

« *Ce que dit le ruisseau* »

Anne Berger

Volume 24, numéro 1, printemps 1988

George Sand, voyage et écriture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035744ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035744ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Berger, A. (1988). « *Ce que dit le ruisseau* ». *Études françaises*, 24(1), 95–105.
<https://doi.org/10.7202/035744ar>

«Ce que dit le ruisseau»

ANNE BERGER

Poésie! dit-il en levant les épaules, horreur du vrai! Non, pas, répondis-je, culte du vrai, mais traduction libre!

GARGILESSÉ, 1863

Sur ces mots, Lothario et Théodore, le philosophe et le poète, achèvent de se séparer. Ils avaient emprunté le même chemin, celui qui, longeant le ruisseau, mène jusqu'à la Creuse, la grande rivière qui irrigue les alentours de Nohant et de Gargillesse ; et pourtant ils n'ont pas fait le même voyage. Car l'un «voyageait en naturaliste» et l'autre — traduisons librement Théodore — voyageait en poète : «Je n'osais point confier à Lothario l'apparition de la nymphe ; je craignais qu'il ne se moquât de moi. Il voyageait en naturaliste, et l'étude des choses réelles était aussi le but de ma promenade ; mais il ne dépendait pas de moi de n'être pas visité et interpellé de temps en temps par les esprits fantastiques qui ne lâchent pas un pauvre diable de poète.»

C'est en poète presque honteux, qui craint de s'exposer au jugement critique de la raison positive, que George Sand, alias Théodore¹, entreprend en 1863 une promenade au fil de l'eau. C'est en poète confiant et triomphant qu'«elle» salue son comparse à la fin de cette espèce de voyage intitulé «Ce que dit le ruisseau²».

1. L'un et l'autre sont des personnages inventés...

2. J'utilise la seconde édition de ce texte quasiment oublié. Il termine le volume qui contient le roman *Laura*. Voir *Laura*, suivi de *Voyages et impressions*, 2^e éd., Paris, Michel Lévy frères, 1866.

Ce petit voyage a en effet été l'occasion d'une épreuve transformative que sa structure et ses motifs apparentent à une expérience religieuse : le récit retrace les tribulations d'un croyant en la poésie dont la foi est ébranlée puis reconquise à la faveur d'une promenade qui revêt, en ce sens, un caractère initiatique. Les étapes du parcours sont autant de stations allégoriques sur le chemin de la certitude poétique. Comme dans l'expérience mystique, le poète reçoit la révélation sous l'espèce de la voix : c'est en entendant la parole du ruisseau que Théodore-George Sand retrouve, finalement, la voix et la voie de la poésie.

La poésie se manifeste donc au point de convergence du voyage et de la voix. Afin de comprendre la portée multiple de cette coïncidence, je voudrais à présent décrire le dispositif de cet écrit peu connu. J'en rappelle d'abord les prémisses : George Sand-Théodore est mûe, dit-elle, aussi bien par le désir d'«étudier les choses réelles» que par la fantaisie poétique. Ces deux penchants n'ont-ils pas gouverné ses choix de vie et d'écriture ? Le réel et la métaphore se sont toujours disputés son amour et son discours : «Promenade en hauteur, ascension sans métaphore», note-t-elle lors d'un petit voyage effectué l'année suivante³, pour signaler dans son récit le passage du niveau allégorique au niveau littéral, du voyage imaginaire à l'exercice physique, de l'élan poétique au reportage réaliste. Ascension avec et sans métaphore se succèdent et se conjuguent dans les voyages de George Sand, sans que l'une l'emporte jamais vraiment sur l'autre. La métaphore surgit de la marche et l'accompagne sans l'oblitérer ; l'«élévation» poétique, pour employer une formule baudelairienne, ressemble plus chez George Sand à l'escalade de la marcheuse qu'au vol de l'albatros ; elle s'élève sans quitter la terre⁴ ; c'est d'ailleurs ce que lui reproche Baudelaire, grand voyageur imaginaire. Même à l'époque des premières *Lettres d'un voyageur*, qui décrivent surtout l'aventure d'un sujet à la poursuite de son image idéale — celle du voyageur-artiste —, le récit de voyage semble se diviser entre la méditation poético-narcissique et le compte rendu d'un(e) naturaliste ou d'un(e) anthropologue oublieux d'eux-mêmes et fascinés par le monde réel.

Théodore, en se promenant, suit donc au moins deux voies dont la divergence va prendre la forme d'un conflit de voix : sur son chemin, il entame successivement le dialogue avec deux figu-

3. «Lettre d'un voyageur», Nohant, avril 1864, dans *Voyages et impressions*, *op. cit.*, p. 309.

4. Je rappelle les termes très matériels en lesquels George Sand décrit son effort d'élévation morale et spirituelle, dans sa lettre à Flaubert du 12 janvier 1876 : «Quant à moi, je veux graviter jusqu'à mon dernier souffle, non avec la certitude de trouver ailleurs une bonne place, mais parce que ma seule jouissance est de me maintenir avec les miens dans le chemin qui monte» (*Correspondance Sand/Flaubert*, rééd., Paris, Flammarion, 1982, p. 516).

res antagonistes qui représentent les termes symétriquement opposés de son débat. Une nymphe, allégorique gardienne du ruisseau, vient d'abord s'interposer entre le ruisseau et le promeneur, accusant ce dernier de mentir, de «traduire à tort et à travers⁵», c'est-à-dire de n'être pas assez poète pour comprendre ce que dit le ruisseau. On pourrait d'ailleurs voir en l'apparition de la nymphe une illustration de ce qu'elle dénonce : l'allégorisme⁶ n'exhibe-t-il pas la dépendance complice de la poésie à l'égard de l'artefact rhétorique ? La nymphe, trompeuse vision prise au répertoire des conventions poétiques, rit ainsi de l'incapacité où se trouve le poète de parler le langage de la nature⁷, c'est-à-dire de l'entendre, de s'unir à elle en une romantique effusion. En 1863, au temps des sarcasmes baudelairiens et des éloges du maquillage, on est bien loin du «naturisme» du premier romantisme, en lequel la poésie célébrait à nouveau, pour la première fois peut-être depuis Homère, ses noces avec la vérité⁸. Mais c'est précisément cet éloignement des «vraies sources», ce retour ou ce recours de la poésie néoclassique ou postromantique au mensonge de l'allégorisme, que stigmatise, tout en l'incarnant, la nymphe.

Du coup, c'est en poète déjà divisé et nostalgique, travaillé par le soupçon qui pèse sur la valeur de la poésie, que Théodore s'expose à l'ironie du philosophe naturaliste dont nous avons déjà fait connaissance, Lothario. Là encore, Théodore est accusé de ne pas comprendre ce que dit le ruisseau, en l'occurrence, de ne pas comprendre que le ruisseau ne dit rien. Théodore ment, ou plus exactement, il «traduit», comme le disent la nymphe et Lothario, parce qu'il n'est pas assez poète ou parce qu'il l'est trop.

Le texte théâtralise ainsi un problème à double articulation : le débat de la nymphe et de Théodore pourrait être lu comme le symptôme du malaise ontologique qui affecte le champ poétique dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il témoigne aussi sans doute de l'humble embarras qu'éprouve George Sand à s'arroger entièrement le nom de Théodore, don du dieu Poésie ;

5. *Op.cit.*, p. 326.

6. Voir la définition de Pierre Fontanier : l'allégorie repose sur la possibilité de faire apparaître un double sens, littéral et figuré, alors que l'allégorisme «n'offre qu'un seul vrai sens, le sens figuré» (*les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, pp. 114-116).

7. «Je ne connais pas la langue de la nature, ma belle amie, réplique craintivement Théodore à la nymphe courroucée» (p. 325). La rencontre inaugurale de la nymphe et de Théodore autour d'une onde pure ressemble fort à celle du loup et de l'agneau de La Fontaine ; signifiant oblige!

8. Voir Paul de Man, «The Rhetoric of Temporality», dans *Blindness and Insight*, 2^e éd., Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 187-228. Il y «déconstruit» le mythe romantique — ce qu'il nomme le leurre de la «diction symbolique» — qui consiste à considérer le langage poétique comme un fragment de la nature ; la poésie assumerait littéralement la fonction du symbole, fragment détaché qui témoigne de la continuité retrouvée entre l'être (la nature) et le langage.

car, nous l'avons dit, George Sand est aussi Lothario. À une époque qui proclame la séparation des sciences et des arts, et l'incompatibilité de préoccupations d'ordre éthique, qui supposent une forme d'engagement dans le réel, avec les intérêts purement esthétiques d'un art résolument antimatérialiste, la double postulation du discours de George Sand⁹ contribue à l'affaiblir, en le rattachant à une période considérée comme révolue par l'avant-garde littéraire¹⁰.

Pendant, en soutenant le combat contre Lothario, George Sand réussit dans le fragment d'esthétique théorico-performatif qui nous occupe, à devenir pleinement Théodore ; elle trouve la réponse, poétique d'abord, dialectique ensuite, qui assure à la poésie une victoire à la fois sur ses contradictions et sur ses contradicteurs.

Qu'entendre en effet par la formule en laquelle Théodore résume son expérience et sa conception de la poésie : «culte du vrai, mais traduction libre!» ? D'abord, que la poésie résiste à sa traditionnelle assimilation au mensonge qui sert, depuis Platon, à la disqualifier et à lui ôter littéralement le droit de cité. Hegel, au début du dix-neuvième siècle, n'est-il pas venu au secours de Platon, en affirmant — cette fois au nom de l'Histoire plutôt qu'au nom de l'Idée — que la poésie a cessé (depuis Platon justement) d'être le langage de la vérité ? «Pour nous», écrit Hegel dans son «Introduction à l'idée du beau¹¹», «l'art n'est plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence. D'une façon générale, il y a longtemps que la pensée a cessé d'assigner à l'art la fonction de la représentation sensible du divin». Baudelaire, répondant à l'exclusion par l'exclusion, ne s'accorde-t-il pas paradoxalement avec Hegel pour dénoncer la prétention anachronique de la poésie à exprimer la vérité¹² ? On comprend que, dans ce concert des grandes voix de la philosophie et de la poétique, le mince filet de voix du ruisseau ait été recouvert.

Mais faut-il seulement y entendre le crédo naïf d'une esthétique attardée, ou une version remaniée de l'enseignement d'Aristote ? Que signifie le second membre de la proposition :

9. Double postulation, double appartenance culturelle, aspirations divisées, qui ne sont sans doute pas sans rapport avec le double genre, masculin/féminin, de l'auteur.

10. George Sand n'est-elle pas l'héritière de ce «matérialisme spirituel» des Lumières qui proclamait la continuité entre la nature et l'esprit, qui pratiquait ensemble le débat d'idées et la poésie, qui mêlait la science et la morale aux plaisirs de la fiction et la méditation à l'action ?

11. G.W.F. Hegel, «L'idée du beau», vol. 1, dans *Esthétique*, t.2, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 29.

12. «La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même [...]. La vérité n'a rien à voir avec les chansons» («Théophile Gautier», *Œuvres complètes*, Gallimard, «Pléiade», 1976).

«culte du vrai, mais traduction libre» ? Pour libérer la traduction, à la fois des servilités de la fidélité et de l'imputation d'une trahison d'ordre éthique et épistémologique, il a fallu que George Sand-Théodore se livre, chemin faisant, à une retraduction du mot «traduction», afin de lui donner un sens plus libre, plus littéral, plus proche de son opération poétique. Grâce à sa capacité d'entendre la parole du ruisseau, c'est-à-dire, bien sûr, de la traduire¹³, Théodore reconduit la traduction à sa source étymologique : *tra-ducere*, conduire à travers, transporter, faire voyager.

En prêtant l'oreille à la parole du ruisseau, Théodore n'est pas seulement le jouet d'un anthropomorphisme naïvement logocentrique ; il s'accorde avec Lothario sur le fait que le ruisseau *ne veut rien dire* :

Ai-je besoin que Lothario me démontre qu'un ruisseau n'est pas un être et que cette expression de *corps* appliquée à la science nouvelle à de pures entités chimiques est une simple formule de convention, sans prétention d'aucune valeur en philosophie ? Non certes, pas plus que le métal qui résonne, pas plus que la foudre qui éclate [...], ce ruisseau n'a conscience du chant qu'il module sous sa roche et des paroles précipitées qu'il chuchote en sautillant sur ses cailloux. Ce qu'il dit et ce qu'il chante, il ne le sait pas¹⁴.

Le ruisseau ne dit rien si, comme Lothario ou comme le philosophe, on réduit le dire au vouloir-dire ; le ruisseau ne dit rien si on ne l'écoute pas, si on ne le traduit pas ; et l'écouter, c'est en réalité le faire parler, c'est-à-dire encore parler, comme se met à parler Théodore. Abandonnant la discussion avec Lothario pour mieux entendre le ruisseau, Théodore, d'abord muet et cloué par un sortilège de la nymphe auprès du ruisseau, sent tout à coup affluer en lui une parole intérieure, non bruyante, toute oreille — une écriture ? —, dont le débit devient vite torrentiel ; elle s'adresse (ou elle adresse celui qu'elle submerge) au ruisseau, jusqu'à ce que celui-ci lui réponde :

Oui, oui, petit ruisseau, tu chantes et tu parles, et ce que tu dis, tu ne peux ni ne dois t'en rendre compte à toi-même, puisque ton *moi* est un avec l'infini [...]. Mais quoi! N'es-tu plus qu'un mince filet d'eau enchaîné à cette roche, contenu

13. Évoquons ici la voix de Valéry qui nous livre une clé essentielle de l'entendement poétique dans «Le calepin d'un poète» (Paul Valéry, *Cahiers*, t. 1, Paris, Gallimard, «Pléiade», p. 1456) :

«[...] Son oreille lui parle.

Nous attendons le mot inattendu — et qui ne peut être prévu, mais attendu. Nous sommes le premier à l'entendre.

Entendre ? Mais c'est parler. On ne comprend la chose entendue que si on l'a dite soi-même au moyen d'une cause autre.

Parler, c'est entendre.»

14. *Op.cit.*, p. 341.

dans l'urne de cette noyade et condamné à faire pousser un tapis de jacinthes [...] ?

— Non pas, non pas! répondit le ruisseau, je suis ici et je suis ailleurs [...].

Et le ruisseau, dont j'avais traduit le langage, me fit connaître que je ne l'avais pas fait mentir car j'entendis qu'il disait distinctement, comme un résumé de mes hypothèses : *Toujours, toujours, partout, dans tout, pour tout, toujours!*

Et il recommençait sans se lasser, car c'est tout ce qu'il pouvait dire, et il ne pouvait rien dire de plus beau¹⁵.

Ainsi la réponse que donne le ruisseau à la traduction de Théodore est-elle encore une traduction; car tout ce qu'il peut dire, en réalité, — mais ceci est encore une traduction —, c'est : «*toujours, partout...*» Leur dialogue n'a lieu qu'en traduction, sans que l'on puisse concevoir qui, de Théodore ou du ruisseau, en est la source; la source est dans le mouvement de la traduction. Et celle-ci entraîne le poète très loin (mais en même temps très près) de sa source initiale : «*Qui sait par quelle série de transformations il a passé depuis le jour où, émanation gazeuse du monde primitif, il est monté et descendu, remonté et redescendu, par d'innombrables voyages, de la terre au ciel et du ciel à la terre, pour occuper enfin cette petite place où je le vois ?*»

Et le ruisseau de répondre : «*Je ne puis dire où je vais et où je ne vais pas, soit que je retourne au ciel, soit que, perdu dans les embrassements de la belle rivière, j'aie me dilater dans le bassin des grandes mers; mais Dieu les connaît mes beaux voyages, et toute la nature en profite*¹⁶.»

Celui qui est assez sensible à la voix du ruisseau, ne profite-t-il pas lui aussi de ses voyages? Le ruisseau n'emporte-t-il pas son auditeur attentif jusqu'aux confins du monde, «*partout*» et «*dans tout*»? Théodore, en suivant le cours et le discours du ruisseau, est lancé dans une course à travers l'univers, j'oserais presque dire, une chevauchée à dos de ruisseau. Ne saisissons-nous pas mieux à présent la nature du différend qui oppose Lothario à Théodore? En refusant de traduire la parole du ruisseau, il refuse, en fait, de se laisser transporter par elle, il résiste au voyage. Il n'ira pas plus loin que la Creuse en laquelle se jette le ruisseau à quelques pas de là : «*Je pus rejoindre Lothario*», raconte Théodore à la fin de son «*voyage*», «*qui étudiait les tourbillons de la Creuse aux prises avec ses sombres blocs de diorite, et qui s'amusait de l'obstination vailante des saumons à remonter le courant formidable*¹⁷.»

Poursuivant la traduction, nous pourrions dire, comme le suggère très justement Théodore, que Lothario résiste à l'at-

15. *Ibid.*, pp. 344-348.

16. *Ibid.*, pp. 346-348.

17. *Ibid.*, p. 349.

traction de la métaphore, à sa faculté de transporter celui qui se laisse prendre au charme rusé du langage. Lorsque Lothario démontre à Théodore qu'«un ruisseau n'est pas un être» et que «l'expression de corps appliquée à l'eau est une simple formule de convention», que veut-il dire sinon que les mots «être» et «corps» (ne) sont (que) des métaphores... ce que Théodore sait déjà parfaitement.

George Sand nous introduit ici au cœur des rapports qui unissent le voyage à la poésie. Lorsqu'on se laisse séduire par le corps (et non le sens) de la métaphore, c'est-à-dire encore par le pouvoir de la lettre, comme dans l'usage magique ou enfantin du langage, les mots se transforment en tapis volant, passerelle, pont ou ruisseau ; ils mènent vers la réalisation d'un désir inscrit dans le langage. Peut-être le transport en métaphore constitue-t-il d'ailleurs la première expérience de voyage, celle qui détermine et préfigure tous les voyages ultérieurs. Écoutons bien ce que nous disent les poètes chacun à leur manière : au commencement était le poème ou l'image ou le récit ; le voyage en rêve précède son accomplissement dans le réel. Rimbaud accomplit les voyages que lui dictent ses poèmes. La poésie ne représente pas, elle n'«imite» pas, en rivalisant avec eux, les voyages : elle les suscite. Le désir de voyage ne prend-il pas sa source dans l'expérience d'une jouissance linguistique ? N'est-il pas éveillé par les premiers livres lus ou les premiers contes entendus ? Ainsi la seconde *Lettre d'un voyageur*¹⁸ commence-t-elle par un récit de rêve que George Sand dit avoir fait souvent : c'est un rêve d'embarquement pour une île merveilleuse en compagnie d'êtres aimés, sorte de prototype ou d'archétype du voyage idéal. George Sand en commente la généalogie et les effets en ces termes :

Cette apparition d'une troupe d'amis dont la barque me porte vers une rive heureuse, est dans mon cerveau depuis les premières années de ma vie. Je me souviens fort bien que, dans mon berceau, dès l'âge de cinq ou six ans, je voyais en m'endormant une troupe de beaux enfants couronnés de fleurs qui m'appelaient et me faisaient venir avec eux dans une grande coquille de nacre flottante sur les eaux, et qui m'emmenaient dans un jardin magnifique. [...] Du reste, mon rêve ressemblait aux contes de fées dont j'avais la tête nourrie, mais au souvenir desquels je mêlais toujours un peu du mien. Maintenant il ressemble à la terre libre et vierge que je vais cherchant, et que je peuple d'affections saintes et de bonheur impossible. Eh bien, il m'est arrivé l'autre soir, de me retrouver en réalité dans une situation qui ressemblait un peu à mon rêve, mais qui n'a pas fini de même.

18. *Œuvres autobiographiques*, texte établi par Georges Lubin, Paris, Gallimard, «Pléiade», pp. 679-682.

Le rêve condense les trames des voyages passés et à venir ; il ressemble aux premiers voyages effectués dans la première embarcation, le berceau, en direction des pays enchantés des contes dont la nourrissait sa mère. C'est vers ces terres chimériques que, maintenant le fil du rêve et du conte, le voyageur-artiste cherche à se diriger, en «peuplant d'affections saintes» la «terre libre et vierge» de la fiction ou en tentant de répéter l'expérience dans la réalité ; mais «en réalité», le voyage rêvé, s'il a le conte pour origine, s'il commence de même, ne finit jamais de même qu'en rêve.

Il nous reste à expliquer pourquoi, dans le texte de George Sand, le voyage et la poésie choisissent de manifester leur commune essence par la bouche d'un ruisseau. J'emprunterai à Jacques Derrida, dont la conférence sur Valéry intitulée «Les sources de Valéry¹⁹» a déjà souterrainement alimenté mon propos, une métaphore. Commentant les «Louanges de l'eau» auxquelles se livre Valéry, Derrida remarque qu'en parlant de l'eau, Valéry ne parle que de la parole : «[...] il insiste, dit Derrida, sur ce passage qui met l'eau à la bouche». De même, l'eau du ruisseau de George Sand devient-elle à la fois la source et le canal d'une transmission ou d'une traduction poétique qui s'effectue de bouche à bouche et de bouche à oreille, liant ainsi par voie métaphorique la poésie à la jouissance orale ; Théodore boit les paroles du ruisseau comme, peut-être, Aurore s'est nourrie des contes entendus dans son enfance²⁰.

Il me serait à présent facile de montrer comment George Sand succombe presque à ce que Derrida nomme «le leurre de la source rejointe», c'est-à-dire l'illusion phonocentrique : elle consiste à croire en la valeur originelle et originante de la voix qui rive le texte à son lieu d'émission comme à sa source sûre, et qui semble ainsi garantir sa valeur de présence et d'authenticité pour le sujet qui parle et pour celui qui écoute. Le phonocentrisme du texte de George Sand s'appuie en effet sur une conception théologique du langage. Le primat accordé à la parole comme au langage des sources, la foi en la voix comme source de la vérité contribuent à faire du langage un dieu : «Je te défends de toucher à cette voix!» s'écrie Théodore, indigné du sacrilège que s'apprête à commettre volontairement Lothario, en déplaçant quelques pierres dans le lit du ruisseau.

Imbécile! reprit Lothario, un instrument n'est pas une voix. tu prends une cause pour un effet.

— Imbécile toi même! lui dis-je, veux-tu que j'ouvre ton

19. «Qual Quelle, les sources de Valéry», dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 325-363.

20. Pour une analyse du primat de l'oralité dans le texte de George Sand, voir mon article, «L'apprentissage selon George Sand», *Littérature*, octobre 1987.

larynx et que j'en arrache les organes du son, ou que je brise tes dents [...], qu'aurai-je fait, alors ? J'aurai détruit en toi le plus bel instrument de la création et l'effet avec la cause, la cause avec l'effet, le verbe, le logos, le dieu qui se manifeste par la bouche de l'homme²¹.

Toutefois, la théorie de la poésie comme traduction contredit, voire même déjoue, la tentation théologique. À plusieurs reprises dans le texte, Théodore-George Sand indique que l'équivalence langage / nature / divinité n'est jamais qu'une manière de parler, c'est-à-dire de traduire poétiquement.

Je savais bien [reprend Théodore après le départ de Lothario] ne pas mériter le reproche de vouloir sacrifier le vrai à la fantaisie littéraire. La notion poétique qui ne vous surprend pas *comme une impérieuse révélation* n'est pas la poésie, et si on la cherche trop, elle vous fuit ; mais je pensais que cette révélation devait être écoutée *comme une voix de la nature*, et la réprimande de Lothario me faisait craindre d'avoir pris mes propres hallucinations pour le langage de la Divinité²².

La révélation poétique n'exige pas tant de croire en la Divinité que de reconnaître le droit à la traduction, au *comme* qui régit implicitement tout discours poétique ou figural. Je préfère donc me laisser charmer par l'illusion phonocentrique (*felix culpa* des poètes!) et continuer le voyage en compagnie de Théodore, le favori des voix.

Mais de quelle manière la voix favorise-t-elle le transport ? Dans le dialogue en traduction que nouent le ruisseau et Théodore, nous avons déjà remarqué qu'il était impossible de reconduire la parole à sa source. Que la parole poétique soit d'emblée traduction, signifie en effet qu'elle est, par essence, réplique, réponse ou, comme le répète encore le texte, écho. Théodore et le ruisseau se font écho jusqu'à n'être plus que l'écho l'un de l'autre, et même, l'écho de l'écho :

Ruisseau qui fus nuage, qui nous dira tout ce que tu as fécondé dans ta vie errante ? Tes flancs ont sans doute plus d'une fois recélé le fluide électrique, et la foudre a déchiré tes masses livides [...] ; tu as vu passer dans le voile bienfaisant de tes épanchements humides les phalanges altérées des oiseaux voyageurs ; tu étais alors l'écho des hautes régions de l'atmosphère, et tu nous renvoyais, stridente ou plaintive, la voix de ces poétiques émigrants, agents eux-mêmes d'une fécondation sans limite²³.

De traduction en métamorphose, de métaphore en métonymie, le ruisseau devient ou redevient «émanation gazeuse», puis

21. *Op. cit.*, p. 330.

22. *Ibid.*, p. 335. C'est moi qui souligne.

23. *Ibid.*, p. 346.

«nuage» aux flancs humides et maternels. De traduction en traduction, Théodore, qui parle de mieux en mieux la langue du ruisseau, finit par entendre en lui «l'écho des hautes régions de l'atmosphère», l'écho en particulier des oiseaux voyageurs qui ne sont jamais eux-mêmes que des agents de transport de la voix, de féconds et poétiques échos²⁴.

Théodore fait écho au ruisseau qui fait écho aux oiseaux qui font écho au ruisseau. En l'écho, grâce à l'écho, l'identité de l'un se transmue, se traduit et se perd en celle de l'autre. Cette chaîne sonore ininterrompue confirme le langage poétique dans sa double fonction d'agent de transport et d'agent de liaison. On retrouve ici, me semble-t-il, un motif constant de la poésie de George Sand. Le réseau sonore en lequel la poésie enserme l'univers restaure ou tisse des liens dont le langage ordinaire expose au contraire la brisure. La poésie a vocation de conjurer la séparation ainsi exhibée :

Oui, tout chante et tout parle dans l'univers [...]. L'homme seul, en ce monde-ci, sait affirmer son existence par beaucoup de vérités et beaucoup de mensonges. Tout le reste des êtres et des choses exprime le fait de l'existence sans le comprendre. Tout ce que la terre fait dire aux innombrables voix qui émanent d'elle est donc pur [...]. Nous, ses plus hardis enfants, nous cherchons à travers mille erreurs une affirmation raisonnée qui réponde sciemment au sens profond et divin des choses, une affirmation qui nous lie non seulement à la planète notre mère, mais à l'univers entier notre patrie²⁵.

L'exil de l'homme dans le langage se manifeste précisément dans sa tentative de «répondre sciemment», par approximation abstraite et par conséquent souvent erronée, au chant d'une terre dont il ne comprend plus la langue. Seule l'affirmation pure et non raisonnée du langage poétique, qui consisterait simplement à faire écho au chant de la terre, permettrait à l'homme de rester lié ou de faire retour au tout dont il émane : au grand corps maternel de la terre dont le ruisseau est une veine, et à son père l'univers²⁶. «Toujours, toujours, partout, dans tout, pour tout, toujours!» chante le ruisseau par la voix de Théodore. Devenu son propre écho, il rime absolument avec lui-même ; la redondance sémantico-phonique n'est-elle pas la forme de l'affirmation la plus pure et la plus simple ?

24. On pourrait «babiller» sur la généalogie familiale des oiseaux chez George Sand.

25. *Op. cit.*, pp. 342-343.

26. «[Le ruisseau] n'appartient-il pas à ce grand être qu'on appelle terre ? N'est-il pas une des innombrables petites veines qui se rattachent à son système artériel ?» (p. 341) Il y aurait beaucoup à dire sur la distribution classique de ce système parental : terre-mère-matière (*mater/materia*), univers-patrie (lieu purement symbolique).

Ainsi, si la poésie prétend instaurer ou restaurer la continuité du langage et de l'être, si la voix arrime le texte au corps, elles ne reconduisent pas le sujet qu'elles transportent vers lui-même ; elles ne garantissent pas la réunion du corps propre au nom propre, identification qui requerrait l'épreuve authentifiante du miroir. L'eau voyageuse et turbulente du ruisseau est comme la vie. Elle n'a pas le temps de s'arrêter pour renvoyer au voyageur son image²⁷. Elle l'oblige à suivre son cours, elle l'altère et l'emmène. Pour bien entendre le ruisseau, Théodore-George Sand a dû traverser le miroir. Il y a longtemps que Narcisse a plongé dans l'eau vive ; il y a retrouvé la nymphe Écho.

27. Dans la première *Lettre d'un voyageur*, la jeune George Sand, alors en proie à bien des inquiétudes narcissiques — rupture amoureuse, carrière littéraire à ses débuts — raconte l'épisode angoissant de sa rencontre pétrifiante avec sa propre image, aperçue dans une source miroitante : «Des roches éparses dans l'eau s'avancent jusqu'au milieu de la grotte. Je parvins à la dernière et me penchai sur ce miroir de la source, transparent et immobile comme un roc d'émeraude. Je vis au fond une figure pâle dont le calme me fit peur [...]. Il me sembla que moi aussi, je me pétrifiais» (*op. cit.*, p. 667).

Saisi d'un vertige narcissique et morbide, «le voyageur» s'immobilise alors dans un rêve de pierre jusqu'à ce que vie et voyage reprennent de concert. Toute la différence et tout l'enjeu des premières *Lettres d'un voyageur* et des *Lettres de vieillesse* tiennent à leurs sources.