

Jean-Louis Cabanès : La comédie du libéralisme dans *Le Compagnon du tour de France*

La fiction pense, on le sait, et dans *Le Compagnon*, elle pense la politique et le politique. Elle est une mise à l'épreuve du libéralisme tel qu'on le professe sous la Restauration à la lumière de ce qu'il est devenu après 1830. Le roman de Sand est doublement daté. Le narrateur qui raconte l'intrigue la rapporte avec un décalage de 17 ans. Or, entre 1823 – année de l'intervention des troupes françaises en Espagne, de l'échec des complots de la charbonnerie en France – et 1840, il y a bien évidemment les trois Glorieuses, l'avènement de Louis-Philippe, l'exercice du pouvoir par les libéraux. C'est fort de cette expérience d'une politique que l'écrivain engage une réflexion générale sur le politique. En d'autres termes, on dira que le libéralisme est appréhendé dans le spectre de ses incarnations circonstancielles, il est également pensé comme doctrine, par-delà les circonstances historiques dans lesquelles il s'énonce comme discours et s'expose ou s'impose comme *praxis*. D'un côté, le roman vise à définir les principes du libéralisme, de l'autre il le met en intrigue, en greffant le circonstanciel du roman sur l'histoire de la Restauration. Il en résulte un discours bifide. Le narrateur intervient dans la fiction pour délivrer une parole polémique : la concurrence libérale, déclare-t-il en substance, c'est le mal. Cette parole véhémement et généralisante a pour contrepoint des effets de comédie. Le libéralisme tel qu'il s'incarne dans les personnages, tel qu'il s'affirme dans le romanesque des situations, en dépit des répressions terribles qui s'exercent sur la charbonnerie en 1822-1823, fait le plus souvent sourire. On est dans le quiproquo, le double sens, mais aussi le dissimulé, le faux-semblant, le crypté, l'hypocrisie – comédie bouffe donc, mais aussi comédie sérieuse comme peut l'être *Tartuffe*, comédie qui pourrait même tourner au mélodrame, mais, cependant, comédie, parce que Sand se plaît à susciter un petit théâtre où des personnages, souvent travestis, se présentent à nous en représentation. Ce sont précisément ces représentations que je voudrais analyser, elles renvoient, certes, au contexte historique de la Restauration, mais elles invitent surtout à penser la relation que le libéralisme entretient avec la notion de simulacre. C'est analyser un courant de pensée dans son essence, tout au moins telle que G. Sand croit l'appréhender, et montrer comment la fiction romanesque elle-même se fonde sur ce qu'on pourrait appeler « l'effet idéologique » du libéralisme. Il est rendu manifeste par le décalage, ironisé par la romancière, entre ce qu'il prétend être et ce qu'il est concrètement. Une partie de l'intrigue du *Compagnon* résulte de ce décalage, les images mentales, le « fictionnaire »¹ des personnages demeurant en grande partie subordonné aux impostures du libéralisme.

Travestissements, disions-nous. Les carbonaristes que Pierre Huguenin rencontre dans l'auberge du Vaudois arrivent sur la scène romanesque en costume de chasse. Précaution judicieuse, pour les membres d'une société secrète. Mais c'est le narrateur qui prend soin de mettre l'accent sur le mot « costume », et cette précaution, peut-être utile, fait sens sur un autre plan. Les chasseurs n'ont pas fait « buisson creux », ils s'en viennent, en effet, avec du gibier en cette réunion secrète. Constatons surtout qu'en se tournant vers Achille Lefort, ces carbonaristes travestis utilisent la même expression². Pierre Huguenin, le menuisier, n'est-il pas venu au rendez-vous, tout au moins le croit-on, qui lui fut fixé ? Le déguisement est donc indissociable de l'usage qui est fait de la métaphore cynégétique. Peuple-gibier signifie peuple instrumentalisé, manipulé. Nous y reviendrons.

¹ J'emprunte cette expression à Chantal Pierre-Gnassounou.

² *Le Compagnon du tour de France*, Le Livre de Poche classique, 2004, pp. 234-235. « Faire buisson creux » : ne pas trouver dans l'enceinte la bête détournée.

Est-il par ailleurs gratuit qu'Achille Lefort, qui va de vente en vente, se présente, pour couvrir ses activités comme un commis voyageur ? Certes, il ne s'agit pas de l'assimiler à un Gaudissart de la charbonnerie. Mais le choix de cette profession qui lui permet, sous prétexte de commerce vinicole, d'aller d'un pays l'autre, n'est pas sans rejaillir sur le propagandiste et sur l'éventuelle transformation des idées qui sont les siennes en marchandise à placer. Le roman montre d'ailleurs qu'il fait commerce d'idées. La libre opinion, c'est un marché politique. Le commis voyageur, on le sait, en tant que type romanesque, a confiance en sa propre parole. Il lui appartient, grâce à sa compétence oratoire, de vendre ses produits. Achille Lefort se confond avec son identité travestie. Il sait parler au peuple, déclare-t-il : « Bah ! le peuple est doux comme un enfant après la victoire. Vous ne le connaissez pas, vous dis-je ; moi, je me fais fort d'en mener dix mille comme ceux que vous venez de voir³. » La fonction du meneur est complémentaire de celle des chasseurs. Il s'agit toujours de manipuler une masse supposée amorphe pour les besoins de la cause des libéraux. En quoi se profile, bien évidemment, 1830.

Plus généralement, Achille Lefort semble n'exister qu'en représentation. Il lui faut exhiber les insignes de sa cause. Il porte, occasionnellement, « un de ces manteaux qu'on appelait alors Quiroga, et un chapeau à la Morillo »⁴. On peut découvrir du courage dans cet affichage ostentatoire d'une opinion, à une époque où dire ce que l'on pense, c'est vivre dangereusement. On peut aussi y découvrir le désir de s'identifier à un rôle, de s'inscrire dans une mode. Il y a chez Achille Lefort, tel que Sand l'invente, une sorte de théâtralité permanente, un « *too much* » spectaculaire, qui régit jusqu'à ses relations à autrui. La vie de ce jeune homme se calque, en effet, sur le romanesque le plus stéréotypé. Précepteur de Raoul, le frère d'Yseult, il a endossé le rôle-type du précepteur amoureux : « Un beau jour, je remarquai que, tout en mangeant de fort bon appétit, il faisait de gros soupirs toutes les fois que je lui offrais de quelque plat », déclare Yseult⁵. Or, c'est se fondant sur l'image qu'Achille Lefort se donne de lui-même que le comte de Villepreux se débarrasse du commis voyageur de la Charbonnerie. Il lui fait croire, en effet, qu'un mandat d'amener est dirigé contre lui : « Achille, qui ne demandait que des émotions, commente la romancière, eut celle de se croire enfin persécuté⁶. » Je retiens pour l'instant la naïveté d'Achille Lefort, son aveuglement politique, dont le chapeau à la Morillo, est l'emblème. Ce général, il faut le rappeler, avait écrasé de la manière la plus sanguinaire qui soit le soulèvement des colonies espagnoles, notamment au Venezuela. Après son retour en Espagne, il s'était certes rangé du côté des libéraux, contre Ferdinand VII, mais il avait trahi leur confiance dès 1823. Se réclamer de Morillo, ce n'était donc pas faire le « bon choix » ! En réalité, la politique, pour Achille Lefort, c'est du romanesque, le libéralisme, c'est un fictionnaire, une représentation, une suite d'images mentales. C'est la possibilité d'investir son énergie dans un rôle, celui du conspirateur. Du précepteur amoureux au porteur de chapeau à la Morillo ou bien encore au commis voyageur, le personnage, par-delà ses métamorphoses, théâtralise son existence, comme le firent, selon G. Sand nombre de jeunes gens de son temps. L'entorse au naturel ne compromet pas la générosité ni la sincérité, la romancière n'occulte pas le danger couru. Mais elle relativise l'enjeu politique, le but poursuivi, entendons la chute des Bourbons, à la lumière de 1830. Achille, qui se met au service du mouvement carbonariste, demeure aveuglé, parce qu'il est tout entier pris dans le culte du changement immédiat, et il est également prisonnier de l'image qu'il s'est donnée de lui-même. Il y a en lui un moi ostentatoire qui coïncide d'une certaine manière avec ce qu'a pu être un libéralisme romantique ou romanesque.

³ *Ibid.*, p. 253.

⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁵ *Ibid.*, p. 467.

⁶ *Ibid.*, p. 477.

Voilà pourquoi il est aisé, au comte de Villepreux, de se débarrasser à peu de frais de ce lafayétiste. La « fraction libérale de la charbonnerie » est considérée par le comte comme « un appeau à prendre les courages, un allié propre à chauffer l'ardeur des étourdis et à tirer les marrons du feu⁷. » Achille Lefort, ajoute Sand, « croyait sincèrement le comte *Lafayétiste*, mais le comte de Villepreux savait fort bien au fond de son âme qu'il était *Orléaniste*⁸. » Le jeune commis voyageur de la charbonnerie, « brave enfant, plein de défauts »⁹, et qui figure aux yeux de G. Sand, comme l'eût dit Leroux, le libéralisme adolescent, se présente donc dans le rôle comique d'un propagandiste qui entend instrumentaliser le peuple, mais qui se voit manipulé par plus rusé que lui. Sa mise à l'écart annonce ce qu'il en sera par avance des républicains modérés en 1830. Il furent, comme le disait Chateaubriand à propos du héros des Deux-Mondes, des « Gilles »¹⁰, ou si l'on préfère des personnages comiques, des niais, dans le carnaval de l'histoire.

Le libéralisme, comme la charbonnerie, est donc pluriel et concurrentiel. Il se compose de « fractions » qui ont pour dénominateur commun de souhaiter la chute des Bourbons, mais qui ne s'entendent pas *a priori* sur les institutions politiques qui doivent remplacer la Monarchie selon la Charte. Or, cette cacophonie politique se traduit par la multiplication des références : « Voltaire, Adam Smith, Bentham, la Constituante, la Convention, la Charte, Brissot, La Fayette, le duc d'Orléans, et *Tutti quanti*¹¹. » Celles-ci fonctionnent comme des rôles tout prêts, des masques dont on peut se réclamer. Achille Lefort sera vu par l'avocat républicain comme un Barnave, entendons un modéré, tandis que le médecin orléaniste fera de lui un hébertiste¹². Le chapitre XV dans lequel les carbonaristes se rencontrent dans l'auberge du Vaudois s'achève sur une scène entièrement dialoguée, comportant même des didascalies. G. Sand y met en voix le libéralisme dans ses composantes conflictuelles. Et il s'agit d'une scène de comédie, précisément parce que l'on ne s'entend pas, que les conversations à la fin du chapitre cessent d'être des échanges ou même des conversations, chacun suivant son idée, ou bien invectivant l'autre, parlant même, comme l'indique une didascalie « entre ses dents. » Mais on peut dire aussi que, dans cette scène, le libéralisme s'expose politiquement, parce qu'il est peut-être dans sa nature d'être pluriel – ou bien encore socialement, parce que les comparses déguisés sont dépourvus de nom propre. Ils se résorbent dans une appartenance sociale : médecin, avocat, c'est-à-dire bourgeois. Le libéralisme apparaît alors pour ce qu'il est : la parole plurielle d'une classe.

Cette pluralité se fait homme dans celui qui représente le « patriarche du libéralisme » du Loir-et-Cher. Le comte de Villepreux fut préfet de l'Empire, député libéral sous la Restauration. On apprendra au fil de la narration qu'il est orléaniste. Il est donc à l'image de Talleyrand qui le protégea. Mais, dira-t-on, il trahit sa classe en adoptant les idées libérales. Rien n'est moins sûr. Il est certain qu'il ne lui répugne pas de gagner de l'argent, ni qu'il ne lui déplaît pas de « penser », à la différence de l'aristocratie de province, mais il apparaît surtout qu'il aime, lui aussi, jouer un rôle, tout en se présentant, dans l'ostension de sa bonhomie, comme un grand seigneur. Le comte trafique les apparences, et pour une bonne part, l'intrigue du *Compagnon* est finalisée par son démasquage. Celui-ci s'opère en deux temps. Ce dévoilement conclut tout d'abord le roman de Joséphine avec le Corinthien, il se parachève dans l'avant-dernier chapitre, lorsque le grand-père d'Yseult la surprend en tête à tête avec Pierre Huguenin.

⁷ *Ibid.*, pp. 470-471.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 355.

¹⁰ Tout au moins est-ce une première approche, un premier portrait que l'auteur des *Mémoires d'Outre-tombe* s'empresse de rectifier. Mais l'image reste (*Mémoires d'Outre-tombe*, édition du Centenaire, Flammarion, 1964, t. II, p. 530.

¹¹ *Le Compagnon du tour de France*, éd. cit., p. 354.

¹² *Ibid.*, p. 255.

Or, la scène dans laquelle M. de Villepreux fait savoir à la marquise qu'il connaît le secret de ses amours est explicitement désignée comme scène de comédie¹³. Le comte joue un personnage que n'attendait pas Joséphine, et ce décalage fait sourire. Il endosse le rôle d'un libéral généreux qui prend acte que, même sous la Restauration, les effets de la Révolution, sur le plan juridique et sur le plan des mœurs, sont inéluctables. Davantage, il feint de parler le langage que parlerait sa fille. Comme le dit d'ailleurs Joséphine en s'adressant ultérieurement à Yseult : « Ou vous jouez, ton père et toi, une comédie pour m'éprouver, ou vous êtes sous l'empire de je ne sais quel rêve de républicanisme romanesque auquel vous voulez me sacrifier¹⁴. »

C'est en effet l'un des credo du libéralisme que le comte semble énoncer : la société révolutionnée serait une société juridiquement égalitaire. En conséquence, il n'y aurait plus de barrière de classe, tout au moins selon la loi, mais ce propos est entièrement ironisé :

Loin de moi, dit le comte, la pensée de vous humilier et de vous blesser, ma chère Joséphine. Je voulais seulement vous dire (ayez un peu de courage, ce sera bref) que les mœurs de Louis XV, excusables peut-être dans leur temps, ne sont plus praticables aujourd'hui. Une femme du monde ne pourrait plus dire, au point du jour, à un manant : « Va-t-en, je n'ai plus besoin de toi ! » car il n'y a plus de manants. Un palefrenier est un homme ; un artisan est un artiste ; un paysan est un propriétaire, un citoyen ; et même aucune reine n'a le pouvoir de persuader un homme qu'il redevient un inférieur en sortant de ses bras¹⁵.

Je laisse ici la cible la plus évidente, c'est-à-dire Joséphine et ses amours transgressives, pour m'attacher à l'extraordinaire mimétisme du discours du comte. Celui-ci aime les utopies, il est en théorie, « partisan des idées les plus rationnelles, des principes les plus philosophiques et les plus radicaux », mais il est « peu enthousiaste »¹⁶, précise la romancière qui lui accorde également peu de courage. En somme, il goûte les aventures de la pensée, mais il les considère comme un jeu conceptuel. Il existe pour lui un grand écart entre un devenir historique dont la fin lui semble nécessairement cachée et la finalité que les pensées du progrès ou les utopies assignent au mouvement de l'histoire. Mais le double jeu auquel le comte se contraint, ou dont il s'amuse, lui donne une capacité à ironiser en jouant, comme le dit Sand, « une comédie sceptique » qui fait tomber Joséphine, toujours selon les dires de la romancière, dans « un piège bouffon »¹⁷.

Or, si l'ironie est polyphonique, si elle fait entendre dans la parole prononcée un discours qu'elle démarque, ce n'est pas tant les thèses des utopistes qui se trouvent tournées en dérision que le credo des penseurs libéraux. Lisons Guizot : « La société française ressemble à une grande nation où les hommes sont à peu près dans une même condition légale, très diverse sans doute en bonheur ou en Lumières, mais la condition légale est la même. La classification des anciennes sociétés a disparu ». Il ne saurait donc être question, estime Guizot dans ce discours prononcé le 29 décembre 1830, d'aristocratie, de classe moyenne, de peuple. Souvenons-nous, par ailleurs, que pour Tocqueville l'égalité aurait été réalisée quasi sociologiquement avant qu'elle soit instituée légalement par la chute de la féodalité. C'est la thèse défendue, en 1840, dans la deuxième *Démocratie*. En réalité, en reprenant ainsi ironiquement l'un des credo du discours libéral, le comte sait par avance que Joséphine n'entend pas se déclasser. Pour le dire en d'autres termes, il sait que l'égalité juridique n'implique pas, pour reprendre les formules de Guizot, « une condition égale en lumières et en bonheur ». Il ne croit pas, comme Tocqueville l'affirme pourtant, que les

¹³ *Ibid.*, p. 542.

¹⁴ *Ibid.*, p. 547.

¹⁵ *Ibid.*, p. 541.

¹⁶ *Ibid.*, p. 470.

¹⁷ *Ibid.*, p. 542.

fortunes tendent à devenir médiocres, que les différences entre groupes sociaux s'amenuisent. Bref, il parie sur la représentation que Joséphine se fait du monde réel et des hiérarchies sociales pour l'inciter à rompre sa liaison avec le Corinthien sans qu'il ait besoin de le lui demander autoritairement.

Lorsqu'on le scrute de plus près, le discours du comte apparaît composé de deux strates superposées, ou plutôt intriquées. D'une part, le credo libéral sur l'égalité politique est miné par un personnage qui le fait apparaître en grande partie comme entièrement idéologique. M. de Villepreux en joue comme d'une représentation, il le signale comme fiction au moment précis où il feint d'y croire en l'invoquant comme norme éthique et politique. D'autre part, G. Sand laisse cependant entendre sa voix dans le discours de son personnage, car elle met en cause, elle aussi, un égalitarisme purement juridique, au nom du socialisme de Leroux. Le comte de Villepreux figure donc paradoxalement le vicaire de l'ironie de l'écrivain, et cela au moment même où G. Sand s'apprête à dénoncer son personnage, en tant que prototype d'un libéralisme étroit. Force est donc d'admirer la torsion ironique des discours, qui veut que l'ironisant soit mis en cause, dans le feu même de sa propre ironie, comme personnage duplice, tout en étant, de manière oblique, le porte-voix de celle qui le créa.

Une même torsion se manifeste lorsque le comte feint de croire que l'union de Joséphine et du Corinthien, après que celui-ci aura fait son éducation artistique, participera du sacre de l'artiste : « Vous aurez pour époux un élève distingué auquel votre fortune aplanira le chemin de la réputation¹⁸. » C'est faire semblant d'accréditer l'idée que la valeur distinctive de l'art a pour parachèvement, pour peu que l'amour d'une dame s'en mêle, une reconnaissance sociale, c'est postuler que Joséphine pourrait être la madame de Bargeton du Corinthien, tout en dénonçant par avance, comme le fera Balzac, l'imposture de ce schéma lénifiant et romanesque. C'est aussi, pour Sand, signaler que toutes les avances faites par le comte au jeune artisan-sculpteur impliquent, certes, une appréciation élogieuse de son talent, mais non point une rupture des barrières de classe. Le peuple reste peuple, quels que soient l'élévation spirituelle ou le savoir créer de ses fils. Or, d'une certaine manière encore, l'écrivain souscrit au discours du comte, comme pour mieux faire apparaître l'écart entre une mythologie romantique ou libérale du créateur et ce qu'il en est dans la réalité sociale où cette mythologie trouve fort peu à s'incarner comme l'attestent bien évidemment les réactions de Joséphine à la proposition du comte. Ainsi, au moment où Sand, découvrant les vertus de la culture populaire, s'interroge sur l'art simple, l'ironie sceptique qu'elle prête à son personnage l'autorise à nuancer le sacre de l'artiste en régime bourgeois.

Homme de peu de foi, personnage caméléonesque, le comte est donc un libéral qui ne croit guère apparemment au credo progressiste du libéralisme. Mais cette appréciation est trop superficielle et doit être nuancée. Certes, son office d'opposant se borne à se montrer tolérant à l'égard des danses des villageois le dimanche, ou si l'on préfère, comme le dit l'instance narratrice, à « dominer le curé »¹⁹, l'affichage anticlérical servant ainsi de leurre à un conservatisme social, car, dans le fond, il s'agit de ne rien changer. Pour autant, le progressisme demeure, en arrière-plan des discours, comme une fin dernière. Comme le comte le dit à Joséphine, en cessant de jouer la comédie : « On doit aimer et honorer le peuple en principe [...]. Le peuple est grand et beau comme masse, il est misérable et chétif comme individu ; il a besoin de passer successivement par toutes les phases de la hiérarchie sociale pour s'épurer, se débarrasser du limon d'où il est sorti [...] »²⁰. Il ne sera donc véritablement fréquentable que lorsqu'il aura cessé d'être le peuple. L'intérêt que le comte lui porte est donc, si l'on peut dire, un amour de tête, puisque les individus concrets sont répulsifs ou

¹⁸ *Ibid.*, p. 544.

¹⁹ *Ibid.*, p. 322.

²⁰ *Ibid.*, p. 562.

dignes de pitié. Cette dichotomie entre le conceptuel et le réel, entre la représentation du peuple comme entité et son être concret, entre la rationalité libérale invoquée – elle postule un devenir radieux à long terme – et la vision hiérarchique du monde social réel, fait ainsi du progressisme du comte un progressisme sans œuvre. Sa duplicité est moins un trait de caractère, une manière, pour la romancière, de créer un effet-personnage, qu'une posture idéologique. Ce en quoi, il nous faut en revenir toujours à la comédie de 1830 et à l'orléanisme dont le propre fut de créer des dupes, d'alimenter des fictions, de créer des illusions.

Si, dans le roman, comme on l'a vu, la première de ces dupes est Achille Lefort, et la seconde Joséphine qui croit, dans un premier temps au romanesque républicain de son oncle, la troisième est bien évidemment Yseult qui, tout au long du *Compagnon*, s'est fiée à la sincérité, en principe rousseauiste, de son grand-père. Le comte a donc pour fonction romanesque d'être un dispensateur d'illusions, de susciter chez tous les autres personnages, un fictionnaire. Il semble favoriser les échanges entre Pierre et Yseult, mais aussi, involontairement certes, les amours de Joséphine et du Corinthien, en autorisant les danses villageoises dont il se donne le spectacle. Mais cette valeur d'adjuvant est bien évidemment illusoire, le comte figure, en réalité, un obstacle. Ne sape-t-il pas significativement, tout en semblant la favoriser, la vente au nom hautement symbolique «La Jean-Jacques Rousseau»²¹ ? D'une part, ce jeu de dupes, on l'a vu, autorise des scènes comiques, un double discours, un persiflage fallacieux, d'autre part, il est contrarié par Yseult précisément parce qu'elle a cru en la générosité du comte, qu'elle s'est fiée à l'image qu'il a voulu donner de lui-même, au point qu'elle en vient à croire qu'il cautionnera, en raison de sa libéralité, son engagement amoureux envers Pierre Huguenin. La simplicité de la jeune fille contribue, certes, à créer du romanesque, à donner chair aux idées de son grand-père, puisqu'elle le prend aux mots. Mais cette actualisation est aussi une mise en échec du comte : il se trouve pris au piège de ses mensonges. Il ne lui reste plus alors qu'à devenir la figure même de l'interdit. Ultime métamorphose ironique du libéral : faute d'avoir pu empêcher le roman de Pierre et Yseult – il l'a même involontairement alimenté –, il le suspend sans pouvoir le clore. On lira volontiers dans ces dispositifs une fable. Car si le libéralisme semble progressiste, il se mue lui aussi en obstacle dès la Révolution de juillet. Force d'opposition et de progrès, sous la Restauration, il tend à figer, dès 1830, la société dans son organisation hiérarchique. Que le roman d'une certaine manière ne s'achève pas, que les deux amants, tout au moins Yseult, attendent la mort du comte – elle tarde à venir –, fait donc de M. de Villepreux, si l'on se souvient que le roman est écrit en 1840, le corps allégorique et encombrant de l'orléanisme.

Reste à se demander si cette pesanteur, cette fonction d'obstacle, ce rôle de dispensateur d'illusions se rencontrent dans toutes les composantes du libéralisme. Celui-ci, nous l'avons vu, est pluriel. Mais les courants dont il se compose se manipulent les uns les autres pour tirer les marrons du feu, quitte en dernière instance à instrumentaliser le peuple comme masse de manœuvre ou comme réservoir d'hommes énergiques. Toutes les avances d'Achille Lefort en direction du «compagnon» doivent d'abord être comprises dans ce sens. On donnera donc tout son sèl, toute son ironie involontaire à ces quelques mots de la Clé des cœurs, en réponse aux ouvertures qu'on lui fait : « À la bonne heure, voilà des bourgeois qui ne sont pas fiers !²² » Or, comme le remarque Pierre Huguenin dans une discussion serrée avec Achille Lefort, ces «ouvertures» n'empêchent point les libéraux d'instaurer une dichotomie constante entre peuple et populace²³, distinction dont on a fait grief à Hugo en 1841, mais qui se rencontre bien plus avant dans le siècle, notamment chez Guizot. Allons plus avant. Si la populace, c'est l'indifférencié, la foule révolutionnaire, les classes

²¹ Voir p. 477.

²² *Ibid.*, p. 231.

²³ *Ibid.*, p. 410.

laborieuses et dangereuses, si le peuple, dignifié par les libéraux, c'est la populace en habit du dimanche, la bourgeoisie libérale ne postule-t-elle pas aussi la possibilité d'extraire de cet indifférencié des citoyens capacitaires ? Tenons compte une fois encore du vocabulaire politique du temps, tel que G. Sand le convoque dans les paroles du commis voyageur de la charbonnerie : « [...] ne vous semble-t-il pas, dit-il à Pierre Huguenin, que dans le temps où nous vivons, ayant à lutter contre la tyrannie et la corruption qu'elle entraîne, contre l'esprit prêtre et le fanatisme qu'il excite, le plus pressé est de rassembler les capacités et de s'entendre avec elles pour préparer l'œuvre du libéralisme²⁴ ? » On sait quelle est l'extension que Guizot, après 1830, par le truchement du cens électoral, donnera au groupe des « capacitaires », bien que ses intentions premières aient été d'y inclure les élites intellectuelles.

Ainsi, sous une forme ou une autre, et par le jeu d'oppositions, capacitaire non capacitaire, peuple-populace, les libéraux, dans le roman, refusent l'organicité harmonieuse du corps social en dissociant les prolétaires – le mot est utilisé par Sand dans l'avant-propos – du Tiers Etat dont ils se veulent pourtant les porte-parole. Il y a plus. Achille Lefort prétend porter « la livrée de l'humanité », mais cet universalisme reste abstrait, ou plutôt s'exprime sous des formes différentes selon les groupes sociaux ou les individus qui les composent. Si tous méritent la sollicitude, néanmoins aux uns – selon ses propres paroles – vont le respect, aux autres la compassion. En réalité, comme le lui montre Pierre Huguenin, en le réduisant d'ailleurs *a quia*, les libéraux estiment toujours qu'il y a deux peuples alors qu'il n'y en a qu'un. « C'est en vain lui dit-il que vous voulez faire des distinctions et des catégories²⁵. » Ces échanges serrés échappent bien évidemment à la tonalité comique. Et le roman, dans son hybridité remarquable, se transforme occasionnellement en dialogue d'idées. Pierre Huguenin, à qui Sand prête les thèses défendues par Pierre Leroux, non seulement met à mal le culte de la révolution immédiate sans autre finalité qu'un simple changement institutionnel : « Je ne demande pas qui on mettrait à la place du roi ; je demande ce qu'on mettrait à la place de la Charte »²⁶, mais il s'interroge encore sur la notion de république²⁷. Ce n'est pas seulement se méfier de l'aura d'un mot, rappeler son histoire, mais signaler plus profondément que l'on ne peut penser le politique seulement en termes constitutionnels. Il y faut engager une réflexion sur la société. Il n'importe donc non pas tant de demander quelle constitution l'on veut que de s'interroger sur l'organisation sociale que l'on souhaite et sur la manière de faire concorder harmoniquement les lois avec cette organisation.

J'avais cherché à comprendre pourquoi on pouvait découvrir, dans *Le Compagnon*, quand il s'agissait de libéralisme, une tonalité comique ou ironique, voire des scènes de comédie. La réponse, me semble-t-il, tient à ce que le libéralisme, pour s'incarner, a besoin de second rôles et de comparses, il lui faut créer ce que j'ai appelé improprement un fictionnaire. Il convient qu'il parle d'humanité, quand il ne s'adresse qu'à une partie de la nation, qu'il fasse profession de progrès, tout en rejetant au plus loin le terme de cet avenir radieux, qu'il introduise en tout, partout division et concurrence, même au sein de ses troupes, et qu'il aime vers lui, en raison même de sa naïveté ardente au changement, une brave nature comme Achille Lefort. Le faux, le simulacre sont, on le sait, les cibles traditionnelles des comédies ; dans *Le Compagnon*, le comique devient d'autant plus fin que l'ironiste, le comte, est en même temps ironisé. Or, ce que les travestissements divers, les mécanismes à double détente dénoncent obliquement, le discours polémique l'énonce directement par la bouche de Pierre : « Nos ambitions personnelles sanctionnent trop souvent ce principe abominable qu'ils

²⁴ *Ibid.*, p. 218.

²⁵ *Ibid.*, p. 410.

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

²⁷ *Ibid.*, pp. 351-353.

(le pronom anaphorique renvoie aux « esprits les plus libéraux ») appellent la concurrence, l'émulation, et que j'appelle, moi, le vol et le meurtre. J'aime trop le peuple pour accepter cette heureuse destinée que l'on offre à un d'entre nous sur mille en laissant souffrir les autres²⁸. » Voilà stigmatisé l'envers noir d'un libéralisme dont les répondants, nous l'avons vu précédemment, étaient, pour la jeunesse de 1823, Voltaire, Adam Smith, Bentham – entendons, sur le plan économique des adeptes du libre échange, du marché, et sur le plan moral, pour ce qui concerne Bentham, des utilitaristes. En somme, l'économie et l'arithmétique morale et sociale ne sont pas absentes de la polémique introduite par Sand. Car tout se tient, des divisions internes au mouvement, de la concurrence des factions, de la division que l'on veut introduire dans le peuple, de la dichotomie entre peuple et populace, jusqu'à la farce des trois Glorieuses. La concurrence, qui fait des dupes et qui victimise le corps social, alors même que le rationalisme libéral promet le progrès est donc, dans *Le Compagnon*, l'essence d'un libéralisme historiquement situé mais saisi dans son principe. C'est pour faire émerger cette structure occultée que le roman suscite des scènes de comédie, pendant que le discours polémique prend soin de ne laisser aucune équivoque. On voit donc dans cette œuvre de Sand un roman qui, en hybridant saynètes théâtrales et dialogues d'idées, tonalité comique ou ironique et discours sérieux, s'efforce de penser l'idéologie libérale dans toutes ses conséquences, dans toute sa composition spectrale, en lui opposant l'intuition de l'idéal. Celui-ci vient illuminer les rêves de Pierre Huguenin²⁹. L'onirisme, en des séquences lyriques, ouvre les portes d'ivoire d'une utopie qui finalise l'histoire, suggérant ainsi toute la fécondité de l'imagination créatrice, pour mieux l'opposer au pragmatisme libéral, détestable en cela qu'il crée un fictionnaire, qu'il en appelle bien moins à l'imagination qu'il n'est – c'est pour lui une nécessité politique – dispensateur d'illusions.

Jean-Louis Cabanès, Université de Paris X – Nanterre.

²⁸ *Ibid.*, pp. 553-554.

²⁹ Voir le chapitre XXII du *Compagnon*.