et de la vie familiale, tandis que la fragmentation extérieure est la manifestation de son besoin de résoudre des tensions personnelles.

Poisson nous offre une image abstraite qu'elle appelle *la carte sandienne*. Cette carte est à la fois l'objet imaginaire qui trace le mouvement de Sand d'un endroit à l'autre, mais aussi, et peut-être de façon plus importante, elle est l'image qui incarne le voyage sentimental et intangible qui se passe à l'intérieur de son âme. Poisson explique que « la carte sandienne » est « fragmentée ». De plus cette carte « est construite d'entrées et de sorties », ce qui produit une « tension » qui est « très forte plus qu'ailleurs, entre le réel et l'idéal, le réel qui est cet éclatement, et l'idéal, ces allers-retours incessants, ce rêve de réunification, de réconciliation ». Poisson conclut que l'autobiographie sandienne, donc, « n'est pas autre chose que le triomphe du rêve sur la réalité ». ¹⁵⁷ Ce n'est qu'en écrivant que Sand réussit enfin à réconcilier ces deux lieux. Elle les apprécie à distance tandis qu'elle y retourne grâce à son écriture. Elle réunit ces endroits dans son texte comme s'ils étaient les morceaux d'un puzzle.

Pour se sentir unifiée, elle a besoin de résoudre des moments de crise et des aspects de son identité qui sont partagés entre Paris et Nohant. Enfin, Sand est libre de remplacer son

¹⁵⁶ Nicole Mozet. « De Hanoi à Nohant, » in *Les lieux dans Histoire de ma vie de George Sand*. p. 7.

¹⁵⁷ Cam-Thi Doan Poisson. *Les lieux dans Histoire de ma vie de George Sand*. p. 12.

voyage physique par un autre voyage : le voyage de l'âme. L'écriture de l'autobiographie est un voyage au fond de l'âme pour Sand. Cette nouvelle conception du voyage comme un déplacement qui se passe à l'intérieur de soi au lieu de se passer à l'extérieur dans le monde physique est présentée par Sand dans *Lélia*. L'héroïne proclame, « Que d'univers j'ai parcourus dans ces voyages de l'âme ! »¹⁵⁸ La juxtaposition du monde *extérieur* (l'univers) avec le monde *intérieur* (l'âme) reconstruit le sens du voyage. Sand peut abandonner le mouvement physique pour se découvrir en dehors de l'espace réel. Elle nous révèle, « Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le sujet, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent ».¹⁵⁹ Ce *cours de psychologie* fait référence à l'utilité de l'introspection sur laquelle son autobiographie est basée.

Amoureuse de la solitude

Dans la quatrième lettre dans *Lettres d'un voyageur*, Sand parle à Jules Néraud du poète « malheureux dans la vie sociale ». Selon elle, « le poète aime le bien ; il a un sens particulier, c'est le sens du beau ». Ensuite, elle distingue entre l'artiste et l'artiste philosophe. Sand insiste, « Quand ce développement de la faculté de voir, de comprendre et d'admirer ne s'applique qu'aux objets extérieurs, on n'est qu'un artiste ; quand l'intelligence va au-delà du sens pittoresque, quand l'âme a des yeux comme le corps, quand elle sonde les profondeurs du monde idéal...il faut donc être à la fois artiste et philosophe ».¹⁶⁰ Cette définition de l'artiste philosophique s'applique à l'identité sandienne. *Histoire de ma vie* n'est pas seulement un ouvrage qui met en discours ses observations des *objets extérieurs*. Sand s'encourage à aller plus loin jusqu'au fond de son âme pour découvrir avec *les yeux de son âme*, comme elle l'a joliment

¹⁵⁸ George Sand. *Lélia*. 1960. p. 129.

¹⁵⁹ George Sand. *Lettres d'un voyageur*. 2004. p. 271.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 251.

constaté. Ce monde *idéal* duquel elle est à la recherche, est la réunification des fragments de son identité.

Pour Sand, la solitude accompagne son isolement. Elle profite de cette solitude au moment où elle se met à écrire. Dans l'intervalle du voyage, elle aime la sensation d'être seule avec ses pensées comme si elle était enfermée dans son monde à elle et protégée de la société du dehors. Quand elle décrit ses voyages dans les Pyrénées, elle définit concrètement comment elle construit l'idéal :

Vivre ainsi dans la solitude des monts sublimes, dans la plus belle saison de l'année, au-dessus, moralement et réellement, de la région des orages ; être seul, ou avec quelques amis de même nature que soi, en présence de Dieu ; être assez aux prises avec la vie physique... ingénieux, agile, courageux et fort ; avoir à soi les longues heures du recueillement, la contemplation du ciel étoilé, les bruits magiques du désert, enfin la possession de ce qu'il a de plus beau dans la création unie à la possession de soi-même, voilà idéal.¹⁶¹

Il est évident que Sand profite des endroits naturels qui l'inspirent pour se contempler elle-même. Comme Rousseau qui se sentait complet dans le *tout* de la nature, en pleine solitude, Sand désire *être seule* pour profiter de la *contemplation* inspirée par les éléments naturels. Il lui faut *la solitude* pour se définir et se renouveler. Rappelons-nous Jean Cassou qui insiste qu'il faut « savoir la solitude » ; la solitude fonctionne comme « une des clefs du monde moral » et résulte au moment où « une cohérence de sentiments, d'idées, et de relations » s'établit.¹⁶² L'être humain qui pratique l'introspection a besoin de mettre de la distance entre lui et les distractions de la vie réelle pour profiter d'une beauté idéale qui se trouve dans la nature. L'écriture pour Sand réconcilie son amour pour la campagne (Nohant) avec son amour pour la ville (Paris) à travers l'écriture autobiographique Sa vocation littéraire l'inspire à se contempler en dehors de

¹⁶¹ *Ibid.* pp. 201-202.

¹⁶² Jean Cassou. « George Sand et le secret du XIX siècle, » in *Mercure de France*. p. 615.

ce contexte idéal. Ecrire une autobiographie est le moyen que Sand utilise pour réconcilier l'idéal avec le réel.

Nous rencontrons l'amour de Sand pour la nature à travers ses *Lettres d'un voyageur*. Dans une lettre à Jules Néraud, elle lui proclame, « Je sympathise avec toutes les beautés, toutes les grâces de la nature. Comme toi, j'examine longtemps avec délices l'aile d'un papillon. Comme toi je m'enivre du parfum d'une fleur ». ¹⁶³ Son appréciation pour la beauté naturelle est accompagnée par son amour de la solitude. Dans sa première lettre, elle atteste, « J'aime ces lieux incultes, inhabitables, qui n'appartiennent à personne, que l'on aborde difficilement, et d'où il semble impossible de sortir ». ¹⁶⁴ Ici, la beauté et la solitude qu'elle trouve dans la nature poussent en compagnie avec l'effusion autobiographique de ses sentiments. On pourrait conclure que l'art et le roman poussent ensemble.

Corambé : le précurseur de Sand et de sa vocation littéraire

Dès son enfance, Sand a du mal à réconcilier sa notion du rêve avec celle de la réalité. Malgré le fait qu'elle a été élevée dans une société chrétienne, Aurore a eu besoin de construire sa propre religion à elle. Son éducation était basée sur la notion de « savoir pour savoir », c'est-à-dire, pour plaire aux parents, pour converser avec les adultes, et pour obéir aux règles de la société. Sand observe les normes d'une époque où « on apprenait pour devenir capable de causer avec les personnes instruites, pour être à même de lire les livres qu'on avait dans son armoire ». Sand aurait préféré apprendre pour « se rendre meilleur, plus heureux, ou plus sage ». ¹⁶⁵ On pourrait dire qu'elle a été esclave du remplissage social dont parle Stendhal. Le granit de son être était enseveli sous une couche épaisse de débris. Par conséquent, à un jeune âge, Aurore a mis en

¹⁶³ George Sand. *Lettres d'un voyageur*. p. 126.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 62.

¹⁶⁵ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 435.

doute cette notion de savoir pour faire bonne impression aux autres. Tandis qu'elle comprend qu'elle était « soumise à des actes extérieurs », elle insiste qu'elle est restée « indépendante » dans le domaine de ses « idées ». ¹⁶⁶ Son comportement indique qu'elle s'est conformée aux exigences sociales, mais cette petite fille créative a toujours été simultanément en train de se créer un monde imaginaire à elle. Par conséquent, elle vit dans la réalité pour plaire aux autres, mais son imagination lui offre des possibilités libératrices quand elle s'échappe dans le monde du rêve. Son imagination est assurément le précurseur de sa vocation littéraire et son moyen de réconcilier les usages du monde avec l'essence de son identité.

La société présente à Aurore une conception idéale de la divinité de Dieu. Sand est obsédée par la poursuite de l'idéal qui est incarnée par cette entité divine qui est toute puissante. Sand déclare, « Nous avons le désir inextinguible du beau idéal : donc le désir a un but. Ce but n'existe nulle part à notre portée, ce but est l'infini, ce but est Dieu ». Elle fait la distinction entre l'idéal et la manifestation de cet idéal sous sa forme artistique. Selon Sand, il est impossible de représenter précisément l'idéal intangible avec des moyens artistiques. Elle explique que « l'art est donc un effort plus ou moins heureux pour manifester des émotions qui ne peuvent jamais l'être complètement, et qui, par elles-mêmes, dépassent toute expression ». En tout cas, l'art reste « impuissant et incomplet » parce que « le sentiment de l'infini » nous rappelle que l'idéal est inatteignable. ¹⁶⁷ Sand insère un commentaire sur l'émotion et l'art : « L'art a cru trouver dans les formes nouvelles du romantisme une nouvelle puissance d'expansion. L'art a pu y gagner, mais l'âme humaine n'élève ses facultés que relativement, et la soif de la perfection, le besoin de l'infini restent les mêmes, éternellement avides, éternellement inassouvis ». ¹⁶⁸ Si nous concevons l'art comme la manifestation tangible de la réalité, il est évident que Sand le rejette

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 435.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 441.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 441.

comme une représentation qui reste au-dessous de l'idéal. Elle préfère glorifier le rêve, c'est-à-dire l'idéal du divin, au lieu de se contenter d'une version qui le remplace, c'est-à-dire l'art. Elle conclut qu'elle souffre d'une grande soif que l'art ne peut pas éteindre. Sand déclare, « Plus les manifestations sont grandes, plus elles excitent en moi la soif d'un *mieux* et d'un *plus* ». ¹⁶⁹ Il s'ensuit qu'Aurore, la jeune enfant, a besoin de quelque chose de *plus* dans cette société qui ne lui offre la sagesse que pour des raisons superficielles. Aurore a *soif* d'une entité qui s'approche du sublime.

Dans ce contexte enfantin est né Corambé, une création moitié homme, moitié dieu qui est venue à Aurore dans ses rêves. En réfléchissant sur la naissance de Corambé, Sand confesse, « Je comprenais parfaitement que j'étais sous l'empire d'une sorte de vision, évoquée par moi-même non pas au gré de ma volonté immédiate, mais comme un reflet capricieux de mes préoccupations intérieures ». ¹⁷⁰ Cette *vision* qui résulte indirectement de son imagination est un précurseur à sa vocation littéraire. Pour la jeune Aurore, Corambé est le moyen de réconcilier les usages du monde avec l'essence de son identité. Comme adulte, Sand est sûre qu'« il y a dans l'âme quelque chose de plus que dans la forme ». ¹⁷¹ Corambé est assurément sans forme. C'est un personnage né de l'imagination d'Aurore quand elle n'avait qu'à peu près douze ans. Aurore n'avait pas reçu de vraie fondation religieuse dans son enfance. Par conséquent, « le besoin d'un sentiment religieux, sinon d'une croyance définie » s'est emparé de son cœur. Elle a pris « le penchant romanesque » comme « un appétit du beau idéal ». Il n'est pas étonnant que l'enfant ait cherché une divinité sublime après avoir lu les histoires romanesques des héros qui étaient à la recherche de l'idéal. Sand remarque qu'Aurore était un « enfant rêveur, candide, isolé, abandonné à [lui]-même » quand la figure et le nom de Corambé lui sont venus tout d'un coup,

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 442.

¹⁷⁰ George Sand. *Histoire de ma vie II*. 2001. p. 372.

¹⁷¹ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 441.

« en rêvant la nuit ». *Corambé* a comblé le vide entre le monde réel et le monde littéraire quand il est devenu pour Sand « le titre de [son] roman et le dieu de [sa] religion ». Sand n'hésite pas à ajouter qu'il était son « idéal religieux » dans l'enfance et qu'avec lui est née sa « vie morale ».

¹⁷² La petite Aurore a fabriqué son propre idéal à elle : *Corambé*. Il est intéressant que sa forme se soit manifestée pendant la nuit. Le rêve est d'habitude associé avec le monde hors du réel et hors du commun. Aurore a créé cette image tandis qu'elle dormait, c'est-à-dire, quand sa créativité était libre d'imaginer des constructions nouvelles. Dans le domaine du rêve, le remplissage de la vie sociale n'a aucun pouvoir. Aurore était capable de créer comme elle le voulait. Par conséquent, Sand décrit *Corambé* comme s'il était un idéal qui avait incorporé les traits sublimes de plusieurs figures divines. Il était « pur et charitable comme Jésus, rayonnant et beau comme Gabriel » tandis qu'il gardait des aspects des nymphes, de la poésie, et des sentiments spiritualisés.¹⁷³ Il est étonnant qu'une petite fille de cet âge ait pu profiter d'une telle imagination et ait éprouvé un tel besoin de se créer un personnage aussi crucial pour son développement spirituel.

En considérant la création de *Corambé*, j'aimerais bien reprendre la conception de *l'altérité* dont parle Mary Mason. J'envisage le personnage de *Corambé* comme *l'autre* avec lequel Aurore se complète. Ce qui est essentiel dans le personnage de *Corambé* est sa double identité sexuelle. De temps en temps, Aurore décide de le vêtir « en femme, car ce qu' [elle] avai[t] le mieux aimé, le mieux compris jusqu'alors, c'était une femme, c'était [sa] mère ». Si *Corambé* incarne le rôle central qu'occupait sa mère avant qu'elle ne soit partie de Nohant, je suis justifiée en disant qu'Aurore se définit *par rapport à ce personnage* qui est partiellement dieu, toujours idéalisé, et quelquefois féminin. Cependant, « il n'avait pas de sexe et revêtait

¹⁷² *Ibid.* p. 447.

¹⁷³ *Ibid.* p. 448.

toute sorte d'aspects différents ». ¹⁷⁴ Il faut réfléchir à ce manque de sexe pour bien comprendre l'identité de Corambé. J'imagine qu'il y a un rapport puissant entre l'identité capricieuse de Corambé et l'identité fragmentée de Sand. En créant ce personnage fictif, Aurore profite de son imagination fantastique par laquelle elle transmet des qualités idéales à ce personnage fabriqué. Corambé est le précurseur de la naissance de George Sand et par conséquent, de sa venue à l'écriture. Il appartient au monde d'Aurore Dupin avant qu'elle n'entre dans le monde littéraire. Il résulte du bouillonnement d'idées créatives qu'Aurore n'ose pas partager avec ses parents ni avec ses amis. Tout ce qu'Aurore ne réconcilie pas dans son âme, elle résout à travers sa création qui s'appelle Corambé. Mary Mason explique que la femme se sert de deux perspectives : la sienne et une autre. Elle parle du redoublement de l'image de quelqu'un avec celle d'un autre. Elle parle de ce redoublement et ajoute que souvent, l'autre n'est pas égal:

The pairing of one's own image with another, equal image... Equality is to be found in stories where the other is neither a partner nor an equal... [The other] is instead an overwhelming model or ideal that has to be confronted in order that the author's identity be realized. ¹⁷⁵

Cependant, Mason propose qu'il existe des situations dans lesquelles les deux êtres ne sont pas égaux. Mason parle d'un exemple d'altérité qui est unique dans ce cas. Ainsi, je définis Corambé comme l'*autre* pour Aurore. Il a existé avant qu'Aurore ne prenne son pseudonyme, *Sand*, parce qu'elle avait besoin de cette autre espèce de création qui n'était pas son égal. Il devient évident plus tard que les qualités diverses de Corambé peuvent être associées avec le caractère nuancé de Sand. Elle le révère profondément comme s'il était son dieu. Par conséquent, c'est une version de l'*autre* qui est idéalisée. Pour Aurore, « le monde réel se plia bientôt à [sa] fantaisie ». ¹⁷⁶

Grâce à Corambé, le rêve est entré pour la première fois dans son monde réel à elle. Quand elle

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 448.

¹⁷⁵ Mary G. Mason. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers", in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. p. 231, 232.

¹⁷⁶ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 449.

était libre de s’amuser pendant les heures de récréation, elle devenait « complètement invisible » dès le moment où elle disparaissait dans les champs pour jouer avec les personnages de son imagination.¹⁷⁷

Le pseudonyme, Sand, est la construction de la femme adulte qui désire se redéfinir dans le monde public de la littérature. Corambé, donc, est le signe avant-coureur de sa vocation littéraire. Corambé fait partie de sa vie innocente et naïve. Il est l’incarnation de la profondeur de son imagination. Il existe avant que les textes de Sand ne soient publiés. Selon Sand, Corambé possède l’ensemble de « tous les attributs de la beauté physique et morale, le don de l’éloquence, le charme tout-puissant des arts, la magie de l’improvisation musicale surtout ». Elle veut lui donner une apparence réelle en lui donnant des traits complexes, admirables, et divers. Malgré sa puissance inhérente et son caractère sacré, Corambé est un ami d’Aurore, et celle-ci désire « l’aimer comme un ami, comme une sœur, en même temps que le révéler comme un dieu ».¹⁷⁸ L’enfant a besoin de se créer un être qui relie le monde du rêve avec le monde réel. Elle essaie de créer pour elle-même un endroit moitié physique, moitié imaginaire qui incarne les aspects de ces deux mondes qui sont juxtaposés. Aurore traite Corambé comme s’il était un vrai dieu. Elle construit un autel décoré d’objets naturels comme de « beaux cailloux, des coquillages variés, [les] plus fraîches mousses...une couronne de fleurs ».¹⁷⁹ Aurore réussit à installer un monde imaginaire dans la nature avec Corambé comme son personnage principal. Elle admet que dans ce jeu de création, elle est « près de la dévotion et de l’idolâtrie » et qu’elle est devenue « superstitieuse au moindre dérangement » de ce temple qu’elle a créé.¹⁸⁰ Corambé incarne tous ses idéals qui ne sont pas facilement trouvés dans la société de son temps. Enfin, il est significatif

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 454.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 488.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 455.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 457.

que quand son « asile fut découvert », « le charme était détruit ».¹⁸¹ Au moment où les autres envahissent l'autel sacré et intime pour son dieu, Corambé est évacué. J'imagine que ce résultat a aidé à protéger Corambé. Peut-être avait-elle honte de sa création, peut-être était-elle trop fière pour le partager. On peut supposer qu'il était tellement lié à son identité à elle, qu'elle ne pouvait absolument pas révéler cette création à personne. Il comprenait une partie de son identité qu'elle n'était pas prête à montrer.

La mort de Corambé est aussi importante que sa naissance. Je situe un moment épiphanique dans l'année où Sand publie *Indiana*. Elle découvre que son « pauvre Corambé s'envola pour toujours » dès qu'elle a commencé « à [se] sentir dans cette veine de persévérance sur un sujet donné » pour son roman. Ce qui m'intrigue est sa passion pour ce premier roman. Sand exprime de « l'horreur de l'esclavage brutal et bête ». Par conséquent, elle écrit *Indiana* (où il s'agit de la tyrannie et de son appréciation de la justice), « sous l'empire d'une émotion et non d'un système ». Elle ajoute que cette émotion est née « dans le cours d'une vie de réflexion ».¹⁸² J'imagine que Corambé a été créé d'une manière émotionnelle aussi. Au lieu d'entrer dans le monde du rêve quand elle est adulte, Sand entre dans le monde littéraire, où elle donne une forme à ses créations abstraites. Pourtant, Sand continue à désirer rencontrer les personnages imaginaires qui ont précédé l'expression de ses idées sous une forme écrite. Elle déclare avec mélancolie, « J'espérai en vain voir reparaître *Corambé*, et avec lui ces milliers d'êtres qui me berçaient tous les jours de leurs agréables divagations ». Ainsi, Sand décide que ces personnages si chéris « n'étaient que les précurseurs de l'inspiration », et maintenant qu'elle a trouvé sa voix à travers l'expression écrite, ses visions « se cachèrent cruellement au fond de l'encrier, pour

¹⁸¹ *Ibid.* p. 457.

¹⁸² George Sand. *Histoire de ma vie II*. p. 369.

n'en plus sortir ». ¹⁸³ Pourquoi Corambé, ce dieu fantastique de son invention, a-t-il disparu ? J'imagine qu'il est associé à la première étape de sa métamorphose d'écrivain. Je dirais qu'il était la manifestation à un jeune âge de sa vocation littéraire. Elle a eu besoin d'un exutoire pour son imagination avant d'être capable de s'exprimer d'une manière écrite. De plus, il était son *autre* avant qu'elle n'ait pris le pseudonyme de Sand. Je soutiens que Corambé est le précurseur de la métamorphose d'Aurore Dupin en George Sand. De plus, je suis sûre que Corambé a préparé Aurore pour son entrée au couvent. Par la suite, le catholicisme qu'elle rencontre au couvent l'a empêchée de pratiquer l'idolâtrie. Elle explique, « Cette création de ma rêverie n'avait fait que me préparer, par un poésie angélique, à m'enthousiasmer pour le divin type de Jésus. ¹⁸⁴ Ainsi, Corambé sert de précurseur pour la vocation littéraire de Sand et pour sa conversion en chrétienne croyante.

Le Tolle, Lege: Sand devient autre quand le rêve et la réalité se rencontrent

Aurore n'a que quinze ans à l'époque où elle se trouve au couvent. Elle n'est pas comme les autres filles qui se concentrent sur le développement du « sentiment de la personnalité ». Elle « ne cherchai[t] point Dieu », pourtant « l'idéal religieux » que « les chrétiens appellent la grâce » est venu la bouleverser comme « par surprise ». ¹⁸⁵ Pour apprécier l'importance du *Tolle, Lege*, il faut bien comprendre la scène dans laquelle cette épiphanie se passe. Avant qu'Aurore n'entre dans l'église, elle est sûre que son cœur « restera vide » parce qu'elle n'a pas été touchée par sa lecture de l'Évangile à cause de son manque de foi. Elle est frustrée par ce manque ; elle s'exclame, « Je ne l'aurai jamais [la foi]. J'ai fait aujourd'hui le dernier effort ». Cette remarque indique qu'Aurore se sent désespérée et perdue dans le domaine spirituel, car elle décide de se

¹⁸³ *Ibid.* p. 370.

¹⁸⁴ *Ibid.* pp. 370-371.

¹⁸⁵ George Sand. *Histoire de ma vie I.* p. 593.

retirer en se moquant des sœurs croyantes. Elle ne respecte pas les coutumes religieuses ; au contraire, elle est fière d'annoncer son manque de discipline. Ironiquement le jour où Aurore entre dans l'église pour « faire acte d'indiscipline et de moquerie » est précisément le jour où son épiphanie se passe.¹⁸⁶ Sand décrit l'intérieur de l'église et les actions des sœurs en détail. Il est évident qu'Aurore fait attention aux costumes et au comportement des sœurs comme si elle était étrangère dans leur monde spirituel.

Le *Tolle, Lege* de Sand est précédé par une série de contemplations de tableaux dans l'église. Un tableau devient pour Sand l'incarnation de l'inspiration tangible qui la conduit à l'introspection. D'abord, elle contemple un tableau du Titien qui est placé « dans un coin privé de lumière ». J'imagine que ce manque de lumière peut être vu comme est une analogie pour l'obscurité de sa foi avant qu'elle soit illuminée. Elle remarque que dans ce tableau, « on ne distinguait que des masses d'une couleur chaude sur un fond obscur ».¹⁸⁷ Ce qui est important est le choix du mot *chaud*. Nous avons rencontré ce mot exact chez Rousseau au moment où il était en route vers le Château de Vincennes. Cette chaleur de l'air mimique l'énergie du corps qui accompagne l'épiphanie. D'une manière semblable, la chaleur est mise en contexte pour annoncer une épiphanie chez Sand. Ensuite, Aurore contemple un autre tableau qui montre Saint Augustin sous un figuier avec un rayon sur lequel les mots *Tolle, Lege* sont écrits. Ces mots inspirent Aurore à ouvrir l'Évangile pour relire l'histoire de Jésus-Christ. Cependant, sa lecture ne réussit guère à la convaincre des miracles parce que sa grand-mère avait qualifié les miracles religieux de « ridicules ». Elle reste « froide en relisant l'agonie et la mort de Jésus ».¹⁸⁸ Par conséquent, Aurore n'est pas prête à recevoir la grâce de Dieu ni à recevoir la grâce artistique qui

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 596.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 593.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 595.

la frappe dans ce contexte spirituel. Elle est sur le point de découvrir son véritable identité et sa vocation littéraire

Quand elle est face à la procession des sœurs, tout change pour elle. Aurore abandonne son objectif de se moquer des sœurs parce qu'elle est distraite par une « émotion mêlée de terreur et de ravissement ». Ces émotions rappellent les sentiments que les croyants ressentent pour Dieu. Stupéfiée par sa nouvelle admiration pour les coutumes religieuses, elle confesse que « la poésie du saint lieu s'empara de [son] imagination ». Déjà, l'allusion que Sand fait à *son imagination* nous indique que le rêve (sa créativité et sa vision de l'idéal) entre dans la réalité (sa présence dans l'église). C'est ici, dans la solitude, que la scène importante commence.

Auparavant, son inspiration ne se mêlait pas avec la réalité- Corambé avait été créé en secret dans les coins cachés de son monde imaginaire. Cependant, cette scène dans l'église marque une des premières fois que l'inspiration entre dans le monde réel. Ce qui est important est la solitude qui accompagne les moments qui précèdent l'épiphanie. Un manque de mobilité physique est aussi un signe précurseur pour le bouillonnement intellectuel au moment de la crise ou d'un grand bouleversement. Après que les prières sont finies, Aurore reste toute seule dans l'obscurité de l'église. Elle raconte, « J'avais tout oublié. Je ne sais pas ce qui se passait en moi. Je respirais une atmosphère d'une suavité indicible, et je la respirais par l'âme plus encore que par les sens ». Son insistance sur *l'âme* plus que sur *les sens* indique qu'elle ne dépend plus des observations extérieures. Au moment où elle abandonne ses critiques de la religion, elle se permet de vraiment *sentir* le calme de ses alentours. Ce calme la rend presque immobile et la plonge dans un état méditatif, ce qui nous rappelle Rousseau qui insiste qu'il faut *sentir avant de penser*. Tout à coup, Aurore est bouleversée par l'ouverture de son esprit au moment où elle entend « une voix

murmurer à [son] oreille : *Tolle, Lege* ». ¹⁸⁹ Une énergie ineffable pénètre dans son âme au moment où ses pensées s'abandonnent pour la laisser dans une stase intellectuelle. Elle échappe au doute qui l'empoisonnait un moment auparavant et elle commence à sentir et à entendre avec son esprit. Elle ne s'attendait pas à l'« ébranlement » qui se produit « dans tout [son] être ». Elle explique que ce bouleversement intérieur est accompagné d'un « vertige ». La métamorphose instantanée d'Aurore résulte de cette scène est puissante. La frontière entre le rêve et la réalité s'efface au moment où cette voix (qui semble fantastique) lui parle. C'est cet événement que j'appelle un moment de crise qui change fondamentalement la foi d'Aurore. Elle décrit son épiphanie en détail :

Seulement, je sentis que la foi s'emparait de moi, comme je l'avais souhaité, par le cœur. J'en fus si reconnaissante, si ravie, qu'un torrent de larmes inonda mon visage. Je sentis encore que j'aimais Dieu, que ma pensée embrassait et acceptait pleinement cet idéal de justice, de tendresse, et de sainteté que je n'avais jamais révoqué en doute, mais avec lequel je ne m'étais jamais trouvée en communication directe ; je sentis enfin cette communication s'établir soudainement, comme si un obstacle invincible se fut abîmé entre le foyer d'ardeur infinie et le feu assoupi dans mon âme. Je voyais un chemin vaste, immense, sans bornes, s'ouvrir devant moi ; je brûlais de m'y élancer. ¹⁹⁰

L'épiphanie apporte un changement fondamental en Aurore. Elle subit une métamorphose radicale grâce à laquelle son âme est reconstruite d'une manière irréversible. Cependant, ce moment du *Tolle, Lege* n'est pas exactement une conversion d'identité. Plutôt, dans ce moment épiphanique, Aurore *retrouve* son identité perdue. Je dirais même que cette récupération d'identité est une espèce de renaissance pour elle. Elle comprend qu'elle a besoin de *se connaître* en acceptant sa vocation : trouver sa propre voix et renouveler sa foi qui s'étend au-delà de la sphère religieuse. Par conséquent, le *Tolle, Lege* peut être lu comme un des moments qui

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 599.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 600.

constituent la venue à l'écriture d'Aurore Dupin. Elle se sent illuminée grâce à cette voix inspiratrice. Pour la première fois depuis son enfance, elle se sent renouvelée.

Je définis le *Tolle, Lege* comme un moment de crise ; c'est-à-dire qu'à partir de ce moment, un changement fondamental a lieu dans son âme. Sand déclare qu' « une grande révolution devait s'opérer en [elle] ». Elle proclame, « Je devins dévote : cela se fit tout d'un coup, comme une passion qui s'allume dans une âme ignorante de ses propres forces ».¹⁹¹ Sand met l'accent sur une métamorphose abrupte en disant qu'elle s'est transformée *tout d'un coup*. La *passion* est souvent associée avec la présence d'une grande foi religieuse. Cependant, la passion d'Aurore est née de sa fascination avec sa propre renaissance au moment où elle se sent bénie d'une nouvelle foi. D'une façon analogue, le *Tolle, Lege* l'inspire à croire en l'impossible. Cette voix qui lui offre des mots sacrés pourrait être la même voix intérieure qui l'a inspirée dans son enfance et qui l'a conduite à la création de Corambé. Il est possible qu'au couvent Aurore avait perdu cette inspiration intérieure et qu'elle avait besoin d'une nouvelle naissance personnelle dans un contexte qui convenait à son âge, c'est-à-dire un contexte religieux. *Ce n'est pas que l'épiphanie dans l'église a fait d'elle une bonne catholique. Loin de là, plutôt elle fait pousser les graines de sa créativité par les biais des inspirations religieuses.* Elle retrouve confiance en elle-même quand l'idéal (l'inspiration intangible) rencontre la réalité (la manifestation de sa créativité à travers sa vocation littéraire). Après le *Tolle, Lege* Aurore conclut, « A partir de ce jour, toute lutte cessa, ma dévotion eût tout le caractère d'une passion....J'acceptai tout, je crus à tout, sans combats, sans souffrance, sans regret ».¹⁹² *Le chemin vaste* qui s'étend devant elle n'est pas seulement un chemin qui la conduit vers Dieu. Ce chemin la conduit vers la liberté de la créativité aussi. Sa passion la met sur la route des

¹⁹¹ George Sand. *Histoire de ma vie I*. p. 592.

¹⁹² *Ibid.* p. 602.

possibilités. *Le Tolle, Lege* qui a touché Aurore dans l'église ressemble au moment épiphanique de Rousseau quand il a lu le *Mercur de France*. Nos deux écrivains, Sand et Rousseau, sont bouleversés par une nouvelle lucidité qui accompagne l'épiphanie. Tandis que l'épiphanie d'Aurore se passe dans le domaine religieux et que celle de Rousseau se passe dans le domaine politique, le *Tolle, Lege* pour chacun est la renaissance de l'identité – le moment où ils se rendent compte qu'ils ont une vocation à poursuivre et qu'ils doivent écouter leur voix intérieure. Ils entrent, tous les deux, dans le domaine de la littérature !

Dans ses *Lettres d'un voyageur*, Sand relie la grâce à la religion et à la littérature. Inspirée par des madones en mosaïque à Torcello (un îlot en Italie), Sand se rappelle leur « sentiment de la foi » qui « parlait plus haut que la grâce poétique des beaux temps de la peinture ». ¹⁹³ Dans un sens religieux, le mot *grâce* nous fait penser à la clémence de Dieu. Cependant, quand Sand décrit la grâce avec l'adjectif *poétique*, elle lui donne une connotation littéraire. Elle mélange des notions spirituelle et littéraire parce qu'être écrivain est un travail presque divin pour elle. Dans *Histoire de ma vie* Sand se dégage des sculptures religieuses pour parler de l'inspiration comme « un fait surhumain, comme une intervention presque divine ». Elle nous assure que l'inspiration « est pour les artistes ce que la grâce est pour les chrétiens ». ¹⁹⁴ La comparaison entre la littérature et la religion est un lien que Sand aime bien contempler. La *foi* d'un écrivain s'appelle *l'inspiration*, et ce mot garde un sens plutôt littéraire. Cependant la *foi* d'un croyant appartient à la religion et garde un sens plutôt spirituel. Quand elle parle des sculptures qui sont presque *surhumaines*, elle indique que le monde du rêve vient rencontrer la réalité dans des représentations artistiques. Ainsi, la foi devient une espèce de muse pour l'artiste quand elle vient inspirer la création de l'art. C'est comme si ces sculptures faisaient partie d'un

¹⁹³ George Sand. *Lettres d'un voyageur*. p. 119.

¹⁹⁴ George Sand. *Histoire de ma vie II*. p. 368.

autre monde- elles sont hors du commun. On pourrait dire que Corambé a été la première manifestation de son inspiration ; il était une espèce de muse pendant son enfance. Lui aussi était hors du commun. Quand cette époque innocente a fini, Aurore a eu besoin d'un rappel à son inspiration ; elle avait perdu sa croyance dans sa propre créativité. Son inspiration a pris une nouvelle forme : elle l'a redécouverte sous la forme d'une voix mystérieuse dans une scène religieuse. Le *Tolle, Lege* pour elle n'est qu'un rappel à sa vocation littéraire et artistique. Cependant, Aurore n'est pas nécessairement prête à ressentir cette nouvelle foi. Sand insiste sur l'imprévisibilité de l'épiphanie ; elle soutient qu'on « n'a pas encore imaginé de défendre aux croyants de recevoir la grâce quand elle descend dans leurs âmes ». ¹⁹⁵ Sand fait une distinction pourtant entre la *grâce* et l'*inspiration*. Ce mot-ci est « ambitieux » et ne s'applique « qu'aux génies de premier ordre » tandis que celui-là peut s'appliquer aux artistes d'une façon plus générale. Même au niveau du langage, Sand établit un rapport entre le vocabulaire artistique et spirituel.

La juxtaposition de la religion et de la littérature se manifeste dans l'enfance d'Aurore. Sand soutient que la religion et le roman sont liés l'un à l'autre surtout au moment où elle invente Corambé:

Religion et roman poussèrent de compagnie dans mon âme...Le penchant romanesque est un appétit du beau idéal...Les chrétiens primitifs, les adeptes de toutes les sectes enfantées par le christianisme, pris au pied de la lettre, sont des esprits romanesques, et leur logique est rigoureuse, absolue; je défie qu'on prouve le contraire. Me voilà donc, enfant rêveur, candide, isolé, abandonnée à moi-même, lancée à la recherche d'un idéal, et ne pouvant pas rêver un monde, une humanité idéalisée, sans placer au faite un Dieu, l'idéal même... Je cherchai un médiateur, un intermédiaire, un Dieu-homme, un divin ami de notre race malheureuse. ¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 368.

¹⁹⁶ *Ibid.* pp. 445-446.

Il s'ensuit que certaines sectes chrétiennes glorifiaient les penchants romanesques, parce que la religion est à la recherche de ce *bel idéal* qui se manifeste dans l'image divine de Dieu. A certains moments précis, Aurore subit des métamorphoses au niveau de son développement artistique. La naissance de sa nouvelle foi au moment du *Tolle, Lege* ressemble à la naissance d'un mythe divin quand elle construit Corambé (qui est l'incarnation de sa vision idéale à un jeune âge). Aurore a construit un être qui avait simultanément des traits humains et divins. De cette façon, elle a réussi à unir le monde actuel (l'incarnation du réel) avec le monde divin (l'incarnation de l'idéal). Corambé a comblé le vide dans le rêve et la réalité quand Aurore était petite.

Quand elle se rend compte plus tard qu'elle a besoin *d'écrire* pour s'exprimer d'une voix littéraire, elle subit une autre renaissance. Le moment où elle publie *Indiana* marque une nouvelle étape développée dans l'évolution de son moi. Au moment d'écrire *Indiana*, Sand sent « une émotion très vive et très particulière, ne rassemblant à rien de tout ce qu' [elle avait] écrit dans [ses] précédents essais ». ¹⁹⁷ Ecrire son premier roman est la dernière étape de la conversion d'Aurore en George Sand. L'évolution de son identité à travers une série de métamorphoses a commencé avec la création de Corambé, ce qui a été suivi par le *Tolle, Lege*, ce qui a été conclu au moment où elle devient écrivain à Paris. Sa vocation comme écrivain est déjà apparente à partir de son enfance. Le développement de sa conscience psychologique accompagne le développement de sa voix littéraire. Par conséquent, le *Tolle, Lege* n'est qu'une manifestation différente de cette même inspiration qui a pris la forme de Corambé plusieurs années avant ce jour épiphannique dans l'église. Ainsi, la venue à l'écriture est un processus qui commence très tôt dans sa vie. Il existe un paradoxe : tandis qu'Aurore évolue, l'essence de son identité reste la même. Son identité se manifeste de manières diverses selon le contexte de la crise personnelle,

¹⁹⁷ George Sand. *Histoire de ma vie II*. p. 369.

mais sa vocation littéraire et son appréciation de l'idéal ont toujours été inhérentes à son caractère.

CHAPITRE III

Stendhal et la géologie morale de l'âme

Le développement de l'identité à la frontière du granit et du débris

Pour commencer l'analyse de Stendhal, rappelons-nous le texte, « Essais de géologie morale », que j'ai présenté dans l'introduction. Ce court texte (qui n'a que trois pages) nous offre une image utile qui incarne sa vision abstraite du caractère humain. Dans cet essai, Stendhal nous présente certaines structures naturelles (les rochers de granit, les débris, la végétation) pour les redéfinir en termes métaphoriques. Stendhal parle de l'architecture des éléments naturels d'une manière presque psychanalytique. Selon lui, « Le granit, c'est le caractère naturel d'un homme, sa manière habituelle de chercher le bonheur ».¹⁹⁸ Je soutiens que le granit, c'est-à-dire l'essence du caractère, est tout ce qui est inhérent à l'être humain. Sur ce granit tombent les débris, qui sont métaphoriquement le remplissage de la vie sociale. Il définit ce remplissage comme « la politesse, l'usage du monde, la prudence, fait sur un caractère ».¹⁹⁹ Ce remplissage incarne tout ce que l'homme *doit* montrer et comment il est obligé de se comporter en public. A quoi sert cette allusion à l'architecture naturelle? Stendhal a fait référence à la juxtaposition de

¹⁹⁸ Stendhal, « Essais de géologie morale ». p. 162.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 162.

l'inconscient et du conscient bien avant que la psychologie de Freud et d'autres grands psychologues n'ait été formulée. Cette juxtaposition du granit avec les débris qui tombent dessus fait référence au comportement de l'homme en public par rapport à ce qu'il ressent dans son for intérieur. L'homme n'est pas toujours capable de s'exprimer ouvertement surtout dans le monde extérieur. Par conséquent, une tension invisible existe à la frontière du granit et des débris ; il est difficile de réconcilier tout ce qui est intérieur avec tout ce qui est extérieur. Ce qui résulte est une tension entre la vie privée et la vie sociale. A la frontière du granit et des débris, l'homme lutte contre les exigences sociales qui sont en conflit avec son caractère.

Stendhal, à la recherche du bonheur, a besoin de toucher au granit de son identité pour être vraiment heureux. Ecrire *La Vie de Henry Brulard*, l'histoire de sa propre vie, est sa manière de plonger dans l'analyse introspective pour découvrir ce qui se passe à cette frontière granit-débris. Quand il cerne la tension intérieure-extérieure de plus près, il comprend quels événements ont influencé le développement de son caractère et comment il a évolué fondamentalement à travers les moments de crise. Starobinski propose que Stendhal s'occupe du « bonheur qui se dévoile brusquement dans l'instant et dans l'imprévu ». ²⁰⁰ Pour que son bonheur soit possible, Stendhal a besoin de faire l'analyse de ces *instants imprévus* pour mieux comprendre ce qui se passe dans son âme au moment de la métamorphose. Christine Vassilopoulos, une critique qui parle de *La Vie de Henry Brulard*, reprend le thème de la personnalité en guerre avec les usages du monde. Elle soutient que dans *Brulard*, nous observons que « la personnalité s'aliène dans cette contamination de l'être social. Il ne s'agira pas de résoudre l'écart du moi social au moi intime, mais bien au contraire de le porter à son point de distorsion extrême pour qu'émergent, dans leur totale divergence et leur irréductible

²⁰⁰ Jean Starobinski. *L'Oeil Vivant. Essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*. pp. 215-216.

contradiction, ces deux personnalités ». ²⁰¹ J'applique sa notion de la *divergence totale* à la géologie morale et à l'écriture autobiographique ; faire l'introspection permet à l'autobiographe de mieux différencier le granit des débris pour déterminer comment les deux réagissent l'un sur l'autre d'une manière synergique. Enfin, l'identité de l'être humain n'est pas seulement incarnée par le granit ni par les débris. L'identité est la fusion des deux.

Rome : la ville où se passe le Tolle, Lege de Stendhal

Concentrons-nous sur le commencement de *La Vie de Henry Brulard* pour mieux comprendre la scène qui inspire Stendhal à écrire son autobiographie. Brulard se trouve à San Pietro in Montorio, à Rome, où il contemple l'étalage de la belle architecture italienne. Il est assis sur un haut perchoir d'où il contemple la ville à ses pieds. Ce qui le frappe immédiatement est la juxtaposition visuelle du passé et du présent à travers l'architecture italienne. Beyle proclame, « Ce lieu est unique au monde, et la Rome ancienne malgré moi l'emportait sur la moderne ». ²⁰² En contemplant le paysage extérieur qui montre à la fois le passé et le présent à travers l'architecture, Stendhal considère ces deux états temporels (l'ancienneté et la modernité) qui construisent l'architecture de son âme d'une manière analogue. La juxtaposition du passé et du présent à Rome est une représentation extérieure de ce qu'il sent à l'intérieur. Le paysage ressemble à un miroir qui reflète l'état de Stendhal. L'unicité de cette ville l'inspire à écrire l'histoire de sa formation personnelle pour réconcilier son être présent avec son être passé. Par conséquent, Stendhal tourne son regard vers lui-même pour se contempler ; il espère réconcilier les nuances de son caractère à travers le prisme de sa vie passée pour déterminer la série de métamorphoses qui a construit son identité présente. Dans son analyse, "The Beginning(s) of

²⁰¹ Christine Vassilopoulos. « Henry Brulard ou la quête romanesque du Moi, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. 1976. p. 56.

²⁰² Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. 1973. pp. 27-28.

Henry Brulard: Stendhal's Metaphors for Autobiographical Writing," Isabelle Naginski propose qu'au moment où Stendhal examine Rome, c'est sa propre vie qu'il examine :

[He] seems to be watching his own life, both past and present, and he chooses to linger on the past, which he calls metaphorically the old Rome. This historic past of Rome is valorized just as [his] past life becomes a source of interest for him. The internalization process helps explain why the narrator so abruptly shifts his focus from a scenic description of Rome to a series of anxious reflections about himself.²⁰³

Naginski propose que ses pensées errantes sont dirigées par sa vue sur Rome et que ce paysage est alors un catalyseur pour son écriture. Souvent en examinant ce qui est en dehors du corps, l'être humain détermine ce qui est en dedans, c'est-à-dire, ce qui forme le caractère d'un homme. Naginski fait référence à Amiel, un écrivain romantique qui a défini le paysage comme « un état d'âme ».²⁰⁴ L'interprétation de l'extérieur par l'homme indique ce qu'il sent à l'intérieur de soi. La subjectivité de son regard nous révèle ses sentiments privés. Gerald Rannaud parle de cette subjectivité dans *Brulard* ; il soutient que « l'autobiographie stendhalienne sait déjà qu'il faut s'interroger dans l'intimité de sa subjectivité, s'approfondir, de l'apparence à la réalité, de l'apparence à ses propres yeux, à la réalité profonde de son moi ».²⁰⁵

Je propose qu'au moment où Stendhal contemple la jolie juxtaposition de la Rome ancienne avec la Rome moderne, il subit son propre *Tolle, Lege*. Le passage du temps se déguise dans cette architecture et inspire Stendhal à tourner son regard vers lui-même. Tout à coup, il se rappelle la fugacité du temps ; il déclare, « Est-il bien possible ! cinquante ! Je vais avoir la cinquantaine ».²⁰⁶ L'étonnement que nous apercevons dans son ton nous indique qu'il vient d'avoir une épiphanie. Il se rend compte qu'il n'est qu'un être éphémère, et cette réalisation est à

²⁰³ Isabelle Naginski. "The Beginnings of Henry Brulard: Stendhal's Metaphors for Autobiographical Writing," in *The French Review*. 1985. p. 665

²⁰⁴ *Ibid.* p. 664.

²⁰⁵ Gerald Rannaud. « Le Moi et ses figures. *Souvenirs d'Egotisme et Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. 1976. p. 111.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 28.

la fois troublante et sublime. Il ajoute avec certitude, « Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire ». ²⁰⁷ Il désire contempler l'évolution personnelle qui l'a rendu ainsi au moment présent. Il se rend compte que la composition de son être ressemble à ce paysage italien qui contient des souvenirs et des secrets de centaines d'années. Comme les époques qui se juxtaposent devant ses yeux, il se rappelle la diversité de son identité qui a été construite à travers des époques diverses. Il doit réconcilier la série de métamorphoses personnelles à travers ses moments de crise pour redéfinir son identité dans le présent. Quand il admire « de nouveau l'aspect sublime des ruines de Rome et de sa grandeur moderne », c'est lui-même qu'il contemple indirectement. ²⁰⁸ Ses *ruines* personnelles sont les moments de transition où il s'est métamorphosé.

Pour cerner le *Tolle, Lege* de Stendhal de plus près, je me concentrerai sur trois objets spécifiques qu'il décrit au commencement de *Brulard*. Sa manière de présenter ces objets montre l'essor du *Tolle, Lege* pour que nous puissions mieux comprendre l'impact de son épiphanie : il faut écrire l'histoire de sa vie. Les structures en question sont : le mur blanc de la villa d'Aldobrandini, la peinture de Raphaël qui s'appelle *La Transfiguration*, et une draperie peinte à fresque. Naginski, dans son article sur *Brulard*, détermine que ces structures sont des métaphores pour l'état psychologique de Stendhal qui est en train de subir une métamorphose.

Avant que Stendhal n'examine les trois objets, il crée une scène vivante pour décrire l'état de son âme. Il parle d'une « chaleur délicieuse » qui remplit l'air. ²⁰⁹ Le toucher est un sens très intime qui captive le lecteur. C'est comme si le lecteur pouvait sentir la sensation de la chaleur sur sa peau. De plus, la chaleur indique qu'il y a une énergie dynamique qui fait bouillir l'air. L'intensité de la lumière du soleil fait penser à l'ébullition de l'eau avant qu'elle se

²⁰⁷ Stendhal, *La Vie de Henry Brulard*. p. 28.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 29.

²⁰⁹ Stendhal, *La Vie de Henry Brulard*. p. 27.

transforme en buée. Comme cette eau agitée, l'esprit de Stendhal bouillonne sous le soleil italien ; il est sur le point de subir une transformation grâce à l'inspiration de Rome. Au moment où il sent la chaleur, Stendhal annonce qu'il est « heureux de vivre ».²¹⁰ Le lecteur est immédiatement témoin de son bonheur qui résulte d'une appréciation de la nature qui entoure Stendhal. La vue panoramique sur Rome fait bouillir son esprit, et c'est ici qu'il se rend compte qu'il a besoin de faire une analyse profonde de son développement psychologique, et il va la faire à travers l'écriture. Après qu'il a constaté ce bouillonnement physique, Stendhal se sert de l'adjectif, « blanc », pour décrire son milieu naturel. Ce mot apparaît plusieurs fois dans le premier paragraphe pour établir son contexte physique. Il parle des « petits nuages blancs, » du « mur blanc », et de « la maison blanche de Castel San Pietro ».²¹¹ Cette couleur indique la possibilité de créer quelque chose de nouveau. Car souvent, le blanc est associé avec le papier sur lequel la créativité est mise en forme. Des images, des histoires, et des dessins sont exactement ce que Stendhal est sur le point de créer littéralement et symboliquement sur ce papier blanc. Le blanc représente la possibilité et la naissance des idées. Si le lecteur se rappelle le contexte énergétique, décrit à travers l'air agité au commencement, il suit naturellement que l'agitation intérieure de Stendhal a besoin de se libérer. Cette agitation est mise en forme sous la forme créative. L'esprit de Stendhal naîtra sur le blanc de la page. Cette couleur divine indique qu'il partagera une histoire intime qui ne sera pas noircie par les mensonges.

Après l'introduction des objets blancs, Stendhal met l'accent sur une deuxième image : un tableau intitulé *La Transfiguration* de Raphaël. Je soutiens que le choix d'inclure cette peinture ancienne dans son autobiographie n'est pas arbitraire. Stendhal s'associe avec *La Transfiguration* pour plusieurs raisons. D'abord, le titre est significatif. Une transfiguration est

²¹⁰ *Ibid.* p. 27.

²¹¹ *Ibid.* p. 27.

définie comme une métamorphose : un changement radical et fondamental qui glorifie l'être en transition. Dans le tableau en question, la transfiguration concerne la métamorphose de Jésus-Christ au moment où il est en haut d'un grand mont. Il est entouré de ses disciples qui observent sa transition d'un l'homme mortel en sauveur de l'humanité. Il ne sera plus jamais le même homme après ce changement qui sera permanent. Ce qui est intéressant est que Raphaël met l'accent sur la dichotomie entre le bonheur et le malheur dans sa peinture. En haut se situe le Christ qui est illuminé dans toute la gloire de la résurrection. Il vient de se transformer d'homme mortel en sauveur immortel. La pureté des couleurs et la symétrie dans cette partie de la toile nous montre la gloire de Jésus-Christ quand il révèle sa nature divine. La noirceur de l'humanité au bas du tableau contraste avec le calme en haut de la toile. Nous voyons l'homme malheureux en face de l'homme sublime. Raphaël a réussi à saisir ce moment précis où la transfiguration a lieu. Il a mis en stase l'épiphanie qui accompagne la métamorphose. Raphaël n'a jamais fini cette peinture qui est considérée comme sa dernière. Laisser une œuvre d'art incomplète est une forme d'immobilité. C'est un arrêt dans le processus de création. Ce moment d'arrêt ressemble au moment de stase qui résulte pendant l'épiphanie. En fait, il y a deux niveaux de stase ici : une stase au niveau de création et une stase dans le sujet du tableau. La transfiguration se passe dans le contexte épiphanique, et Raphaël a capturé ce moment unique où l'être change. Tout comme le sujet de la peinture est suspendu dans un moment éternel, la peinture elle-même a un aspect immortel, parce qu'elle n'a jamais été finie. L'inachèvement de la peinture est en accord avec l'inachèvement de la transfiguration au moment qu'elle est dépeinte. L'insistance sur cette peinture particulière dans *La Vie de Henry Brulard* nous rappelle l'aspect divin de l'épiphanie. La foi religieuse inhérente à ce tableau ressemble à la foi artistique dont Stendhal a besoin pour réaliser sa vocation littéraire.

Tandis que le lecteur peut comprendre le thème de *La Transfiguration* comme une métaphore de la métamorphose personnelle, il faut aussi noter que selon Stendhal, cette peinture a été déplacée dans « la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd’hui au fond du Vatican ! »²¹² Le déménagement de la peinture d’un endroit public au fond d’une église symbolise une transition de la tangibilité à l’intangibilité ! Cette transition de tangibilité est comparable à la transition psychologique qui a lieu quand l’autobiographe fait son auto-analyse. L’homme ne peut plus voir *La Transfiguration* directement. L’enterrement de cette peinture incarne l’ignorance de l’état de l’âme pour l’homme. Naginski parle de la transformation de sa vie d’un état intangible (la pensée) à un état tangible (l’écriture):

As it stands today in the Vatican, the painting symbolizes Beyle’s own lifeless past life- lifeless because it has already been lived and not yet transformed by the writer into a literary text. Furthermore, the title of the painting, *Transfiguration*, is crucial. For the writing of an autobiography is inevitably a *transformation* of life into text... Stendhal is progressively creating increasingly more tangible symbols for his own autobiographical endeavor.²¹³

Cette analyse révèle deux niveaux de transformation dans l’autobiographie : la métamorphose du caractère qui a lieu à un moment épiphanique précis (dans le passé), et la métamorphose de la conscience de l’écrivain au moment où il écrit. Par conséquent, il y a deux étapes essentielles dans l’auto-compréhension. Nous sommes passés du paysage (qui inspire Stendhal à faire un examen introspectif), à la peinture (qui incarne les subtilités de son passé enseveli au fond de l’inconscient), jusqu’au moment présent où il doit décider ce qu’il doit faire par rapport aux émotions évoquées par son introspection.

La succession de métaphores conclut avec la fresque. Brulard se trouve dans la Chapelle Sixtine où il décrit « la draperie de brocart d’or, peinte à fresque » qu’on peut « toucher de la

²¹² *Ibid.* p. 28.

²¹³ Isabelle Naginski. “The Beginning(s) of Henry Brulard: Stendhal’s Metaphors for Autobiographical Writing,” p. 666.

main ». ²¹⁴ Cette dernière image incarne la décision de Stendhal de passer de l'intangible au tangible. Il a besoin de donner une forme et une structure à l'introspection qu'il a faite à San Pietro. Les souvenirs, les sentiments, et les réactions qui sont associés avec son passé intime étaient ensevelis comme la peinture de Raphaël au fond du Vatican. C'est la présence de la draperie à fresque qui l'inspire à réunir l'ensemble de sa vie intime. L'aspect fragmentaire (à fresque) de la draperie est symbolique des étapes de sa vie qui sont encore décousues. Il sera obligé d'entreprendre un travail dur pour rassembler les moments clés qui ont formé son caractère. Ces moments cruciaux sont ceux où Brulard s'est métamorphosé à cause d'une crise fondamentale ou d'un changement radical dans sa vie personnelle. Il doit choisir définitivement les épisodes qui l'ont frappé particulièrement. Ces moments seront les morceaux de sa fresque-autobiographie.

Voilà l'essor du *Tolle, Lege* qui se manifeste plus progressivement chez Stendhal que chez Sand et Rousseau. Celui de Sand se passe dans l'église où la scène religieuse renouvelle sa vocation artistique quand elle entend clairement la voix mystérieuse annoncer le *Tolle, Lege*. Celui de Rousseau se passe dans la chaleur d'été en route vers Vincennes quand l'avertissement d'un concours écrit attire son attention. Chacun de mes auteurs se retrouve au moment du *Tolle, Lege* ; je soutiens que le *Tolle, Lege* est le moment le plus crucial dans la réalisation de sa vocation littéraire. Pour Stendhal, le mur blanc est une métaphore pour la liberté de l'écrivain devant une page blanche. Le sujet de la *Transfiguration* lui montre l'être changé tandis que la cachette de cette peinture nous indique qu'il n'est pas encore prêt à se métamorphoser. Dernièrement, la fresque affiche le réassemblage artistique des fragments ou des matériaux, ce qui inspire Stendhal à faire une fresque à partir de la complexité de son identité. Cette fresque prend la forme de l'autobiographie.

²¹⁴ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 32.

A travers l'écriture, Stendhal comprend que ses propres transformations et ses épiphanies sont les souvenirs les plus signifiants. A ces moments de réalisation, Stendhal pourra dire qu'il n'est plus le même. Naginski conclut que l'écriture est la solution tangible pour cet homme qui lutte contre ses pensées abstraites concernant son passé tumultueux:

The *transcribing* of life onto paper, the *transformation* of life into *écriture*, inevitably imply a codification into signs, a condensation into syntactic units, the use of abbreviated symbols to express abbreviated and fragmented episodes...These traces...have become the graphic embodiment of the past's traces in the autobiographer's memory.²¹⁵

L'écriture même est une transition des idées intangibles à leur manifestation tangible sur le papier.

L'identité à trois reprises : Qui est Stendhal ?

Avant de pousser l'analyse, il faut distinguer entre les êtres suivants : Stendhal, Henri Beyle, et Henry Brulard. « Beyle » est le nom légal de l'auteur, Stendhal. Beyle désigne donc l'identité de l'homme qui fonctionne dans la sphère sociale. De plus, c'est ce qui le relie à sa classe sociale et à son père, Chérubin Beyle. L'hypocrisie que Brulard associe avec la bourgeoisie est étroitement liée à son nom de famille. Le pseudonyme, Stendhal, devient sa nouvelle identité publique dans le monde littéraire au moment où il publie. Beyle est l'homme qui existe dans le monde public, tandis que Brulard est l'homme qui fonctionne dans le monde littéraire. C'est un personnage fictif qui incarne toutes les qualités mal comprises de l'homme réel. Beyle n'entre pas sous son nom dans le texte littéraire, *La Vie de Henry Brulard*, parce que Stendhal utilise Brulard comme l'identité de son personnage fictif. Brulard est l'homme créé par Stendhal pour décrire sa propre vie. Stendhal, l'auteur, est libre d'énumérer des événements, des descriptions, et des analyses comme il veut. Ecrire une autobiographie est un acte basé sur le

²¹⁵ Isabelle Naginski. "The Beginning(s) of Henry Brulard: Stendhal's Metaphors for Autobiographical Writing," pp. 668-669.

choix de l'auteur qui ne peut pas tout inclure. Dans le cas de l'autobiographie, l'écrivain n'est pas complètement détaché du personnage principal qui revit le déroulement du drame personnel. Quand Brulard parle de ses expériences à la première personne, il faut nous rappeler que c'est Stendhal qui est créateur suprême et qui a le droit de manipuler la séquence et l'effet de l'histoire.

Je réexamine la géologie morale de Stendhal pour appliquer la reprise de l'identité à cette image abstraite. Assurément, les éléments naturels (comme le granit, les débris) incarnent les nuances de l'identité humaine. Je propose que Beyle est celui qui est le plus opprimée par les usages du monde, alors que Brulard est l'incarnation du granit. Brulard est l'homme qui est l'être authentique, réel, honnête, et contre l'hypocrisie. Il désire combattre les mensonges sociaux pour parler avec candeur. Il n'est pas content que la société dans laquelle il vit dépende de l'hypocrisie pour que les gens puissent communiquer d'une manière superficielle. Brulard déteste l'hypocrisie parce que c'est tout ce qui le lie à son père. Cette renonciation de ses racines et de son identité familiale fait partie du granit de Brulard. Ce granit, qui est fondamental dans le dessin de la géologie morale, incarne tout ce que Beyle croit être, veut montrer, veut exprimer. Brulard est brut, il est le granit, et il est tout ce qui est derrière les constructions sociales. Stendhal, en créant Brulard, désire rendre son identité transparente pour être capable de dire qu'il est authentique. On pourrait dire que Brulard est l'être *granitique*, c'est-à-dire tout ce qui est authentique, honnête, réel. Le granit est une matière dure. Cette solidité faite contraste avec les débris qui restent au-dessus du granit dans la conception géologique. Jean Starobinski souligne que « derrière le jeu qui brouille l'apparence, Stendhal entend conserver une lucidité intacte, où se réfugie sa vraie permanence et son identité inaltérable ».²¹⁶ La pierre dure survit tandis que les

²¹⁶ Jean Starobinski. *L'Oeil Vivant. Essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*. p. 209.

débris mous sont souvent déplacés. Les débris sont davantage les manières de vivre dans la sphère sociale.

Cependant cette analogie géologique ne peut pas être réduite au granit et aux débris comme deux côtés de l'homme qui sont nettement séparés. La métaphore n'est pas aussi simple. En fait, l'essence de Brulard est un mélange de plusieurs dimensions de son caractère. Ce nom représente la somme du conscient, de la vie sociale, de la vie intime, de ce qui est extérieur, et de ce qui est intérieur tout à la fois. Semblablement, Beyle aussi incarne plusieurs dimensions de l'être humain. Chaque identité est construite de nuances et de subtilités psychologiques, donc chacun est un être complexe qui contient des aspects de l'autre. Ce qui est intéressant est que Stendhal a besoin de Brulard, son personnage fictif, comme la résolution du conflit intérieur qu'il ressent dans sa vie réelle. Brulard explore le conflit intérieur qui résulte des exigences sociales en face des tendances naturelles. Il est nécessaire que Stendhal fouille dans l'autobiographie pour résoudre les tensions psychologiques qui assaillent son identité de naissance. Prendre un pseudonyme à deux reprises (il le fait comme auteur et comme sujet de l'écriture) permet à Beyle de s'enfuir et de se révéler à la fois. Créer un personnage fictif qui est basé sur une personne réelle permet à Stendhal de revivre les traumatismes de son passé d'une façon plus objective. Il met de la distance entre son rôle d'écrivain et ce rôle du personnage. Lejeune parle de « l'évolution » de Stendhal qui commence dans l'enfance. Lejeune suggère que « Stendhal s'est défini par opposition à son enfance, dans un projet d'avenir où il espérait devenir enfin lui-même ».²¹⁷ Lejeune soutiendrait l'idée que l'identité fictive de *Brulard* offre à Stendhal la possibilité de se redéfinir pour se montrer *enfin tel qu'il est*.

Stendhal et son projet autobiographique

²¹⁷ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 25.

Dans sa préface à *Brulard*, Béatrice Didier parle des thèmes psychanalytiques qui se trouvent chez Stendhal. Elle nous assure que « s'il était besoin de prouver que la psychanalyse existait avant Freud, il suffirait de lire la *Vie de Henry Brulard* ». ²¹⁸ Elle parle de la manifestation des effets sur son âme aux moments de crise ou de traumatisme. Didier note que « ce qui est frappant dans le souvenir stendhalien, c'est ce contraste entre l'extrême netteté, la minutie, le caractère photographique des images, et puis...les manques » qui arrivent aux moments de « survoltage ». ²¹⁹ Le survoltage dont parle Didier est ce que j'appelle un *moment de crise* pour Stendhal. Quand le souvenir d'un événement traumatique est trop navrant, il arrive que Stendhal le coupe de sa mémoire pour éviter la détresse psychologique. Chez Stendhal, plutôt que chez mes deux autres écrivains, le lecteur a l'impression d'être dans la tête de Stendhal. Il dépeint l'évolution de son caractère d'une manière moins chronologique. Il saute d'un événement à un autre sans toujours donner de date précise. Par conséquent une « tension de l'œuvre » naît surtout aux moments où le dialogue se développe « entre deux temps...le temps du récit et le temps de l'écriture ». ²²⁰ Cette dichotomie du temps nous rappelle que nous entendons la perspective de l'auteur qui regarde en arrière en même temps que nous entendons la perspective du personnage Brulard (qui représente Stendhal) au moment réel où l'histoire de sa vie se déroule. L'autobiographe profite de son métier pour revivre les sentiments du passé d'une nouvelle manière cathartique quand il les écrit dans le présent d'une façon introspective. Le sentiment du passé avec celui du présent n'est pas toujours le même, surtout quand on se rappelle son enfance.

Au lieu de distinguer clairement le narrateur (Stendhal) et le personnage principal (Brulard), la voix de Stendhal se manifeste implicitement au commencement de l'histoire. En

²¹⁸ Béatrice Didier. « Préface, » in *La Vie de Henry Brulard*. p. 7.

²¹⁹ *Ibid.* pp. 17-18.

²²⁰ *Ibid.* p. 19.

décrivant le moment où il décide d'écrire son autobiographie, il devient évident que c'est Stendhal qui parle au lieu de Brulard. Cette interruption de la part du narrateur nous indique que Brulard est un nom de remplacement pour parler du même homme. Stendhal établit immédiatement le pacte autobiographique que propose Lejeune quand il se demande « comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme » en « se servant de la troisième personne ». ²²¹ Il avoue, « L'idée d'écrire *my life* m'est venue...je l'aie eue bien des fois...mais toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des *Je* et des *Moi* qui fera prendre l'auteur en grippe ». ²²² Au contraire de Rousseau, l'orgueil ne se présente guère dans le ton de Stendhal. Il écrit parce qu'il « trouve quelquefois beaucoup de plaisir à écrire, voilà tout ». ²²³ A la conclusion de son autobiographie, il se contente d'entretenir l'idée qu'il saura « ce qu' [il a été], gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux ». ²²⁴ L'action de s'évaluer, de « faire à fond, [son] examen de conscience », c'est la gloire de l'autobiographie. Bien sûr qu'il y a du plaisir à être lu, mais c'est la réflexion plutôt que l'achèvement d'un ouvrage qui approfondit la connaissance du soi pour l'autobiographe.

Christine Vassilopoulos décrit *Brulard* comme une « œuvre » qui « se présente comme une quête de l'identité mené par un héros romanesque sur un mode autobiographique ». ²²⁵ Cet ouvrage se distingue de ceux de Sand et de Rousseau (catégorisés comme une histoire autobiographique et une confession respectivement). Cependant Stendhal s'insère avec candeur dans son texte pour nous rappeler qu'il écrit son autobiographie. Il dépend de l'écriture

²²¹ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 30.

²²² *Ibid.* p. 30.

²²³ *Ibid.* p. 31.

²²⁴ *Ibid.* p. 30.

²²⁵ Christine Vassilopoulos. « Henry Brulard ou la quête romanesque du Moi, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. p. 57.

autobiographique pour « regarder des *positions d'âme* différentes » et pour « fini[r] par y voir du nouveau », et il apprend comment « *changer d'aspect* », ce qui veut dire *regarder de nouveau*.²²⁶

Au moment où Stendhal se trouve momentanément en stase à cause d'un événement traumatique, il réussit à changer l'interprétation de son être. Ce moment de calme avant qu'il se métamorphose est le moment épiphanique. Quand une révélation l'inspire à regarder ce qui l'intéresse d'un nouvel aspect, un changement de perspective suivra sûrement. Il annonce, « Quand je me mets à écrire, je ne songe plus à mon beau idéal littéraire, je suis assiégé par des idées que j'ai besoin de noter ». ²²⁷ Il met l'accent sur le *besoin* d'écrire. Quel élément de l'autobiographie lui plaît le plus ? Je dirais qu'il apprécie le phénomène de la découverte personnelle à travers l'action de la plume. Il nous assure que « tout ceci sont des découvertes qu' [il fait] en écrivant. » Il ajoute, « Ne sachant comment peindre, je fais l'analyse de ce que je sentis alors ». ²²⁸ Comme Rousseau qui préfère sentir avant de penser et comme Sand qui parle de son *cœur* comme le centre du sentiment, Stendhal met l'accent sur ce qu'il *sent* au lieu de ce qu'il *pense*.

Gerald Rannaud parle de la découverte inhérente à l'autobiographie quand l'écrivain donne une forme à ses idées. Selon Rannaud, « Brulard se raconte pour se découvrir, il écrit pour s'apprendre ce qu'il a été, il dispose de son autobiographie comme de la reconquête en acte, exécutée par la plume et par le papier, de lui-même, le fait de savoir et d'écrire tendant vers la puissance de la parole ». Sa « foi dans l'écrit » lui permet de « tout savoir nouveau et authentique sur soi » qui « ne naît que du hasard intime ». ²²⁹ Il est vrai que l'action de la plume aide l'être humain à comprendre ses sentiments complexes. Tandis que la profondeur des sentiments est

²²⁶ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 292.

²²⁷ *Ibid.* p. 294.

²²⁸ *Ibid.* p. 435.

²²⁹ Gerald Rannaud. « Le Moi et ses figures. *Souvenirs d'Egotisme* et *Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. p. 110.

bouleversante au moment de l'épiphanie, les autobiographes comprennent qu'il faut réexaminer le développement de l'identité pour comprendre leurs sentiments d'une manière rétrospective et objective. A ces moments-là, nous apprécions la candeur et l'honnêteté de l'auteur grâce au moyen autobiographique qui incite l'introspection. L'auteur ne peut pas profiter d'une métamorphose intellectuelle s'il ne comprend pas les crises et leurs conséquences.

L'identité du témoin : à qui parle-t-il ?

Stendhal n'écrit ni pour sa gloire personnelle ni pour s'immortaliser. Il écrit parce qu'il « trouve quelques fois beaucoup de plaisir à écrire, voilà tout ». ²³⁰ Stendhal est à la recherche de la vérité personnelle. Il écrit pour le plaisir et pour mieux se comprendre. De plus, il n'adapte pas sa voix pour s'adresser à un lecteur spécifique. Il écrit franchement pour « des gens dont on ignore absolument la tournure d'esprit, le genre d'éducation, les préjugés, la religion ! » Il continue, « Quel encouragement à être *vrai*, et simplement *vrai* ». ²³¹ Ecrire pour Stendhal est un acte cathartique. Il désire toucher le lecteur général. Il ne parle pas à une population spécifique, parce que le contenu de son travail s'applique à chacun. Cette solidarité que partagent l'écrivain et le lecteur nous rappelle la solidarité inhérente entre Sand et son lecteur. Stendhal ne se conçoit pas comme un homme spécial ni comme un écrivain célèbre. Il préfère renoncer aux qualités discriminatoires du lecteur. Le succès de son écriture ne dépend pas de l'identité du lecteur. Pour Stendhal, le plaisir de la part de l'écrivain et du lecteur définit le succès de son travail. Il cherche un lecteur qui sera aussi heureux de lire son ouvrage qu'il l'est de l'écrire.

Stendhal explique que son projet fondamental est de “faire à fond [son] examen de conscience”. ²³² Il tâche de recouvrir ces moments métamorphiques pour construire une image

²³⁰ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 31.

²³¹ *Ibid.* p. 33.

²³² *Ibid.* p. 32.

intégrée de son développement inégal. La série de ses métamorphoses ne nous révèle que des fragments de son caractère pour que nous puissions reconstruire notre propre fresque (notre propre interprétation) de lui. Stendhal parle directement au lecteur pour admettre qu'il ne sait pas encore comment se définir : « Au fond, cher lecteur, je ne sais pas ce que je suis : bon, méchant, spirituel, sot. Ce que je sais parfaitement, ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je haïs ». ²³³ Stendhal commence son ouvrage en dévoilant la platitude de son auto-compréhension avant décrire. Il évite les catégorisations générales ; il préfère se définir en dépeignant ses sentiments et ses réactions à travers l'évolution de son caractère. Ce qui intéresse Stendhal n'est pas le détail d'une observation notable mais la réaction personnelle qui résulte de toutes ses observations. Il nous prévient, « Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi ». ²³⁴ Stendhal désire plonger au fond de son âme pour se concentrer sur les effets intérieurs et psychologiques au lieu de commenter seulement et de façon superficielle ce qu'il contemple. Il préfère fouiller dans la complexité de ses émotions pour mieux comprendre les transformations personnelles qui ont eu lieu aux moments de crise.

Dernièrement, la graphomanie de Stendhal fait de lui un écrivain dessinateur. Il est assurément graphomane de deux manières; il assemble les morceaux de sa fresque autobiographique sous la forme écrite et sous la forme d'images. Son histoire est une composition de ses souvenirs fragmentaires qui sont arrangés comme les morceaux d'un puzzle. Stendhal inclut ses dessins personnels dans son autobiographie, *La Vie de Henry Brulard*. Les dessins approfondissent son travail en prose, parce qu'ils offrent un aspect visuel et architectural aux idées plus abstraites. La venue au dessin a été assurément influencée par sa mère qui jouissait d'un talent artistique. Béatrice Didier, dans son introduction à *La Vie de Henry Brulard*,

²³³ *Ibid.* p. 280.

²³⁴ *Ibid.* p. 155.

commente que « le dessin tient une place tout à fait exceptionnelle, peut-être unique dans les annales de l'autobiographie. Il double, complète, précède l'écriture proprement dite ». ²³⁵ Le dessin rend plus tangible l'histoire écrite.

La dynamique familiale et le malheur dans l'enfance

La mort de sa mère quand il n'a que sept ans est la première crise de Brulard, peut-être la plus traumatique de toutes. Le lecteur compatit avec Brulard immédiatement à cause de cette tragédie. Brulard constate simplement, « Là commence ma vie morale ». ²³⁶ Cet événement constitue une crise fondamentale de son enfance, et la détresse qui en est un résultat devient un des thèmes principaux de l'histoire. Brulard identifie ce traumatisme comme l'origine de son malheur. Il a perdu l'être qu'il chérissait le plus au monde, et après sa mort, il se sent aliéné du reste de sa famille. A cause de cette perte brutale, Brulard est traumatisé de manière irréversible ; il a l'impression d'avoir été abandonné par la femme qu'il aimait. De plus, il doit subir la tyrannie d'un père qu'il déteste comme un ennemi. Bien avant que Freud n'ait parlé du complexe d'Œdipe, Brulard a clairement constaté son amour pour sa mère qui était accompagné de haine pour son père. Stendhal décrit sa mère, Henriette Gagnon, comme « une femme charmante. » Il n'hésite pas à dire, « J'étais amoureux de ma mère...je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eut pas de vêtement ». Il continue, « J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui [à ma mère] donner à la gorge ». ²³⁷ La jalousie pour son père est évidente aux moments intimes que Brulard partage avec sa mère. Brulard désire remplacer son père dans son rôle protecteur masculin pour être celui qui est le plus proche de la

²³⁵ Béatrice Didier. « Préface, » in *La Vie de Henry Brulard*. 1973. p. 14.

²³⁶ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 53.

²³⁷ *Ibid.* pp. 50-51.

femme aimée. Mettre l'accent sur « la gorge » de sa mère implique que Brulard est un enfant à imagination érotique qui découvre la sensualité. La sexualisation de sa mère est un fait qui n'est pas acceptée ouvertement dans la société de l'époque et assurément n'est pas un sujet d'écriture. Ce qui rend son désir pour sa mère moins choquant est son interprétation ; Stendhal raconte qu'il aime sa mère pour sa dévotion, sa tendresse, et son dévouement pour lui. Cependant, la sexualisation de son amour le rend plus compliqué. Bien avant que Freud n'ait décrit le complexe d'Oedipe, Stendhal était déjà en train de tomber amoureux de la femme maternelle au centre de sa vie. De plus, la haine pour son père était profonde, parce qu'il était l'ennemi qui pouvait enlever cette femme chérie (sa mère).

L'amour sublime pour sa mère est accompagné par le désir de détruire l'affiliation paternelle. Malheureusement, Brulard n'a pas le pouvoir de renverser la tyrannie de son père d'une manière directe. Par conséquent, il tue la généalogie de son nom au lieu de tuer l'homme lui-même. Brulard est déterminé à se séparer de son père, Chérubin Beyle. Il commence à renoncer à son père en renonçant à son nom. Le personnage Henry Brulard est un refus de s'identifier avec la généalogie de la famille Beyle ; Stendhal n'associe que la laideur et l'oppression avec son père. Dans son essai, « *La Vie de Henry Brulard* ou le salut par l'autobiographie, » Alain Chantreau explique que Stendhal « assume glorieusement cette bâtardise puisqu'il proclame lui-même la déchéance de ses pères, son père naturel, et ses pères spirituels. Mais comme le héros a besoin d'une généalogie, d'une famille dont il puisse se réclamer et se glorifier, le jeune Beyle les choisit lui-même. Ayant rejeté l'ascendance Beyle, il va se réclamer de l'ascendance Gagnon. Son grand-père se substitue à son père ». ²³⁸ Nous comprenons que le grand-père, seul lien de sang avec Henriette Gagnon, devient le père remplaçant ; le grand-père inspire Brulard à poursuivre une bonne éducation. De plus, il encourage Brulard à penser

²³⁸ *Ibid.* p. 82.

profondément et à entrer dans le monde de la créativité. Il donne à l'enfant la certitude qu'il réussira dans le domaine intellectuel. Au contraire, Chérubin Beyle ne lui montre que la dureté de la vie et les exigences monétaires.²³⁹ Brulard se retire en lui-même pour éviter le mal que lui fait son père. Stendhal raconte, « J'avais de l'éloignement pour mon père et de la répugnance à l'embrasser ».²⁴⁰ Il n'a pas d'affection pour cet homme hypocrite qui parle de la beauté de la nature et de la sainteté de la religion alors qu'il ne s'occupe que d'argent. Stendhal continue, « C'était un homme peu aimable, réfléchissant toujours à des acquisitions et à des ventes de domaines excessivement fines ». Stendhal refuse de parler à son père de ses « belles idées littéraires et philosophiques » qu'il préfère partager avec son grand-père. Alain Chantreau parle de la tyrannie du père sur l'enfant Beyle. Il dit que Stendhal « a vite fait d'assimiler son cas d'enfant tenu sous une surveillance très étroite à la situation des peuples opprimés ».²⁴¹ Elevé dans une famille bourgeoise, Brulard se sent étouffé par l'hypocrisie de cette classe sociale qui dépend de la religion et de l'argent pour se glorifier superficiellement. Il désire se déraciner de son origine familiale en se tournant vers le monde littéraire.

La vocation de Stendhal de poursuivre une vie artistique est née quand il subit ces traumatismes enfantins ; Stendhal commence à raconter son développement à partir d'un jeune âge. L'écriture sert d'auto-thérapie pour lui. A cette époque où la fondation de l'être est créée, l'enfant éprouve des sentiments intenses, inédits, et bouleversants. A l'âge de sept ans, Stendhal perd l'être qu'il chérit le plus au monde : sa mère. A ce moment-là, il commence à dégénérer psychologiquement ; c'est la première tragédie qu'il doit subir, et la transformation familiale qui s'ensuit est traumatique. Le drame provoqué par cet événement transforme son milieu et les êtres

²³⁹ *Ibid.* p. 86.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 56.

²⁴¹ Alain Chantreau, « La Vie de Henry Brulard ou le salut autobiographique, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. 1976. p. 81.

qui en font partie ; il décide que tout ce qu'il connaît de ses racines familiales est laid. De plus, il se sent aliéné de sa famille à cause d'un manque de compréhension et d'un manque d'amour de la part de son père et de sa terrible tante Séraphie.

Le goût qu'a Stendhal pour l'écriture et pour la littérature est un cadeau de sa mère. Quand il cherche l'inspiration avant d'écrire, il s'installe dans une chambre qui lui rappelle sa mère. Il dit, « Pour méditer plus tranquillement je m'étais établi dans le salon meublé de douze beaux fauteuils brodés par ma pauvre mère ». Entouré par ses souvenirs d'elle, Brulard révèle, « Cette pièce m'inspirait le recueillement ».²⁴² La mort d'Henriette a détruit la sérénité de l'enfance pour Brulard ; il a besoin de créer pour remplir le vide que cette tragédie a laissé. L'usage de l'écriture pour échapper à la douleur nous fait penser à Louis Marin qui parle de l'interruption et de la reprise dans l'écriture autobiographique. Selon lui, l'écrivain se concentre sur des moments de rupture dans sa propre vie. Ces ruptures signifient la discontinuité brutale aux moments de crises personnelles. L'écrivain arrange des ruptures en une série fragmentaire qui devient l'histoire autobiographique. Louis Marin parle de la coupure et de la réparation comme une série de morts et de renaissances qui se manifeste dans la vie personnelle du personnage et dans le langage du texte. Il définit ce cycle d'arrêts et de recommencements comme une série d'*interruptions* autobiographiques. Ce même cycle de rupture et de réparation est apparent dans l'espace physique. Nous savons qu'Henriette est morte dans la chambre où est né Brulard. Cette chambre est fermée à tous après sa mort, sauf à Brulard qui y entre pour « étudier les mathématiques ».²⁴³ C'est lui seul qui garde la clé. Inspiré par ce lieu plein de souvenirs, il se jette dans le monde littéraire. La littérature lui offre la même sensation qu'inspirait sa mère. Il proclame, « Je ne sais exprimer la passion avec laquelle je lisais ces

²⁴² Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 328.

²⁴³ *Ibid.* pp. 53-54.

livres...je devins fou absolument, la possession d'une maîtresse réelle, alors l'objet de tous mes vœux, ne m'eut pas plongé dans un tel torrent de volupté ». ²⁴⁴ Il parle de la littérature comme si elle était un personnage dont il est amoureux. Il dirige toute son attention vers un monde surréel, parce qu'il ne peut pas obtenir son idéal de justice et d'égalité sous le règne de ses maîtres tyranniques. Il retrouve ce confort maternel perdu dans sa chambre. Le calme et l'inspiration trouvés dans cette chambre sont les mêmes sensations que Brulard ressentait auprès de sa mère. Il répare la discontinuité de sa vie en remplaçant la figure de sa mère avec des objets qui lui donnent le même plaisir.

L'injustice dans l'enfance : une histoire de la tyrannie

Stendhal est à la recherche de la justice depuis la mort de sa mère. Il n'est guère compris par son père ni par Séraphie, et personne ne veut l'écouter. Comme Rousseau et Sand, Stendhal glorifie la vérité et l'équité après avoir subi la tyrannie et la déception des adultes. Brulard a besoin de se débarrasser de trois tyrans qui l'empêchent de vivre librement. Son père, sa tante, Séraphie, et l'abbé Raillane incarnent l'oppression absolue. Séraphie, qui a brusquement remplacé Henriette Gagnon en se mariant avec Chérubin Beyle, est le contraire de tout ce qui était Henriette. Elle est méchante, froide, et accusatrice. C'est elle qui traite Brulard de « monstre » en disant qu'il a « un caractère atroce ». ²⁴⁵ Stendhal relie l'abominable Séraphie avec son premier souvenir « d'avoir mordu à la joue ou au front Madame Pison ». Au lieu de dire que c'était une faute d'enfant qu'on pourrait attribuer à un manque de contrôle à cet âge-là, Séraphie catégorise le petit comme un monstre. Les adultes ne comprennent pas qu'il est un être complexe et sensible. Il se sent aliéné de leur monde parce qu'il a montré une impulsion affreuse

²⁴⁴ *Ibid.* p. 181.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 46.

à deux reprises. Ce qui est intéressant est le deuxième souvenir de Brulard: « Ma tante Séraphie dit que j'avais voulu tuer Madame Chenevaz ; je fus déclaré pourvu d'un caractère atroce, grondé par mon excellent grand-père qui avait peur de sa fille Séraphie, la dévote la plus en crédit dans la ville ». ²⁴⁶ A ce moment, Brulard renonce irrémédiablement à la religion, parce qu'il l'associe avec la fausseté et l'hypocrisie de sa tante. Dès ce moment, il ressent de l'« horreur pour la religion » et un « amour filial instinctif... pour la république ». ²⁴⁷ Brulard associe l'hypocrisie de la bourgeoisie avec un faux amour de la religion. Il regarde ses parents communiquer avec les prêtres, et il décide qu'il faut se débarrasser des deux (de ses parents et de la religion). Un instant traumatique pour lui est son *premier souvenir*. Stendhal a été décrit comme un monstre par sa tante Séraphie. Il n'a pas l'impression de faire partie de sa famille ni de la société en dehors de la maison. Les interdits de ses parents l'empêchent de s'amuser avec les enfants de son âge. Il se rappelle amèrement, « Quand j'entendais parler des joies naïves de l'enfance, des étourderies de cet âge, du bonheur de la première jeunesse, le seul véritable de la vie, mon cœur se serrait. Je n'ai rien connu de tout cela ; et bien plus cet âge a été pour moi une époque continue de malheur, et de haine, et de désirs de vengeance toujours impuissants ». ²⁴⁸ Stendhal n'a jamais connu les jours innocents qui apportent le bonheur dans son enfance. Sa mère a été volée de lui, ce qui a résulté en un manque de soutien maternel.

Son aliénation est exacerbée quand ses « parents désespérés [rompent] toute relation avec le monde » parce qu'avant sa mort, sa mère avait été « l'âme et la gaieté de la famille ». ²⁴⁹ Malheureusement, la tyrannie de sa tante Séraphie et de son père l'empêche de « parler à un enfant de [son] âge ». Par conséquent, il passe la plupart de son enfance sous le jugement sévère

²⁴⁶ *Ibid.* p. 47.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 47

²⁴⁸ *Ibid.* pp. 111-112.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 108.

de ses parents. Il commence à adopter une nouvelle identité monstrueuse qui rend vraies les accusations des adultes. Il nous avoue, « j'étais méchant, déraisonnable, *esclave* en un mot, dans le pire sens du mot, et peu à peu je pris les sentiments de cet état.²⁵⁰ De plus, son isolement est exacerbé par sa renonciation à la bourgeoisie qui lui rappelle la classe de son père qu'il juge abominable. Brulard constate, « La conversation du vrai bourgeois sur les *hommes et la vie*, qui n'est qu'une collection de ces détails laids, me jette dans un *spleen* profond ». ²⁵¹ En renonçant à tout ce qui est bourgeois, il a renoncé à tout ce qui est sa famille. Il préfère déterminer ses propres idéals qui ne viennent pas de ses tyrans. Il a besoin de l'introspection autobiographique pour reconsidérer sa formation personnelle et pour mieux concevoir une image nuancée de soi.

L'éducation comme délivrance de la tyrannie et de l'hypocrisie sociale

Pour échapper à l'isolement, Stendhal dépend de son intelligence et de son éducation. Il désire casser les chaînes invisibles qui l'emprisonnent à Grenoble, sa ville natale. De sa haine pour la tyrannie et pour l'hypocrisie de ses parents est née une appréciation pour les mathématiques. Cette discipline devient pour lui une nouvelle religion. Il met toute sa foi dans ce qui peut être prouvé. Les mathématiques lui montrent la véracité qui existe dans le monde sous la forme des numéros. Stendhal est à la recherche d'une simplicité fondamentale qui le rendra heureux. Le bonheur pour lui reste dans la vérité et la stabilité des mathématiques qui produisent toujours une réponse prévisible. Stendhal avoue, « Mon enthousiasme pour les mathématiques avait peut-être eu pour base principale mon horreur pour l'hypocrisie. L'hypocrisie à mes yeux c'était ma tante Séraphie, Mme Vignon, et leurs prêtres ». ²⁵² Les maths permettent à Stendhal d'exiger de vraies réponses qu'il peut systématiquement anticiper. Cependant, la société dont il

²⁵⁰ *Ibid.* p. 112.

²⁵¹ *Ibid.* p. 211.

²⁵² *Ibid.* p. 330.

fait partie est souvent gouvernée par des hommes corrompus. Ces hommes malhonnêtes ne produisent pas des réponses aussi justes que les maths. Par conséquent, Stendhal associe le malheur de sa famille croyante avec la corruption qui pénètre la société. Les maths sont son seul moyen de communiquer efficacement et de se prouver lui-même. Il gagne une nouvelle confiance en soi grâce à son aptitude pour ce sujet, et il se plonge dans un domaine où la vérité et la fausseté sont toujours distinctes et précises. Il est intéressant qu'il associe l'hypocrisie de la religion avec celle de ses parents. Il remplace la religion chrétienne avec une religion scolaire. Cette matière devient sa nouvelle vocation qui le libérera de sa ville natale. Il élabore, « De quelle ardeur j'adorais la vérité alors ! Avec quelle sincérité je la croyais la reine du monde dans lequel j'allais entrer ! Je ne voyais absolument d'autre ennemis que les pr[êtres] ». ²⁵³ Les maths incarnent tout ce qui n'est pas son père, un homme qu'il associe avec la corruption de la religion et qui est laid, faible, et injuste par la suite. Son enthousiasme universitaire est augmenté à cause de la distance qu'il met entre lui et tout ce qui est son père. Stendhal compare la libération des mathématiques à la beauté d'un « grand fleuve qui va se précipiter dans une cascade ». Il continue, « Ma cascade fut l'amour des mathématiques [...] d'abord, comme moyen de quitter Grenoble...et ensuite par amour pour elles-mêmes ». ²⁵⁴ Enfin, Stendhal s'échappe de Grenoble pour s'installer en Italie où il profite du « plus beau lieu de la terre ». Peut-être l'Italie était-elle plus belle à cause de son contraste avec sa patrie pour laquelle il n'avait qu'une « répugnance qui [allait] jusqu'au dégoût physique ». ²⁵⁵ Pour casser les chaînes familiales, il a fallu qu'il renonce à sa patrie pour commencer une nouvelle vie ailleurs. L'Italie est un centre de beauté artistique, naturelle, et spirituelle. Il est enfin libre de redéfinir sa propre image sans avoir peur de déplaire à ses parents qui se comportent selon les exigences sociales.

²⁵³ *Ibid.* p. 335.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 317.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 431.

L'identité reconstruite : le refus du patronyme pour lutter contre l'hypocrisie

Stendhal commence la reconstruction de son identité en renonçant à son patronyme, Beyle. Il constate, « Mon père Chérubin Beyle m'aimait comme le soutien de son nom mais nullement comme fils ». ²⁵⁶ Stendhal refuse de porter un nom qui ne le représente guère, donc il défie son père en s'appelant Henry Brulard. Il coupe symboliquement le lien légal qui l'attache à cet abominable patronyme pour échapper à l'oppression familiale. Une croyance aveugle dans la religion des prêtres n'est pas pour lui. Chérubin emploie des abbés pour apprendre à son fils le latin. L'abbé Raillane, son professeur particulier, est défini comme « ennemi de tout ce qui est honnête, plus parfaitement dégagé de tout sentiment d'humanité » avec un « œil faux ». ²⁵⁷ Cette description implique un manque de respect pour l'homme religieux. Raillane incarne un manque de compassion, de liberté, et de vérité. Stendhal, d'un ton haineux, dit que son père et l'abbé Raillane « ont empoisonné [son] enfance dans toute l'énergie du mot empoisonnement. Ils avaient des visages sévères et [l]'ont constamment empêché d'échanger un mot avec un enfant de [son] âge ». ²⁵⁸ Selon Chantreau, « Il a toujours considéré la religion comme l'une des forces d'oppression et de mensonge qui se sont opposées à son bonheur. Et il a souvent dénoncé ceux qui, se réclamant de la religion, n'ont fait que tromper les gens et établir leur domination : prêtres, jésuites ». ²⁵⁹

Au lieu de continuer son éducation religieuse, Brulard préfère suivre des leçons d'astronomie avec son grand-père. Ils profitent de la nuit quand ils regardent le ciel ensemble. Brulard adore ce genre d'étude, parce qu'il n'est plus prisonnier dans une salle. Au contraire, il

²⁵⁶ *Ibid.* p. 96

²⁵⁷ *Ibid.* p. 88

²⁵⁸ *Ibid.* p. 104.

²⁵⁹ Alain Chantreau, « La Vie de Henry Brulard ou le salut par l'autobiographie, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. p. 83.

se trouve en plein air où le ciel inspire une contemplation abstraite. Le grand-père n'emploie pas les techniques sévères de l'abbé pour enseigner le jeune Brulard. Selon Brulard, la religion représente des règles, de l'oppression, du pouvoir. Brulard se sent mieux à côté de son grand père qui étudie l'astronomie. Il n'est plus restreint à la rigidité de la religion par laquelle il se sent condamné. Brulard hait son père et l'abbé Raillane et « encore plus la religion au nom de laquelle ils [le] tyrannisaient ». ²⁶⁰ A cause des usages tyranniques, Brulard renie les bourgeois, les jésuites, et les hypocrites en général. Il proclame, « tout ce qui était tyrannie me révoltait et je n'aimais pas le pouvoir ». ²⁶¹

F.W.J. Hemmings qui parle des catégories morales dans son article, « Est-il bon, est-il méchant ? », montre de la compassion pour le jeune Brulard qui est emprisonné par des définitions injustes. Hemmings explique, « il est indéniable que l'impression que tout lecteur garde du petit est celle d'un enfant aux réactions très vives, désirant fortement, haïssant ferme, et qui se passionne facilement pour ou contre les adultes qui l'entourent ». ²⁶² Ce que nous sentons pour lui en lisant son ouvrage est de la compassion, de la pitié, et de la bienveillance pour quelqu'un qui souffre de l'injustice de la catégorisation. Stendhal est touchant ; les émotions éveillées par la candeur de cet homme nous inspirent à compatir avec lui. Hemmings soutient que Stendhal renie les identifications injustes de son enfance. Brulard n'est « donc, ni bon ni méchant finalement ; ni homme d'esprit ni sot, ni homme de courage ni peureux, mais **honnête homme** : c'est la seule définition qui lui convient, la seule catégorie morale dans laquelle il

²⁶⁰ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 99.

²⁶¹ *Ibid.* p. 207.

²⁶² F.W.J. Hemmings. « Est-il bon, est-il méchant? Les catégories morales dans *La Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, 1976. p. 48.

consent à être classé ». ²⁶³ L'autobiographie l'invite à se dépeindre comme il est : quelqu'un d'admirable et de vertueux- tout ce qu'il n'associe pas avec son enfance tyrannisée.

La traversée des Alpes : une transformation de l'endroit et de l'être

Comme Sand qui subit le jeu de va et vient entre deux endroits, Stendhal subit son propre jeu de déplacement ; il voyage entre Paris et Milan. En été 1800, Stendhal part en Italie comme sous-lieutenant de dragons de l'armée de Napoléon Bonaparte. Quelques années plus tard, en 1802, il se retrouvera à Paris, mais pas de façon permanente. A la chute de Napoléon, plus qu'une dizaine d'années plus tard, Stendhal retournera à Milan où il s'installe en 1811. En plus de ses beaux souvenirs d'Italie grâce à son service dans l'armée, je suppose que son patrimoine italien (de l'héritage maternel) l'inspire à quitter la France pour chercher le bonheur. Sa traversée des Alpes n'est pas seulement une transition physique. Se déplacer en Italie incarne un changement qui se passe à l'intérieur de soi. Son identité est fondamentalement changée quand il déclare qu'il a trouvé le bonheur. Son âme renaît en face de la beauté naturelle qu'il rencontre pendant son voyage et qu'il admire à Milan. Brulard constate, « J'étais absolument ivre, fou de bonheur et de joie. Ici commence une époque d'enthousiasme et de bonheur parfait...Je ne croyais pas être alors au comble du bonheur qu'un être humain puisse trouver ici-bas ». ²⁶⁴ Stendhal, comme Sand et Rousseau, parle des sentiments de son *cœur* pour justifier leur véracité. Tandis que sa « raison » indique que « le vrai beau, c'est Naples et le Pausilippe », son « cœur ne sent que Milan ». ²⁶⁵ Milan lui offre tout ce que Paris n'était pas à ses yeux. Milan devient pour lui « le plus beau lieu de la terre » surtout parce qu'il ne sent « pas du tout le charme de [sa]

²⁶³ *Ibid.* p. 52.

²⁶⁴ Stendhal. *La Vie de Henry Brulard*. p. 412.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 430.

patrie » et souffre d'une « répugnance qui va jusqu'au dégoût physique ». ²⁶⁶ Assurément, il associe sa patrie avec l'hypocrisie de ses parents, de la ville de Paris, de la société religieuse dont sa famille faisait partie. Il était étouffé par tout ce qui l'opprimait en France, ce qui change au moment où il traverse les Alpes. Ce qui rend son état encore plus heureux est une femme, Angela Pietragrua, qu'il retrouve à Milan. C'est avec ce sujet qu'il termine son histoire, parce qu'il se demande, « Comment peindre le bonheur fou ?...Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait ? C'est impossible pour moi ». ²⁶⁷ Comme Rousseau qui se plaint du passage du temps qui empêche la continuité du bonheur, Stendhal fait référence au temps quand il traverse les Alpes. Il n'a « qu'un vœu à former, c'était que cette vie durât toujours ». ²⁶⁸ Il est intéressant de noter le contraste entre le sentiment du bonheur parfait à la fin de l'histoire (à Milan) avec l'inspiration au commencement de l'histoire quand il se trouve à Rome. Stendhal a eu besoin de s'échapper de sa patrie pour renoncer à l'hypocrisie de sa famille, pour échapper à ses tyrans, et pour enfin trouver le bonheur en redirigeant la voie de son avenir.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 431.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 434.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 422.

CONCLUSION

Pour chacun de mes auteurs, il est évident que malgré des crises et des transitions perpétuelles, il existe un fil directeur du caractère à travers l'histoire personnelle. Il faut retrouver ce fil qui suit l'évolution de l'identité aux moments où tout change à l'extérieur. Cependant, un paradoxe se présente : le moment où l'on se métamorphose est aussi le moment où l'on se retrouve. Cette contradiction est évidente au moment du *Tolle, Lege*. On profite redécouverte de la vocation littéraire qui fait renaître la créativité qui était déjà présente dans l'individu. On change en même temps qu'on reste le même. La fondation de l'identité ne change pas tandis que l'individu réagit aux stimuli extérieurs. La quête identitaire devient, alors, l'étude des instants de stabilité, de redécouverte, et de continuité plutôt que l'étude des instants de métamorphose.

D'une autre manière on pourrait soutenir qu'il existe deux sous-catégories pour décrire l'épiphanie : l'épiphanie positive par rapport à l'épiphanie négative. Nous trouvons des similarités à travers les traumatismes de Rousseau, de Sand, et de Stendhal. Par exemple, chacun a été élevé dans un contexte familial brisé, et ils se sont tous sentis aliénés de la société à un moment. Au contraire, ils ont tous profité de la solitude dans la nature qu'ils ont éprouvée pendant les heures de voyage (Rousseau parle du bonheur dans la nature dans ses *Rêveries*, Sand

en parle dans ses *Lettres*, et Stendhal en parle pendant sa traversée des Alpes). Cependant, on pourrait maintenir que l'effet psychologique d'une crise ne peut pas être nettement catégorisé définitivement comme bon ou mauvais-il y a toujours un mélange de positif et de négatif grâce à la complexité des moments de métamorphose. Est-ce que le génie artistique naît du malheur, ou du bonheur ? Peut-être trouverons-nous des similarités de traumatismes dans la vie des écrivains. Assurément les auteurs que j'ai choisis ont subi des traumatismes semblables dans la sphère familiale, dans la sphère publique, et dans la vie intime, et ils ont tous survécu aux crises en dépendant de l'écriture autobiographique, que ces crises aient été bonnes ou mauvaises.

Il existe d'autres catégories avec lesquelles on pourrait étudier les nuances, le style, et le langage dans l'autobiographie. Par exemple, existe-il des différences par rapport au sexe de l'auteur ? On pourrait faire une comparaison entre les autobiographies écrites par des auteurs masculins par rapport à celles écrites par des auteurs féminins. Dans ce cas, l'étude de Rousseau, Sand, et Stendhal deviendrait une étude des effets du sexe sur l'écriture autobiographique au lieu d'une étude de leur venue à l'écriture. D'une autre manière, on pourrait limiter l'étude de l'introspection dans l'autobiographie à une époque plus précise, ou bien, à une autre époque (par exemple après l'entrée de Freud dans la sphère psychologique). Au lieu de différencier le style autobiographique par rapport au sexe et à l'époque, on pourrait comparer l'autobiographie par rapport aux cultures diverses. Comme Lejeune l'a suggéré, il y a des genres de l'autobiographie (le journal, le roman, les mémoires, la biographie) qui pourraient être distingués aussi. L'idéal impossible serait de traiter l'étude de l'autobiographie de manière scientifique : maintenir l'uniformité de quelques constantes (par exemple le genre, le sexe, l'époque) pour isoler l'effet d'une seule variable. Malheureusement, ce n'est pas souvent le cas qu'on peut isoler les effets et les causes quand on étudie le développement de l'être humain. La formation du caractère est

tellement compliquée qu'il est impossible de distinguer comment chaque caractéristique évolue. L'évolution de l'homme ne peut pas être réduite à une formule simple.

Après avoir fait l'analyse du développement identitaire comme il se manifeste depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, il me semble qu'on pourrait concentrer toute une thèse sur l'évolution de l'identité dans l'enfance. Si on soutient que l'essence du caractère humain se forme pour la plupart dans la jeunesse, on pourrait justifier le choix de centraliser l'introspection sur cette période spécifique. Quand j'ai commencé à cerner le sujet de ma thèse, j'ai considéré certaines idées théoriques de Philippe Ariès qui a écrit *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Quand il a publié cet ouvrage en 1962, il a présenté une nouvelle construction de l'enfant comme quelqu'un qui n'est pas seulement un adulte en miniature mais qui est un être influençable et malléable et qui change en réaction aux événements extérieurs. L'importance de la formation du caractère dans l'enfance m'a permis de mieux comprendre le travail autobiographique de quelqu'un comme Nathalie Sarraute. Dans son ouvrage, *Enfance*, écrit en 1983, elle limite son analyse de la quête identitaire à l'enfance. Elle crée un dialogue à deux voix pour simultanément traiter l'introspection de l'adulte qui regarde en arrière et la vie intérieure de l'enfant qui survit à des crises traumatiques. L'autobiographie lui offre les moyens de mieux se connaître par rapport à son enfance et par rapport aux moments de crise qui ont influencé la formation de son caractère et sa perception du monde.

Ce qui est important est d'être conscient des *effets littéraires* qui résultent des moments de crises pour comprendre les métamorphoses à travers le développement du caractère. Être conscient veut dire que l'homme sera capable de mieux reconnaître des moments futurs où il se retrouvera grâce à l'épiphanie pour reprendre la voie de son évolution identitaire, toujours en train de se métamorphoser. Un renversement de l'échelle personnelle se passe chaque fois qu'il y

a une épiphanie. Pour se délivrer du malheur psychologique après une crise, il faut que l'auteur essaie d'étudier la frontière granit-débris afin de mieux se comprendre. Cette connaissance de soi lui permettra de survivre à la frontière du granit et des débris sans se perdre.

NOTE DE L'AUTEUR

Ma venue à l'écriture

A l'âge de seize ans, faisant des études au lycée, j'ai commencé à tenir un journal personnel. J'avais besoin de pousser à fond l'analyse de mon caractère pour vraiment comprendre les effets des événements sur moi. Je me suis rendu compte que je me comprenais mieux après avoir mis mes idées sur la page. L'acte d'énumérer les détails subtils d'une situation m'a aidée à évoluer. L'importance de l'écriture autobiographique m'a frappée à nouveau dans la sphère académique quand j'ai étudié à Paris et que je me suis trouvée dans un cours de littérature française qui se concentrait sur la quête identitaire. Après avoir lu les romans de Zola, de Musset, et de Sand, la lecture d'*Enfance* de Nathalie Sarraute m'a bouleversée par sa candeur, son style, et sa poésie. C'était le seul roman de notre corpus qui pouvait être catégorisé classiquement comme *autobiographique*. Sarraute parlait de sa vie à la première personne et traçait une série d'événements *cruciaux* et souvent *traumatiques* qui avait formé les aspects essentiels de son identité. Ces moments cruciaux sont des *moments de crise*. Il me semble que ce sont ces événements essentiels qui dirigent l'évolution de l'histoire personnelle et le développement du caractère humain. Sarraute a pratiqué l'introspection de son âme en considérant l'évolution de son identité par rapport à des souvenirs spécifiques. La conception du *souvenir* comme un moment essentiel dans le développement personnel m'a énormément plu. Tout d'un coup, le genre autobiographique m'a captivé, et j'ai résolu de cerner cette question de plus près. Je désirais commencer avec les premiers écrivains français qui ont

inspiré l'autobiographie moderne pour déterminer comment le style autobiographique permet à l'auteur à la fois de mieux se connaître et de communiquer de façon efficace avec le lecteur. Je me suis rendu compte qu'*Enfance* de Sarraute avait réussi à me faire penser à ma propre enfance, et à des moments cruciaux après lesquels je pouvais dire que j'étais devenue *autre, différente, changée*.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires

Rousseau, Jean-Jacques. « Préambule du manuscrit de Neuchâtel » in *Les Confessions II*. Paris:

Garnier Flammarion, 2004. pp. 431-438.

---. *Les Confessions I*. Paris: Garnier Flammarion, 1968.

---. *Les Confessions II*. Paris, France: GF Flammarion, 2004.

---. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Garnier Flammarion, 1997.

Sand, George. *Histoire de ma vie*. 2 vols. Ed. Damien Zanone. Paris: Garnier Flammarion, 2001.

---. *Histoire de ma vie*. Tome 8. Saint-Cyr-Sur-Loire : Christian Pirot, 2002.

---. *Lettres d'un voyageur*. Ed. Henri Bonnet. Paris: Garnier Flammarion, 2004.

Stendhal. « Essais de géologie morale, » in *Journal Littéraire III*; vol. 35, Genève: Slatkine

Reprints, 1986. pp. 161-163.

---. *Vie de Henry Brulard*. Ed. Béatrice Didier. Paris, Gallimard: Folio, 1973.

Textes secondaires

Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971. pp. 197-252; 313-399.

André, Robert. *Ecriture et pulsions dans le roman stendhalien*. Paris : Honoré Champion Editeur, 1997. pp. 9-258.

Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943.

---. *La Poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France. 1961.

---. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

---. *La Terre et les rêveries de volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Editions du Seuil, 1980.

Bourgeois, R. « Signification du premier souvenir, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 87-91.

Cassou, Jean. « George Sand et le secret du XIX siècle ». *Le Mercure de France*. Vol. 343. Décembre. 1961. pp. 601-618.

- Chantreau, Alain. « *La Vie de Henry Brulard* ou le salut par l'autobiographie, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 79-85.
- Crouzet, Michel. « Ecriture et autobiographie dans *La Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 105-132.
- Hakim, Zeina. « Histoire et fiction dans l'œuvre théorique de Rousseau, » in *Annales : Jean-Jacques Rousseau*. Vol. 48. 2008. pp. 149-168.
- Hemmings, F.W.J. « Est-il bon, est-il méchant ? Les catégories morales dans *La Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 47-52.
- Hoog, Armand. *Stendhal avant Stendhal. Vie de Stendhal*. Tome I (1783-1821). Paris : Garnier Frères, 1983.
- Imbert, Henri-François. « Fonction beyliste de l'autobiographie stendhalienne, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 133-142.
- Jones, Graham C. « Le Moi qui se regarde : les problèmes de l'autobiographie dans le roman stendhalien, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 11-18.

- Joyce, James. *Stephen Hero*. Ed. John J. Slocum, Herbert Cahoon. New York: New Directions Press, 1959. Ch. XXV.
- Launay, Michel. « Introduction, » in *Les Confessions I*. Paris: Garnier Flammarion, 1968. pp. 17-31.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975. pp. 7-46 ; 87-163.
- . « Stendhal et les problèmes de l'autobiographie, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 21-36.
- Marin, Louis. "The Autobiographical Interruption: About Stendhal's *Life of Henry Brulard*." *Modern Language Notes*. Vol. 93, No. 4, French Issue: "Autobiography and the Problem of the Subject." May, 1978. pp. 597-617. Johns Hopkins University Press.
<<http://www.jstor.org/stable/2906596>>. January 24, 2010.
- Mason, Mary. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980. pp. 207-235.
- Mozet, Nicole. « Préface : De Hanoi à Nohant, » in *Poétique de la mobilité: Les Lieux dans Histoire De Ma Vie de George Sand*. Amsterdam : Rodopi, 2000.
- Naginski, Isabelle. "The Beginning(s) of *Henry Brulard*: Stendhal's Metaphors for Autobiographical Writing." *The French Review*. Vol. 58, No. 5 (April, 1985). pp. 664-669. American Association of Teachers of French. <<http://www.jstor.org/stable/393089>>. January 10, 2010.

---. « Préface : L'Histoire triomphante des dualités, » in *Histoire de ma vie*. Tome 8. Saint-Cyr sur-Loire: Christian Pirot, 2002. pp. 9-55.

Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*, in *The Portable Nietzsche*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Viking Penguin Inc., 1954. pp. 101-102.

Olney, James. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

---. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

Poisson, Cam-Thi Doan. *Poétique de la mobilité: les lieux dans Histoire De Ma Vie de George Sand*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Rannaud, Gerald. "Le Moi et ses figures: *Souvenirs d'Egotisme et La Vie de Henry Brulard*, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses Universitaires de Grenoble, 1976. pp. 93-103.

Renza, Louis A. "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography" in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. pp. 268-295.

Sand, George. *Lélia*. Paris: Garnier, 1960.

Seeber, Edward. "Rousseau's Expulsion from the Ile Saint Pierre." *Modern Language Notes*, Vol. 79, No.5, December, 1964. pp. 539-543.

Sellers, Susan. *Language and Sexual Difference- Feminist Writing in France*. New York: St. Martin's Press, 1991.

Spencer, Stephen. "Confessions and Autobiography," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. pp. 115-122.

Starobinski, Jean. *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'obstacle. Suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris, Gallimard, 1971.

---. *L'Œil vivant. Essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*. Paris: Gallimard, 1961. pp. 9-27 ; 91-240.

---« Le Style de l'autobiographie ». *Poétique*, n°3, 1970. pp. 257-265.

---. "The Style of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. pp. 73-83.

Vassilopoulos, Christine. « Henry Brulard ou la quête Romanesque du Moi, » in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Ed. Victor Del Litto. France: Presses universitaires de Grenoble, 1976. pp. 55-60.