

**Isabelle Bes Houghton**, University of the Balearic Islands, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.5-15

## En longeant la Tramontane : George Sand, la montagne, la mer et le moi

Along the Tramuntana Mountains:  
George Sand, the Mountain, the Sea and the Self

### RÉSUMÉ

Comment dire la beauté du paysage lorsqu'on voyage ? Les mouvements esthétiques du XVIII<sup>e</sup> y ont répondu par le pittoresque et le sublime. Mais qu'en est-il chez les romantiques et plus particulièrement chez George Sand ? La description du paysage de la montagne majorquine chez George Sand fera l'objet d'un palimpseste littéraire où la volonté première de pittoresque objectif va déborder sur l'imaginaire sublime et terrible (Edmund Burke) qui à son tour engendra une expérience du numineux (Rudolf Otto), et révélera le moi le plus intime. La voyageuse y perdra sa cape de relateur de vérité pour laisser libre cours à sa rêverie.

Mots-clés : George Sand, récits de voyage, Baléares, montagne, pittoresque, sublime, numineux, XVIII<sup>e</sup> siècle

### ABSTRACT

How to say the beauty of the landscape when traveling? The aesthetic movements of the 18<sup>th</sup> century responded with the picturesque and the sublime. But what about the romantics and in particular George Sand? The landscape of the Majorcan mountains forms in George Sand's writings a literary palimpsest, where the first intention of describing with an objective and picturesque point of view leads to the sublime and "delightful horror" (Edmund Burke) which provokes a numinous experience (Rudolf Otto) and reveals the most intimate self. The traveler loses her mask of truth-teller to give free rein to the writer and her reverie.

Keywords: George Sand, travel literature, Balearic Islands, mountain, picturesque, sublime, numinous, 19<sup>th</sup> century

L'engouement pour la montagne en littérature est fort tardif. Il date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des premières ascensions du Mont Blanc, notamment celles

---

**Isabelle Bes Houghton**, Departamento de Filología Española, Moderna y Clásica, Universidad de las Islas Baleares, Ctra de Valldemossa, km. 7'5, 07122 Palma de Mallorca, [isabelle.bes@uib.es](mailto:isabelle.bes@uib.es), <https://orcid.org/0000-0001-8786-1409>

d'Horace-Bénédict de Saussure, en août 1787, dont l'ouvrage *Premières Ascensions au mont Blanc 1774–1787 fait connaître Chamonix partout en Europe, le convertissant en l'une des nouvelles étapes obligées du Grand Tour*. La vogue du tourisme alpin attire de nombreux écrivains, Byron en 1816, Shelley en 1824 et Hugo en 1825.

Les mouvements esthétiques du pittoresque et du sublime participent également à ce nouveau goût pour les sommets, ainsi que Rousseau qui en est le véritable précurseur. De la *Nouvelle Héloïse* (1761) aux *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) en passant par *Les Confessions* (1782 et 1789), le paysage alpestre omniprésent dans son œuvre représente un tournant dans l'imaginaire collectif. De *terra non grata*, peuplé de démons et autres créatures malignes, espace âpre et indomptable que l'on fuit, la montagne devient un lieu de ravissement où la peur au bord du précipice engendre une source d'émotion toute nouvelle : le sublime. Elle signifie aussi chez le préromantique, un espace de retour à soi, de méditation, de communion avec la nature, de plénitude édénique, où le *locus horridus* côtoie le *locus amoenus*.

Chez les romantiques, la montagne ne se détache pas de cette dichotomie : à la fois violence et fureur infernale, immensité vertigineuse, ténèbres provoquant la terreur et l'effroi nécessaires à la naissance d'émotions fortes, et nouvel Éden, refuge contre les contraintes sociales et la corruption des villes, solitude et calme indispensables au repos de l'esprit et à la quête de soi, retour aux origines permettant l'élévation de l'âme. Pour les héritiers des mouvements esthétiques du 18<sup>e</sup> siècle, décrire ce paysage au représentation si vaste et contradictoire ne sera pas chose facile. George Sand souffre, elle aussi, de cette tension romantique, entre la représentation objective et l'impression subjective, entre l'esthétique du pittoresque et celle du sublime (le Scanff, 2007b, p. 167).

En longeant la Tramontane, la voyageuse tente de garder sa cape de relateur de vérité mais finit par laisser libre cours à sa rêverie. Peu à peu, le voyageur s'efface au profit de l'écrivain-poète. Au prisme déformant de la sensibilité, la description du paysage de la montagne majorquine fera l'objet d'un palimpseste littéraire où les strates s'emboîteront comme des poupées russes avec une certaine perméabilité : la volonté de pittoresque objectif va déborder sur l'imaginaire sublime et terrible qui à son tour engendra une expérience du numineux et révélera le moi le plus intime.

## 1. Un lieu pittoresque

Après Rousseau « le véritable Christophe Colomb de la poésie alpestre » (Sand, 1971b, p. 1035), George Sand, dans une fausse modestie, ose évoquer la possibilité de réclamer l'honneur d'avoir découvert l'île de Majorque, mettant en parallèle dès les premières phrases, les Alpes et la nature majorquine. Elle avait visité Chamonix pour la première fois, à son retour à Venise, accompagné du docteur

Pagello, après sa séparation tumultueuse avec Alfred de Musset. Elle espérait y trouver un « renouveau de vie » (Chovelon, 1988, p. 18). Elle y revient en 1836 pour rejoindre son ami Listz et sa compagne Marie d'Agoult, avec ses enfants cette fois-ci, à la recherche de la tendre amitié et de la joie du musicien. Si les Pyrénées dans sa jeunesse lui avaient laissé de doux souvenirs, le Mont Blanc la déçoit. Elle écrit à Casimir Dudevant, le 30 juillet 1834 : « Je cherche en vain dans les Alpes une nature aussi extraordinaire et aussi pittoresque qu'aux Pyrénées » (Sand, 1966, p. 671). Elle la rencontrera à Majorque.

Dès les premières pages de l'*Hiver à Majorque*, le ton est donné, si un terme définit la nature de l'île Baléare, c'est bien l'adjectif « pittoresque ». « Tout y est pittoresque » affirme-t-elle haut et fort, autant l'habitant que le paysage (Sand, 1971b, p. 1039). Et elle le répète encore : « Majorque est pour les peintres un des plus beaux pays de la terre et un des plus ignorés », « l'Eldorado de la peinture » (Sand, 1971b, pp. 1038–1039). Non seulement, cette qualité la caractérise mais encore, elle assoit sa supériorité face aux montagnes suisses :

En Suisse, [...] la nature semble s'y jouer de l'artiste. À Majorque, elle semble l'attendre et l'inviter. [...] Là, la végétation affecte des formes altières et bizarres ; mais elle ne déploie pas ce luxe désordonné sous lequel les lignes du paysage suisse disparaissent trop souvent. La cime du rocher dessine ses contours bien arrêtés sur un ciel étincelant, [...] et, jusqu'au moindre cactus rabougri au bord du chemin, tout semble poser avec une sorte de vanité pour le plaisir des yeux (pp. 1039–1040).

Les références alpestres et pyrénéennes jonchent le récit, la comparaison flattant toujours l'île à la nature plus sauvage, plus libre<sup>1</sup>. Nous devons peut-être rappeler ici que la nature majorquine de notre voyageuse est celle de la sierra Tramontane dans la vallée de Valdemossa où elle a séjourné de mi-décembre 1838 au 13 février 1839 et qui occupe la troisième partie de son récit de voyage, *Un Hiver à Majorque*, la plus importante.

George Sand, même si consciente des limites de l'expression littéraire par rapport à la peinture (Sand, 1971b, p. 1038), va essayer, sur le modèle de l'*ut pictura poesis* horacien, de proposer de véritables « tableaux » littéraires reproduisant « grâce à la magie du style, tout ce qu'il est possible à l'œil de voir et au pinceau de peindre » (Larousse, 1866, p. 1090). Le champ lexical de l'art pictural inonde toutes ses descriptions de la Tramontane (tableau, encadré, plan, nuance, silhouette, base, ligne, fond, perspective, détails, formes, contours, profondeurs).

---

<sup>1</sup> Par exemple, « Nulle part, si ce n'est en quelques vallées des Pyrénées, la nature ne s'était montrée à moi aussi libre dans ses allures que sur ces bruyères de Majorque » (Sand, 1971b, p. 1112). « La Suisse et le Tyrol n'ont pas eu pour moi cet aspect de création libre et primitive qui m'a tant charmé à Majorque » (p. 1113).

Picturalisée, la vue des montagnes depuis la chartreuse est délimitée par un cadre<sup>2</sup>, avec plusieurs plans, allant du proche au lointain, dans une perspective verticale ou pyramidale, permettant ainsi d’embrasser la totalité du paysage :

Tableau sublime, encadré au premier plan par de noirs rochers couverts de sapins, au second par des montagnes au profil hardiment découpé et frangé d’arbres superbes, au troisième et au quatrième par des mamelons que le soleil couchant dore des nuances les plus chaudes, et sur la croupe desquels l’œil distingue encore, à une lieue de distance, la silhouette microscopique des arbres, fine comme l’antenne des papillons, noire et nette comme un trait de plume à l’encre de Chine sur un fond d’or étincelant. Ce fonds lumineux, c’est la plaine ; et à cette distance, lorsque les vapeurs de la montagne commencent à s’exhaler et à jeter un voile transparent sur l’abîme, on croirait que c’est déjà la mer. Mais la mer est encore plus loin, et, au retour du soleil, quand la plaine est comme un lac bleu, la Méditerranée trace une bande d’argent vif aux confins de cette perspective éblouissante.

C’est une de ces vues qui accablent parce qu’elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer.

Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature l’a créé en cet endroit. Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, contours accusés, vagues profondeurs, tout est là, et l’art n’y peut rien ajouter (Sand, 1971b, p. 1117).

L’on pourrait presque parler ici de description hypotyposique<sup>3</sup>, le diapré des couleurs, le mouvement rend la scène vivante. Cependant, en utilisant uniquement l’art pittoresque, l’art de l’objectivité sensible qui ne s’attache qu’à l’objet, George Sand ne peut séduire que les yeux de son lecteur, elle ne touchera pas son âme et ne convoquera pas son imagination. Or pour susciter une émotion, il faut s’adresser à l’âme.

En revanche, lorsqu’elle glisse du pur pittoresque à l’imaginaire, aidée par la fantasmagorie de la nuit et du clair de lune, comme dans le passage qui suit, l’apparence froide devient apparition bouleversante :

Ce jardin, planté de palmiers et d’amandiers, occupe tout le fond incliné du vallon, et s’élève en vastes gradins sur les premiers plans de la montagne. Au clair de la lune, et lorsque l’irrégularité de ces gradins est dissimulée par les ombres, on dirait un amphithéâtre taillé pour des combats de géants (p. 1116).

Le paysage montagneux éblouit les yeux de notre voyageuse, il est vrai, mais il va surtout la secouer jusqu’aux intimes profondeurs de son être et l’art pittoresque ne suffira plus pour transmettre ces sensations.

<sup>2</sup> La vue de la mer est, elle aussi, présentée dans un cadre (« encadrée de forêts d’un vert sombre ») mais ses lignes ondulées et verticales (« doucement ondulée sur une plaine de saphir ») n’ont qu’un seul plan (Sand, 1971b, p. 1164).

<sup>3</sup> « L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier, 1977, p. 390)

## 2. Un lieu sublime et terrible

Le mot « sublime » jalonne la troisième partie de *l'Hiver à Majorque*. Il définit un tableau, un spectacle, une perspective de la Tramontane ou la nature elle-même (Sand, 1971b, pp. 1117, 1118, 1164, 1173). Il est partout et cet « abus de la sensation » pour cette voyageuse sensible est dangereux et joue avec ses nerfs (p. 1118). Du domaine de l'âme, il représente chez George Sand, le sentiment de la grandeur tel qu'Edmond Burke et Emmanuel Kant l'avaient défini au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il « n'est présent en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit » (Kant, 1965, as cit. dans le Scanff, 2007a, p. 49.) Un paysage sublime est un paysage grandiose qui « enlève, ravit, transporte » (Longin, 1995, p. 70), allume un enthousiasme impétueux, pour reprendre les expressions de Pierre Larousse (Larousse, 1866, p. 1170), par sa démesure, son infini, son indéterminé.

La Tramontane réunit tous les éléments du paysage hérissé et sauvage caractéristique du *locus horridus* susceptible de provoquer cette « espèce de passion mêlée de terreur et de surprise » (Burke, 1990, p. 76) : arbres tortueux, penchés, échevelés, ronces affreuses, ravin, montagne à pic (Sand, 1971b, p. 1112). Entre précipices, torrents et falaises, le voyage à Valldemossa sur une rampe très étroite, rapide et périlleuse crée un effroi réel chez la voyageuse (p. 1115). La faune participe aussi à la mise en scène du paysage terrible : « Les aigles et les vautours, enhardis par le brouillard, venaient dévorer nos pauvres passereaux jusque sur le grenadier qui remplissait ma fenêtre » (p. 1160). Les rochers, ces « blocs d'abîme » (Bachelard, 1947, p. 191) font l'objet de personnalisation fantastique, les aiguilles de roches calcaires deviennent des géants de cent pieds de haut (Sand, 1971b, p. 1168) tout droit sortis d'un conte pour enfant, l'anse, une bouche immense où se précipitent les vagues (p. 1169). L'imagination prend le grand galop car « la rêverie est sans doute la seule solution à la portée de l'homme quand l'expérience du sublime naturel dépasse les possibilités de la sensibilité » (le Scanff, 2007a, p. 197). La mer et sa poésie de l'infini crée le vertige chez la voyageuse (Sand, 1971b, p. 1168). Elle exacerbe son imaginaire qui part dans les méandres de la mythologie grecque, appelant la déesse « Amphitrite en personne sous une voûte de nacre et le front couronné d'algues murmurantes » (p. 1170). Mais plus encore, elle crée l'illusion. Son plan horizontal paraissant vertical entre les falaises, la grande bleue, entourée d'une nature terrible (arbres déjetés et à moitié déracinés par les vents), se transforme en élévation sublime : « une montagne de cristal, de diamant et de saphir » (p. 1170). Elle se hisse jusqu'au ciel comme un pont entre les hommes et le divin.

Mais la nature suscite le mieux les idées du sublime, écrit Kant « si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés » (Kant, 1965, p. 86) et que mieux qu'une tempête, l'expression la plus vive du déchaînement des éléments du ciel et de la terre, pour rendre un « tableau infernal » (Sand, 1971b, p. 1176), avec ses ombres

sinistres et étranges, ses nuées sombres, spectres avides, sa montagne ruiselante de cascades, ses arbres déracinés. L'orage, donne « l'idée du chaos » comme le souligne la romancière (p. 1175), chaos sonore (craquement des sapins sous le vent, roulement des pierres, fracas des torrents sur les rochers), chaos visuel (intervalles d'ombre et de lumière, ondes rouges et bleues) et sensation de chaos dans la sensibilité du spectateur partagée par l'antithèse sublime : la magnificence du spectacle et la terreur. Plus que le déluge biblique, ce sont les enfers grecs qu'évoque la voyageuse pour décrire la scène, avec Phlégéon, le fleuve de feu circulant d'Hadès au Tartare, maintenant les damnés suffisant en vie pour subir les supplices des Champs du Châtiment, Érèbe, le Dieu des Ténèbres, de l'obscurité des Enfers, fils du vide et du Chaos primordial, ou encore le sabbat de l'antiquité païenne (p. 1176).

L'un des composants importants du paysage de la Tramontane excelle dans la sublimité et la sublimation de son appréhension : l'olivier. George Sand nous plonge au cœur même de la littérature fantastique, un conte cauchemardesque de Charles Nodier ou l'un des *Caprichos* de Francisco Goya. L'obscurité étant indispensable au lieu d'horreur, la nuit réveillant chez chacun les démons enfouis et les projetant sur l'extérieur, la description de l'olivieraie est nocturne. L'imagination de la romantique y cherche l'épouvante, « tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur » (Burke, 1990, p. 79). L'arbre de la paix, la fécondité, la purification, la force, la victoire et la récompense (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 699) devient tour à tour, tous les animaux terrifiants de l'univers dantesque, le dragon, le boa, le centaure, le reptile, le satyre :

Quand on se promène le soir sous leur ombrage, il est nécessaire de bien se rappeler que ce sont là des arbres ; car si on en croyait les yeux et l'imagination, on serait saisi d'épouvante au milieu de tous ces monstres fantastiques, les uns se courbant vers vous comme des dragons énormes, la gueule béante et les ailes déployées ; les autres se roulant sur eux-mêmes comme des boas engourdis ; d'autres s'embrassant avec fureur comme des lutteurs géants. Ici c'est un centaure au galop, emportant sur sa croupe je ne sais quelle hideuse guenon ; là un reptile sans nom qui dévore une biche pantelante ; plus loin un satyre qui danse avec un bouc moins laid que lui ; et souvent c'est un seul arbre crevassé, noueux, tordu, bossu, que vous prendriez pour un groupe de dix arbres distincts, et qui représente tous ces monstres divers pour se réunir en une seule tête, horrible comme celle des fétiches indiens, et couronnée d'une seule branche verte comme d'un cimier (Sand, 1971b, p. 1171).

Leur majesté fait ressentir à la voyageuse les limites de l'écriture. Comment trouver les mots justes pour décrire cette expérience sublime si intense et unique qu'est la contemplation de ces arbres sacrés à la soirée tombante, ce ciel étincelant, ces âpres silhouettes mystérieuses, leur grosseur démesurée, leur attitude furibonde ? La métaphore, la divagation imaginaire suffit-elle ? La réponse de George Sand est non, seul le pinceau d'un Rousseau pourrait représenter dignement le grand style de ces arbres (Sand, 1971b, p. 1172).

La nature de la Tramontane chez George Sand est une nature terrible, torturée par les forces du mal, plus enfer que paradis, lieu sublime par excellence, mais aussi lieu du sacré. Manipulée par une force divine, elle ébranle et mène à des pensées métaphysiques.

### 3. Un lieu sacré

Les monts, depuis tous les temps, sont le séjour des Dieux et lieu du sacré (Olympe, Mont Sinaï). Ils sont « rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine » (Chevalier, 1982, p. 645). Pétrarque évoque au sommet du Mont Ventoux, l'Athos et l'Olympe. La montagne est pour le poète florentin la métaphore de l'ascèse spirituelle. Lamartine utilisera plus tard l'expression « autel de Dieu » pour la désigner dans son poème « R souvenir du lac Léman » dans *Méditations* (1849).

Son isolement, son silence, son aspect primitif et sauvage, pure émanation de Dieu, sans que la main de l'homme ne l'ait jamais corrompue, en fait le lieu de prédilection des sites de dévotion. La montagne est purificatrice, rédemptrice et permet un retour aux origines. Le déplacement spatial devient voyage dans le temps, anabase et analepse. La chartreuse désaffectée dans la Tramontane où logent George Sand et Frédéric Chopin est un rempart contre la fuite du temps. Pendant ce séjour « le plus romantique de la terre » (Sand, 1971b, p. 1125), l'écrivaine va chercher à surprendre dans ces murs abandonnés le secret intime de la vie monastique (p. 1126). Elle s'imagine le murmure des prières des moines, le bruissement de leurs sandales sur le sol. Et lorsque, lors de ses explorations, elle trouve une chapelle, elle lui apparaît comme fixée à jamais dans l'éternité :

Une si grande et belle chapelle, si meublée et si bien rangée, que l'on eût dite abandonnée de la veille. Le fauteuil du supérieur était encore en place, et l'ordre des exercices religieux de la semaine, affiché dans un cadre de bois noir, pendait de la voûte au milieu des stalles du chapitre. [...] L'odeur d'encens dont les murs avaient été si longtemps imprégnés n'était pas encore tout à fait dissipée. Les autels étaient parés de fleurs desséchées, et les cierges à demi consumés se dressaient encore dans leurs flambeaux (p. 1126).

George Sand, même si féroce anti-religieuse, et en critique constante de la dévotion exacerbée des Majorquins, tant du sacristain de la Chartreuse, des habitants de Valldemossa comme des ermites de l'ermitage en bord de mer (Sand, 1971b, pp. 1164–1165), ressent dans le cloître « une certaine émotion mêlée d'angoisse et de plaisir » (p. 1127) due à la superstition.

Malgré elle, l'élévation physique de la montagne l'incitera à l'élévation spirituelle. Dans la contemplation de la Tramontane, elle avouera qu'il lui vient des élans religieux (p. 1118). Elle expérimente « un sentiment de présence absolue, une présence divine » (Otto, 1917/1969), cette expérience affective du sacré qu'est le numineux, tel que défini par Rudolf Otto dans *Le Sacré. L'élément non*

*rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917)<sup>4</sup>. L'immensité, la confusion, la profondeur manifeste la puissance divine qui dépasse l'humain et lui rappelle ses limitations :

L'esprit ne suffit pas toujours à goûter et à comprendre l'œuvre de Dieu ; et s'il fait un retour sur lui-même, c'est pour sentir son impuissance à créer une expression quelconque de cette immensité de vie qui le subjugué et l'enivre (Sand, 1971b, p. 1117).

« Confronté à lui, l'homme ne peut que sentir son néant, sa petitesse, ainsi qu'une sorte d'immensité non nommée qui le dépasse. Or l'indicible, l'ineffable, l'approchent du sacré » souligne Carlota Vicens-Pujol (2018, p. 42). Ce sentiment mystique naît toujours du *Tremendum* chez la voyageuse. Le paysage sublime et l'expérience du sublime sont un préalable indispensable à l'expérience du sacré et l'expérience du sacré est l'expérience de l'âme. Les mots incapables de décrire la sublimité du paysage seront réduits à dire l'âme. Le paysage de la Tramontane deviendra alors un catalyseur pour révéler le moi profond.

#### 4. Un lieu de la révélation intime

Dans une lettre à Mr le Maréchal de Luxembourg, le 20 janvier 1763, Rousseau (1817) rappelle que « nos relations se rapportent toujours plus à nous qu'aux choses » et que « nous décrivons bien plus ce que nous sentons que ce qui est » (p. 4). George Sand, dans une lettre à Herbert, lors de son voyage à Nantua (lettre X des *Lettres d'un voyageur*, 1971a, pp. 893–910), reprend la même idée. Un journal de voyage est une cartographie du moi intime et non du lieu visité :

Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. 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 [...] (Sand, 1971a, p. 893).

L'état d'esprit, les émotions du voyageur tâchent le paysage de leur ombre ou de leur lumière :

[...] j'ai le plus souvent trouvé la nature infiniment plus belle que je ne l'avais prévu, et je ne me souviens pas de l'avoir trouvée maussade, si ce n'est à des heures où je l'étais moi-même (Sand, 1971b, pp. 1169–1170).

La montagne chez George Sand est toujours un lieu de ressourcement, un bain d'eau vive qui procure une joie et tente d'atténuer les peines. « Elle ouvre le chemin d'une restructuration du moi » (Chovelon, 1988, p. 21). L'écrivaine semble attendre de tous ses séjours en montagne un renouvellement. Les Alpes

<sup>4</sup> À ce sujet, voir Carlota Vicens-Pujol (2018).



essaient de lui faire oublier sa séparation cuisante avec Alfred de Musset et ce douloureux séjour à Venise. Elle part à Majorque pour fuir plus que pour le simple plaisir de voyager, pour distraire sa douleur et secouer quelque joug (Sand, 1971b, p. 1033). L'île est pour elle un refuge et la chartreuse au milieu de la Tramontane, un double refuge, celui qui l'éloigne de la société française et celui qui l'écarte des Majorquins. Frédéric Chopin, elle et ses deux enfants, Maurice et Solange, s'y enfermeront et vivront en véritable autarcie. Elle fera tout pour préserver cette volonté utopique de bonheur familial malgré la santé fragile de son partenaire et les crises de folie du musicien. Elle veut tout oublier et être heureuse quoiqu'il en soit. Ce bonheur, c'est la nature montagnaise qui le lui apportera et si la réalité ne lui plaît, elle la transformera. Elle use et abuse de l'imaginaire, ne vit plus dans la réalité mais dans un rêve qu'elle domine d'un pouvoir divin :

Quand les formes s'effacent, quand les objets semblent trembler dans la brume, quand mon imagination peut s'élancer dans un champ immense de conjectures et de caprices, quand je peux, en clignant un peu de la paupière, renverser et bouleverser une cité, en faire une forêt, un camp ou un cimetière ; [...] alors je jouis vraiment de la nature, j'en dispose à mon gré, je règne sur elle, je la traverse d'un regard, je la peuple de mes fantaisies (Sand, 1971a, p. 684).

Le paysage de la Tramontane n'est plus qu'illusion, hallucination ou vision : la chartreuse avec ses apparitions fantasmagoriques (Sand, 1971b, p. 1125), la voix de la mer qui évoque la poésie des Djins (p. 1065), la plaine que l'on imagine (Sand, 1971b, p. 1066), les oliviers, monstres fantastiques incarnés (p. 1171). Nous remarquerons ici que la voyageuse en projetant sa conscience et ses états d'âme sur la nature, lui prête une vie, des sentiments à travers des personnifications. Le rêve précède toujours la réalité : « Je n'avais rien vu de semblable à ce que je pressentais là », « Il est certain cependant, et je le sais aussi bien qu'un autre, que ce qu'on voit ne vaut pas toujours ce qu'on rêve » (p. 1169). Il arrive parfois qu'il la rejoigne : « À Majorque, je la (la mer) vis comme je l'avais rêvée » (p. 1164), « Je n'étais pas fâché de voir en plein, et en réalité une bonne fois, ce que je n'avais vu qu'en rêve » (p. 1125). C'est alors un moment d'extase.

La voyageuse elle-même devient un être halluciné qui semble flotter comme un nuage (p. 1176), avec des ailes d'hirondelle dans le cerveau (p. 1168).

Son rêve actuel rencontre d'autres rêves passés. De la Tramontane, elle s'envole vers les belles savanes de la Louisiane « où dans les rêves chéris de ma jeunesse » écrit-elle, « je suivais René (Chateaubriand) en cherchant les traces d'Atala ou de Chactas » (p. 1113). Il abreuvera aussi ses futurs rêves :

Quand la vue des boues et des brouillards de Paris me jette dans le spleen, je ferme les yeux, et je revois comme dans un rêve cette montagne verdoyante, ces roches fauves et ce palmier solitaire perdu dans un ciel rose (p. 1116).

En conclusion, le paysage montagneux chez George Sand est un palimpseste d'esthétiques, du pittoresque au sublime, où la volonté première de réalisme et de mimétisme glisse vers l'imaginaire et le rêve, seuls capables de transmettre cette émotion violente qu'est le sublime. Son paysage finit par être création et non représentation car comme l'affirme Charles Baudelaire (1975) :

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache (p. 660).

Une création, qui l'éloigne du topique insulaire du *locus amoenus*, pour ne s'attacher qu'au *locus horribilis*, substituant ainsi le paysage édénique de l'île par un paysage infernal. Où est donc cette « île dorée » (Sand, 1971b, p. 1042), cette île fortunée, ce jardin des Hespérides que louent André Grasset de Saint-Sauveur, Charles Dembowski, Jean-Joseph Bonaventure Laurens, Charles Davillier ou encore Gaston Vuillier ? Dans cette poursuite de l'« horreur délicate » (Burke, 1990, p. 116), l'île cesse d'être représentée comme un lieu de plaisance pour devenir un lieu terrible avec son « colossal », sa verticalité, son chaos, son immensité, son infini, son indéterminé, sa sauvagerie et son âpreté. Le paysage de l'île semble perdre son image traditionnelle de Paradis terrestre pour adopter une nouvelle image de l'Éden, celle de l'entrée au *Paradis perdu* de John Milton (1836) :

Le délicieux Paradis, maintenant plus près, couronne de son vert enclos, comme d'un boulevard champêtre, le sommet aplati d'une solitude escarpée ; les flancs hirsutes de ce désert, hérissés d'un buisson épais, capricieux et sauvage, défendent tout abord. Sur sa cime croissaient à une insurmontable hauteur les plus hautes futaies de cèdres, de pins, de sapins, de palmiers, scène sylvaïne ; et comme leurs rangs superposent ombrage sur ombrage, ils forment un théâtre de forêts de l'aspect le plus majestueux (p. 241).

## Références

- Bachelard, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, Ch. (1975). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Burke, E. (1990). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Vrin.
- Chevalier, J., & Gheerbrant A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.
- Chovelon, B. (1988). George Sand, voyageuse dans les Alpes. *Études françaises*, 24(1), 17–27. DOI: 10.7202/035738ar.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours (1821–1830)*. Paris: Flammarion.
- Kant, E., (1965). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin.
- Larousse, P. (1866–1876). *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* : Vol. 17. Paris: Vve. P. Larousse et Cie.
- Le Scanff, Y. (2007a). *Le paysage romantique et l'expérience sublime*. Seyssel: Champ Vallon.
- Le Scanff, Y. (2007b). Les lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique du paysage. *Recherches & Travaux*, 70, 167–180. DOI: 10.4000/recherchestravaux.230.

- Longin, P. (1995). *Du sublime*. Paris: Le Livre de Poche.
- Milton, J. (1836). *Le paradis perdu*. Paris: Furne et Charles Gosselin.
- Otto, R. (1917/1969). *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris: Payot.
- Rousseau, J.-J. (1817). *Œuvres de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*. Paris: Belin.
- Sand, G. (1966). *Correspondance* : Vol. 2. Paris: Garnier frères.
- Sand, G. (1971a). Lettres d'un voyageur. In *Œuvres autobiographiques II* (pp. 633–943). Paris: Gallimard.
- Sand, G. (1971b). Un hiver à Majorque. In *Œuvres autobiographiques II* (pp. 1033–1177). Paris: Gallimard.
- Vicens-Pujol, C. (2018). Le paysage et l'expérience du numineux dans les récits autobiographiques de George Sand. *Studi Francesi*, 184 (LXII, I), 41–50. DOI: 10.4000/studifrancesi.10772.

