

Sophie Leterrier : Arts et peuple dans le *Compagnon du Tour de France* de George Sand

Le roman consacré par George Sand au *Compagnon du tour de France* est écrit au début des années 1840, période où la promotion du peuple artiste est à l'ordre du jour. L'intérêt de Sand pour ce sujet est bien connu : non seulement, tout au long de sa carrière, elle a écrit de multiples romans sur des artistes et leurs luttes, surtout dans le domaine théâtral, mais elle s'est également activement investie dans le soutien à des artistes issus du peuple.

L'originalité du *Compagnon* n'est donc pas tellement dans ce thème, mais plutôt dans la façon dont il le traite, en multipliant les points de vue au sujet de l'art et des artistes, d'une façon complexe mais profonde. Il donne aussi beaucoup à apprendre sur les réalités de l'art dans la première moitié du XIXe siècle. Aussi, je me propose de rappeler un certain nombre de faits, qui composent l'arrière-plan du livre, et celui du roman plus tardif des *Maîtres sonneurs*, avant de creuser la "morale" du récit de Sand et son sens politique¹.

I - Art et Peuple, utopie et réalités

1 - Art et Peuple, l'utopie du premier XIXe siècle

Les définitions de l'art et de l'artiste connaissent un renouvellement conceptuel à la fin du XVIIIe siècle : à la conception classique de l'art comme "imitation de la nature", dans le respect des canons, succède l'éloge de l'originalité. Le concept de génie créateur permet de construire une idée de l'artiste comme homme libre et généreux, et d'opposer génie et talent, celui-ci caractérisant l'artisan, celui-là l'artiste. Cette opposition se retrouve dans les propos que M. Lerebours adresse à Pierre quand le menuisier lui fait part de son projet d'escalier : "Vous êtes donc sculpteur aussi ? Vous avez tous les talents" dit-il, façon de suggérer que l'artisan est déjà bien doté quand il a du talent, et ne saurait prétendre au génie.

Dans *Les Maîtres sonneurs*, une idée tout opposée s'exprime lors de la discussion où le grand bûcheux compare Joset et Huriel comme musiciens. "Il y a une grande différence entre ceux qui retiennent et ceux qui inventent", dit-il dernier, "ceux qui ne se contentent d'aucune leçon et vont devant eux, cherchant des idées et faisant, à tous les musiciens à venir, le cadeau de leurs trouvailles"(389). Joset est de ceux-là et sera "un vrai maître sonneur des anciens temps, un de ceux que les plus forts écoutent avec attention et qui commandent des changements à la coutume". C'est précisément la définition du génie selon J.J. Rousseau. Sand est alors, sur ce point, assez rousseauiste.

Elle l'est à vrai dire dès 1840 ; si elle fait tenir à l'intendant des propos résignés, elle ne partage pas entièrement son point de vue. Cependant elle concentre les dispositions artistiques dans

¹ . Les pages auxquelles renvoient les citations sont données ici par référence à l'édition du Livre de poche pour *Le Compagnon*, à l'édition Gallimard, Folio, pour *Les Maîtres sonneurs*, et à l'édition de l'Imprimerie nationale pour les *Mémoires d'un compagnon* de Perdiguier.

les deux personnages masculins principaux de son roman, aux dépens des autres hommes du peuple qui semblent peu sensibles au beau. Le père Huguenin critique les ornements que rajoute son fils à l'ouvrage. Plus loin, lorsque la narratrice présente la Clef des cœurs, un "brave enfant du Berry", qui va travailler avec Pierre et Amaury, elle précise que "le talent (de ce dernier) pouvait compter pour deux. Il ne fallait qu'un ouvrier adroit et diligent pour scier, tailler et débillarder" (228). Il est donc clair que le Berrichon n'est qu'un exécutant sans l'ombre d'une disposition artistique.

Au XIXe siècle cependant l'intérêt lettré et érudit pour les productions du peuple va croissant. Dans le sillage de la réflexion entamée par Herder sur l'art populaire comme expression originaire du génie national, l'Académie celtique lance en 1804 les premières enquêtes visant à collecter et inventorier les contes et des chants du peuple. Bien avant les initiatives savantes des années 1870 qui systématiseront la collecte, cette curiosité est revivifiée par le romantisme. Le rôle confié aux artistes par les saint-simoniens (qui demandent à Sand en 1835 d'être la Mère d'une humanité régénérée) en témoigne, comme il atteste le lien entre mythe romantique et espoir politique.

L'idée d'un peuple artiste, auteur anonyme d'un art original et puissant, en quelque sorte dénaturé par l'art savant, est illustrée par ce passage du *Compagnon* qui rapporte une discussion sur l'art, et la "grâce naturelle" des ouvrages du passé. Le comte s'étonne de l'audace du Corinthien, qui a sculpté une figure, et du succès de son entreprise, dont il veut prendre sa fille pour juge. Elle déclare y trouver "une naïveté de sentiment qui vaut mieux que l'art". "Un artiste de profession n'aurait jamais compris le style comme cet ouvrier l'a fait. Il aurait voulu corriger, embellir", poursuit-il. "Il semble que cela soit sorti, comme le modèle, de la main d'un ouvrier du quinzième siècle : même caractère, même ingénuité, même ignorance des règles, même franchise d'intention" (296).

Chez G. Sand l'idée ne se résume pas pourtant à ces poncifs. La place qu'elle reconnaît à l'éducation dans la formation artistique marque un écart significatif. Elle a aussi une idée positive de l'art comme métier, moins grand que l'inspiration géniale, mais valorisé, en ce qu'il permet l'indépendance et l'élévation. C'est ce que l'on voit par exemple dans les *Maîtres mosaïstes*, à travers le personnage de Zuccato, mais aussi dans *Histoire de ma vie*. Dans le *Compagnon*, Sand montre surtout qu'il y a danger pour l'homme du peuple non à réaliser une oeuvre d'art, mais à devenir artiste, par ce que cela implique en termes de représentations sociales.

La pensée de Sand est ici très proche de celle de Michelet, exprimée dans *Le Peuple* (1846). L'historien écrit : "Je croirais volontiers que dans l'avenir, les grandes originalités inventives appartiendront aux hommes qui ne se perdront point dans ces moyennes bâtardes où s'énerve tout caractère natif. Il se trouvera des hommes forts qui ne voudront pas monter ; qui, nés peuple, voudront rester peuple. S'élever à l'aisance, à la bonne heure ; mais entrer dans la bourgeoisie, changer de conditions et d'habitudes, cela leur paraîtra peu souhaitable ; ils sentiront qu'ils y gagneraient peu (...) Si d'un métier il fait un art, comme Bernard Palissy, quelle gloire plus grande aurait-il en ce monde ?"².

² Michelet, *Le Peuple*, 2e partie, III, ed. P. Viallaneix, Paris, Flammarion, Champs, p. 164.

2 - Hiérarchies artistiques

Dans la société du XIXe siècle, les hiérarchies sociales sont fortes, et les classes sont une réalité vécue. L'opposition du peuple et de la bourgeoisie ne dessine pas cependant une frontière infranchissable. *Le Peuple* de Michelet montre justement comment la bourgeoisie travailleuse a fait l'histoire, a accompli la Révolution, mais il dénonce sa progressive fermeture, l'isolement social qui en résulte ; il appelle les hommes de génie, mais aussi les simples, à devenir les médiateurs d'une société fraternelle.

Le Compagnon évoque bien ces hiérarchies, explicites dans le monde des arts, où elles sont liées tout à la fois aux normes académiques, à l'organisation de la profession, à la structure du marché. Elles régissent les rapports entre les différents arts (au profit de l'architecture, aux dépens des arts appliqués), et entre les genres, à l'intérieur de chaque art (par exemple en peinture, la peinture d'histoire est très estimée, la peinture de genre et la nature morte déconsidérées). La place de la sculpture dans cette hiérarchie est relativement subalterne³.

En effet, la sculpture est essentiellement art de la matière, à l'opposé de la musique, art de l'esprit. Elle est dominée par un double modèle : celui de la sculpture antique et celui des œuvres de Michel-Ange. Elle est également polarisée par l'opposition entre le modelage et la taille, c'est-à-dire entre la sculpture comme idée formelle (le modèle "jeté en plâtre" est de ce point de vue l'œuvre originale, la première expression de l'idée) et la sculpture comme exécution (la confrontation physique avec la matière dans le processus de taille). De fait, une œuvre sculptée se réalise alors en plusieurs étapes, pendant lesquelles l'artiste proprement dit est secondé par des mouleurs, des praticiens, des "assistants" le libérant de toute la partie mécanique de l'exécution.

C'est pourquoi, Edouard Charton, dans son précieux *Dictionnaire des professions*⁴, peut écrire : "Si la profession de sculpteur est honorée à l'égal de celle de peintre, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit également lucrative" en expliquant que la force physique y est d'abord requise, qu'il s'agit d'un art "moins complexe et plus rapproché de la nature". Tirant une conséquence logique de cette caractéristique "physique" de l'art, il ajoute : "Toutes proportions observées, on citerait peut-être plus d'exemples dans la sculpture que dans la peinture d'artistes qui se sont formés eux-mêmes, et qui sont sortis des professions manuelles pour s'élever jusqu'à l'art". La biographie de Rodin, d'abord "maçon", montre qu'au XIXe siècle c'est encore une réalité, que Sand connaîtra mieux par la fréquentation de Clésinger, son gendre à partir de 1847. *Le Compagnon* évoque ce trait, qui permet au Corinthien de rêver d'un avenir glorieux : "La plupart des grands maîtres de l'art ne sont-ils pas sortis de la plèbe ; et quelle marquise, même ayant généalogie, n'eût pas été flattée d'être l'idole et l'idéal de ces illustres prolétaires, Jean Goujon, Puget, Canova, et cent autres que compte l'histoire de l'art dans toutes ses branches ?"

³ Hoffmann notamment postule le progrès des arts de la sculpture (antique) à la musique (moderne), qui fait de celle-ci un art inspiré et quasi divin, un don et une vocation qui isole l'artiste de tous, tout en en faisant un porte-parole des peuples. La musique est certainement l'art le plus romantique.

⁴ E. Charton : *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, Paris, 1842.

Tandis que les branches de l'art s'organisent en fonction de hiérarchies intellectuelles, spécialités et division des tâches dominant encore le monde des arts appliqués. On le voit aussi dans *Le Compagnon*, lorsque l'intendant présente aux menuisiers "les frises et les figurines" comme un travail "hors de leur compétence" pour laquelle il fera venir de Paris "des artistes tourneurs et sculpteurs en bois" pour les réparer ou les restaurer.

Dans ce monde, les professions les plus proches des arts du luxe sont aussi les plus rémunératrices, quoique dépourvues du prestige et de "l'aura" de l'art proprement dit. La profession de sculpteur ornemaniste est une "branche inférieure de l'art" (toujours selon Charton); mais elle requiert six ou sept ans d'apprentissage minimum, pour un revenu qui peut aller jusqu'à une dizaine de francs par jour, soit beaucoup plus que ce que gagne un menuisier. Le métier de menuisier est en effet un bon métier, le travail ne manque pas, mais il ne nécessite que deux ans d'apprentissage. A travers une division très poussée du travail, où les spécialités déterminent par exemple les métiers de parqueteur, raboteur, rampiste, décorateur, il n'y a guère que dans les commandes sacrées que l'on approche d'un travail artistique.

En outre, dans la menuiserie comme ailleurs, c'est l'aptitude intellectuelle qui commande la position hiérarchique. Aussi le rôle du savoir y est-il déterminant. "Si l'apprenti est intelligent", écrit Charton, il suivra les cours de dessin et pourra, adulte, gagner 6 à 7,5 F.

Dans la définition de l'art populaire, l'art du trait est capital⁵. Il s'agit pourtant d'un enseignement d'imitation, mal rétribué (1F en sus par mois chez M. Portales, à Marseille, qui a fait, outre son tour de France, son tour d'Italie, séjourné à Rome, est "très savant dans l'architecture⁶"), comme le rappelle Perdiguier, qui conclut brutalement : "Les professeurs de trait ont tous vécu dans la gêne, sont tous morts dans la pauvreté⁷". A cet enseignement, les ouvriers doivent consacrer des soirs et des dimanches, leur journée de travail ne leur laissant pas le loisir de l'acquérir en sus, ou sur le tas. En revanche la possession de l'art du trait confère une autorité reconnue qui met le compagnon en position de diriger.

L'art du trait n'est pas une simple technique ; il est toujours lié, dans les livres et les manuels, à l'enseignement des cinq ordres d'architecture (donc à l'art des proportions et de l'harmonie d'ensemble, c'est-à-dire aux normes réglant le choix des formes). C'est aussi une véritable science, reposant sur la géométrie descriptive, quoique parfois abandonnée à l'empirisme dans les faits.

On le voit dans *Le Compagnon* : Pierre a résolu d'étudier le trait, c'est-à-dire "le dessin linéaire applicable à l'architecture, à la charpenterie et à la menuiserie" (64). Son plan est approuvé par l'architecte comme "une planche dessinée avec beaucoup de goût et d'intelligence" (84). L'ami du trait n'est pas seulement un artisan instruit, c'est un architecte en puissance, un homme d'esprit et de goût, donc quelqu'un que son savoir élève au dessus de sa condition de menuisier.

3 - Arts et artistes du peuple

⁵ Cf. Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France*, Paris, Arthaud, 1987 (1975).

⁶ Cf. Perdiguier *Mémoires d'un compagnon*, éd. M. Agulhon, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 118.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

Ces hiérarchies, si bien comprises et évoquées par Sand, non seulement organisent les pratiques et professions artistiques, mais définissent des échelles de valeurs. D'un côté, elles permettent d'opposer l'art au métier, de suggérer même que l'art s'avilit en étant une profession (idée très banale dans les écrits de Liszt par exemple). Découragé, Pierre déclare à son tour : "Mon art n'est qu'un obscur métier" (395).

L'opposition de l'art et du métier n'est pas un simple lieu commun. Elle contribue en fait à la marginalité, voire à l'exclusion des artistes en milieu populaire, où l'identité repose sur la profession. Elle permet de comprendre la place de "paria" des artistes dans le peuple, dont rend compte Perdiguier dans l'un des passages de son livre relatif à son enfance⁸.

L'auteur y évoque son goût pour la couleur dont il barbouille les murs, goût qui amène bien des gens à conseiller à son père de le faire peintre. Cette proposition non seulement ne le flatte pas, mais l'humilie, et il explique pourquoi : "Quand on voulait, dans notre village, caractériser en peu de mots la misère volontaire, vicieuse, crapuleuse, d'un individu, on disait : 'Il est gueux comme un peintre'. Je ne voulais pas être peintre pour ne pas être gueux, et surtout gueux comme un peintre. Et puis, je ne savais ce que c'était qu'un peintre d'histoire, de paysage, même de portraits. Je ne connaissais, pour tous peintres, que de misérables barbouilleurs qui couraient les campagnes sans tenue, sans dignité, la figure enluminée, et dont l'ivrognerie me faisait détester jusqu'au nom même de leur profession. Ainsi je voulais bien peindre, mais je ne voulais pas être peintre."

Il en va de même en ce qui concerne les musiciens. Sous l'Ancien Régime, la pratique instrumentale est peu répandue en dehors des milieux professionnels organisés dans le cadre corporatif, et garde, de ce fait, quelque chose de la macule propre aux tâches d'exécution. Mais en outre, le déclin de la musique ménétrière, entamé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, est lié à l'itinérance des musiciens et à leur fréquentation des tavernes. Il est lié aussi au renouvellement des pratiques des élites, à la fracture croissante entre musique ménétrière et musique savante (y compris dans la danse et le concert), qui dépossède finalement les musiciens du peuple de leur monopole.

Les Maîtres sonneurs en attestent à leur manière, dans un passage qui concerne le musicien local, le père Carnat. Joset le trouve "maladroit de son idée" sinon de ses mains. "Oh, Le pauvre homme ! Il n'est pas digne d'avoir le moyen d'une musette !" mais d'autres sont "dans la vérité de la chose" (107). Tiennet, pour sa part, le trouve bien assez bon s'il fait danser les gens. Plus loin, un autre épisode illustre cependant la réalité durable du pouvoir des ménétriers. Huriel joue gratuitement sur la place du village et provoque la colère du père Carnat, qui lui demande s'il a "patente pour cornemuser" à quoi Huriel répond que "nulle part en France les artistes ne payent patente". Carnat lui explique que "les musiciens payent un droit au corps des ménétriers pour avoir licence d'exercer, et ils en reçoivent lettres patentes, s'ils en sont agréés après les épreuves". Huriel déclare qu'ayant été reçu maître sonneur, il joue gratis où il lui plaît. Ils se font alors connaître à mots couverts qu'ils sont de la même corporation et font trêve.

⁸.ibid. p. 50.

A la fin du roman, enfin, le grand bûcheux quitte Joset en lui rappelant ce qu'il lui a appris : "Je ne prétends pas que j'aurais pu faire de toi un grand savant, je sais qu'il y en a dans les villes, messieurs et dames, qui sonnent sur des instruments que nous ne connaissons pas, et qui lisent des airs écrits comme on lit la parole écrite dans les livres. Sauf le plain-chant, que j'ai appris dans ma jeunesse, je ne connais pas beaucoup cette musique là, et t'en ai montré tout ce que je savais, c'est-à-dire les clefs, les notes et la mesure. Quand tu auras envie d'en connaître plus long, tu iras dans les grandes villes, où les violoneurs t'apprendront le menuet et la contredanse; mais je ne sais pas si ça te servira, à moins que tu ne veuilles quitter ton pays et ta condition de paysan" (292-293).

Ces épisodes mettent bien en relief le gouffre qui sépare l'artiste musicien et le musicien du peuple, à la fois en termes de savoir, les conditions d'exercice, le public, le statut et la position.

Pourtant le peuple est sensible à la beauté et sait apprécier celle du travail de ses pairs. "L'amour de sa profession" est le seul sentiment qui anime Pierre quand il pénètre dans la chapelle "véritable monument de l'art de la menuiserie". "Il s'arrêta au seuil, saisi d'un grand respect ; car il n'est point d'âme plus portée à la vénération que celle du travailleur consciencieux" (73). De même Amaury avoue à Pierre son enthousiasme devant les belles oeuvres du passé, "toutes ces merveilles d'un temps où l'art ennoblissait le métier".

Mais l'ambiguïté de l'art tient à ce qu'il définit à la fois une nature (des dispositions) et une position sociale. Ainsi, faire de l'art est possible quand on est peuple mais devenir artiste est forcément "trahir" son origine et sa classe. C'est précisément ce que montre Sand dans *Le Compagnon*.

II - Arts, beauté et savoir dans *Le Compagnon du Tour de France*

La réflexion de Sand sur l'art va plus loin qu'une lecture rapide de son roman ne pourrait le faire penser, en le réduisant à l'opposition de deux figures (Pierre l'artisan compagnon et Amaury l'artiste) ou de deux arts (le trait / la sculpture). Les arts y sont présents sous des figures multiples ; la conception de la beauté et du rôle de l'éducation dans la culture qui s'y manifestent nourrissent aussi une approche originale et profonde de l'art.

1 - Références artistiques multiples

Tous les arts ont leur place dans le roman ; leur nature et leur rôle, quoique simplement suggéré, est toujours significatif.

Le Compagnon plonge d'abord le lecteur dans l'univers de la curiosité, par la description du cabinet d'Yseult et de ce qui s'y trouve (en 1823) : "Un beau tapis turc, des rideaux de Damas, des plâtres, un chevalet, de vieilles gravures richement encadrées, un beau bahut de la Renaissance, un dressoir du même style, des livres, un crucifix, un vieux luth peint et doré, une tête de mort, des vases de la Chine, mille détails de ce goût moderne sans ordre, sans plastique et sans but, mais élégant, excentrique, érudit, qui semble vénérer le passé en se jouant du présent".

D'un côté, la description de Sand insiste sur le côté "bric à brac" de cet univers, mais de l'autre, elle évoque aussi Yseult, dans son capharnaüm, comme un être authentiquement sensible à la beauté, et particulièrement à celle du passé, et de ce fait échappant à la mode, et aux connotations de frivolité et de superficialité qui l'accompagnent. L'architecture et le décor de la chapelle contribuent à ce voyage dans le temps qui est aussi un pèlerinage vers un art authentiquement sacré : ce sont des boiseries du XV^e siècle et dans le choeur "de belles sculptures en chêne noir" qu'il s'agit de restaurer.

Le dessin, la gravure participent de cet univers. Les modèles des figurines sculptées seront tirés de "gravures à l'eau forte d'après des tableaux de vieux intérieurs flamands" (77), pour répondre aux vœux d'Yseult. Dans le cabinet de la jeune fille, Pierre "contemple avec délices la Vierge à la chaise gravée par Morghem" et se la représente sous ces traits (il s'agit d'une toile de Raphaël gravée fin XVIII^e). Tous deux regardent des gravures et il s'arrête sur l'une d'elles, du XVI^e siècle, dont elle lui fait présent. Ces épisodes tissent le lien symbolique entre les deux personnages, où le dessin rejoint le trait, le don existant entre eux d'abord par ce médium.

La place de la musique dans le roman semble minimale, ce qui peut surprendre étant donné la force du mythe romantique de la chanson populaire immémoriale et anonyme, au coeur de l'art populaire, et la place importante que fait Perdiguier aux chansons de compagnons. En fait, si cette place est effectivement réduite, le rôle symbolique de la chanson est fort. Elle est par excellence l'expression des âmes fortes et sereines. Le chant est l'expression des "coeurs purs", fraternels, et des moments de bonheur⁹.

Vaudois la sagesse est le premier personnage que l'on entende chanter. Au retour de Pierre au château, il trouve la chapelle "encore plus belle que lorsqu'il y était entré pour la première fois", et "entonne d'une voix fraîche et sonore le chant de la menuiserie" (274). Le comte, un peu plus tard, écoute avec curiosité chanter le Berrichon, et dit à sa fille : "La rime n'est pas riche, mais l'idée va loin". Plusieurs fois, Sand évoque les chansons dans l'atelier (chapitre 23), mais sans y faire participer ses personnages principaux. Cependant, lorsque, après son altercation avec Joséphine, Amaury fait amende honorable, il chante avec les autres compagnons. Enfin, à la fin du roman, tandis que la Savinienne pleure en rangeant le cabinet d'Yseult, et que Pierre travaille, le Berrichon chante toujours.

2 - La beauté des personnages

Comme elle disperse les signes de l'élection artistique, Sand donne aussi à son lecteur des indices à travers l'évocation de la beauté des personnages. Loin du manichéisme qui lui ferait donner une figure idéale aux caractères les plus positifs, et une apparence disgrâciée aux autres, c'est plutôt par différents types de beauté qu'elle les distingue.

⁹. Cf. "La petite muse populaire - sur Michelet et la musique", ma communication au colloque Michelet, Vascoeuil, septembre 1998, publié dans *Cahiers romantiques, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques*, Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand II, n° 6, pp. 337-356.

Ainsi, le Berrichon est laid (comme Sand elle-même ?) mais il est heureux et sage à sa manière. La beauté physique des autres personnages exprime diversement leur beauté morale, à travers plusieurs systèmes de contrepoints.

Le premier de ceux-ci concerne Pierre et Amaury ; à travers Michel-Ange et Raphaël (un autre *topos* de l'esthétique contemporaine), il suggère les natures et les destins opposés des deux amis. Pierre a la beauté noble de la statue : "ses traits avaient la noblesse et la régularité de la statuaire", sa tête "n'eût pas été indigne du ciseau de Michel-Ange" (61). Son père lui-même ne s'est pas toujours douté de "la haute intelligence et de la beauté idéale" de son fils. Amaury en revanche est d'une beauté de peinture. C'est "un joli compagnon, blanc comme une femme, de beaux cheveux dorés, et le menton comme une pêche ; avec cela fort et solide". Joséphine lui trouve "une figure distinguée". Elle ne sait "lequel était le plus beau de celui qui ressemblait au chasseur antique avec son air mâle et sa force élégante, ou de l'autre, qui rappelait le jeune Raphaël avec sa grâce pensive, sa pâleur et ses longs cheveux"(276).

Le second contrepoint concerne la Savinienne et Yseult. La Savinienne est présentée d'emblée "belle comme une Vierge de Raphaël, avec la même régularité de traits et la même expression de douceur calme et noble"(166). A la fin du roman, quand elle arrive à Villepreux, elle est à nouveau décrite en ces termes ("La beauté régulière et l'expression grave et pure de cette femme lui donnaient une ressemblance frappante avec ces divines têtes de l'école de Raphaël"). Ces références picturales suggèrent aussi que la Savinienne est effectivement "assortie" à Amaury qui fait fausse route en lui préférant Joséphine. Yseult pour sa part est d'abord décrite comme "plus distinguée que jolie", comme une personne dont la "grâce cachée" ne se perçoit pas immédiatement. Pierre la trouve belle et "la sent son égale, tant qu'il la voit sous cette face d'artiste".

L'écriture de Sand recourt aussi à un procédé qui oppose des êtres à des images, dans un sens dialectique. En deux occurrences, le refus de l'égalité entre les hommes du comte et de sa fille passe par des métaphores picturales. Lors de leur première rencontre, le vieux comte est frappé du "noble trio de têtes grecques" des trois artisans. Un peu plus tard : "On dit que le peuple n'est pas beau en France, dit-il à sa petite fille en étendant sa béquille comme s'il eût fait remarquer un tableau. Voilà pourtant des échantillons de belle race. C'est vrai, répondit Yseult en regardant le vieillard et les deux jeunes gens avec le même calme que s'ils eussent été en peinture." (276).

Puis, à l'arrivée à Villepreux de la Savinienne, "Yseult fut frappée de ce groupe qui lui rappelait la fuite en Egypte, et elle s'arrêta pour contempler ce tableau vivant auquel il ne manquait qu'une auréole". Le fait qu'il s'agisse d'une vision et non d'un dialogue, la référence au "tableau vivant", l'évocation enfin de "l'aura" de la scène, montre qu'il ne s'agit plus alors de réification, mais au contraire d'une sorte d'apparition, pour ne pas dire d'une apothéose.

3 - Le rôle de l'étude

L'opposition construite entre Pierre et Amaury passe aussi par un autre élément : le rôle de l'étude. Pierre manifeste constamment le souci d'apprendre, pour devenir meilleur dans son art.

C'est par là qu'il justifie son tour de France : "Au désir vague de connaître et de comprendre le mouvement de la vie sociale se mêlait l'ambition noble d'acquérir du talent dans sa profession" (63). Cette formulation semble paradoxale, puisqu'elle limite l'ambition de Pierre au "talent" et à "la profession", mais la notion de noblesse revient de façon appuyée dans l'évocation des fruits de son expérience. Son écriture, dans ses lettres, devient de plus en plus belle et coulante, il y a "dans son style une mesure, une noblesse et même une élégance" qui le mettent au dessus des vieux ouvriers du pays. A son retour, il a grandi d'une tête, son port est "noble et assuré", son teint "clair et pur" rehaussé d'une barbe noire.

En revanche Amaury prétend, en quelque sorte, être artiste sans avoir à le devenir. Certes, il dit avoir "toujours été poussé par un instinct irrésistible vers les statues et les bas-reliefs", avoir observé les monuments et les pièces de musée, essayé à Arles de copier la Vénus antique, mais constaté que la beauté échappe à la géométrie. Ce passage est le seul moment du roman où il soit question d'une éducation artistique pour lui, une sorte de reprise du thème balzacien de la recherche de l'absolu. Mais il renforce surtout l'opposition d'Amaury à Pierre, "ami du trait", c'est-à-dire d'abord géomètre.

La façon dont Pierre envisage sa formation s'oppose aussi à celle du comte, qui a la fois prend en considération les dispositions, mais pense que pour les développer il faut entrer dans le moule académique. On se rappelle en effet que lorsque le comte convoque Pierre le soir pour lui proposer de se charger de la sculpture, il suggère de lui adjoindre d'Amaury, qui en sent la beauté. Le Corinthien "s'est formé tout seul" selon Pierre. Le comte trouve qu'il "faudrait cultiver cela, l'envoyer à Paris, dans un atelier de dessin, et le placer chez quelque bon sculpteur" (299).

III - Art et peuple dans le *Compagnon*

Pierre désigne Amaury comme le seul d'entre eux digne d'être nommé "artiste", le seul capable d'inventer de belles choses. Il pense que "les arts sont aujourd'hui la seule carrière où les titres et les privilèges ne soient pas absolument nécessaires" et incite son ami à travailler, en le félicitant d'avoir reçu de Dieu "le génie et l'amour" (330). En fait, tout le roman montre l'avortement éventuel de cette vocation artistique dans le destin d'Amaury mais son accomplissement dans l'initiation de Pierre lui-même.

1- La vocation d'Amaury ?

C'est ce que montre déjà une lecture attentive d'un passage clé du roman. Quand le Comte confie la sculpture ornementale de la chapelle à Pierre et à Amaury, celui-ci (désigné par "le jeune artiste") en conçoit "un vif sentiment d'espérance et de joie". Sand poursuit : "Il avait toujours senti l'adresse délicate de ses mains et le goût exquis de ses pensées le porter vers la sculpture ; mais ayant commencé l'état de menuisier et s'étant affilié à un compagnonnage de cette profession, il avait craint de se retarder dans sa carrière en embrassant une voie nouvelle. Les encouragements lui

avaient manqué.”(288). Une fois de plus, les termes employés suggèrent une lecture un peu pessimiste : “adresse”, “goût”, caractérisent le talent plus que le génie ; la crainte de ne pas progresser dans sa carrière et l’impact du manque d’encouragement dessinent un personnage manquant au moins de force de caractère.

Amaury avoue alors à Pierre son enthousiasme devant les belles oeuvres du passé. Il dit s’être résigné, avoir travaillé “selon son devoir, mais non selon sa vocation” et voit dans un de ses rêves “comme un avertissement prophétique de son heureuse destinée”. Il s’exalte : “Voilà qu’enfin je vais pouvoir dire à mon tour : Et moi aussi je suis artiste ! Je vais faire de la sculpture, je vais créer des êtres, je vais donner la vie ! Et mon imagination, qui faisait mon supplice, va faire ma joie et ma puissance !”(291). Il est certes question de “vocation” mais elle est opposée au devoir, et surtout elle appartient d’emblée au domaine du rêve, de la prophétie, de l’imagination. “Créer des êtres” c’est en effet ce que va faire Amaury, mais pas au sens où il l’entendait ...

Cet Amaury artiste ne serait-il qu’une création de l’imagination - de la sienne et de celle des autres ? Plusieurs éléments vont dans ce sens. On se rappelle que Joséphine travaille à un dessin ; son “page du moyen âge” a la figure du Corinthien, menuisier “couronné d’une auréole d’artiste”, dans lequel elle voit “un Giotto ou un Benvenuto en herbe” (314), car elle lit trop de romans. Quand Achille Lefort débarque au château, il dit que tout le monde y a la tête tournée par le Corinthien et qu’il avait lui-même “pressenti, en le voyant, le grand artiste, l’homme de génie” (348). Enfin, quand Pierre réalise son chef d’oeuvre (l’escalier) Amaury suggère qu’il l’a fait par amour pour Yseult, comme s’il ne pouvait concevoir que la beauté soit une fin en soi. Du côté des images et non des réalités, pris au miroir aux alouettes du regard d’autrui, Amaury semble en tout cas loin de la vérité des choses.

2 - L’ambition d’Amaury

Non seulement sa “vocation” est discutable, mais son ambition (au sens le plus péjoratif) est évidente. Il cherche la gloire, cela est dit très tôt : “Il faut bien dire aussi que le Corinthien n’était pas sans avoir ressenti déjà plus d’une fois les chatouillements de l’ambition. Il avait trop de talent pour n’être pas un peu sensible à la gloire ; et si, dans un mouvement d’enthousiasme généreux, il revenait aux idées évangéliques dont l’avait nourri la pieuse Savinienne, bientôt après les séductions de l’art et de la renommée reprenaient leur empire naturel sur cette âme d’artiste et d’enfant, candide, ardente, et mobile comme les nuages légers d’un beau ciel au matin.”(202)

Ce thème est renforcé dans l’épisode des lectures romanesques des deux amis. Le Corinthien voit dans ces romans qu’il lit avec Pierre “la réalisation possible de sa propre destinée, non comme l’héritier méconnu de quelque grande fortune, mais comme le conquérant prédestiné à la gloire dans l’art.” Son ambition ne tarde pas à le pousser dans la démesure, l’*hybris*. La façon dont il délaisse progressivement la menuiserie au profit de la sculpture en marque les étapes, avec plusieurs moments-tournants. Initialement, Amaury ne sculpte que le dimanche, ou le soir, une fois son travail achevé. Puis, quand Joséphine, reine du bal, rentre au petit matin avec un vicomte importun,

Amaury, fou de jalousie, sculpte la luxure, et s'attire les commentaires désobligeants du père Huguenin sur cet art qu'il préfère à la menuiserie. C'est alors que Joséphine se déguise en marquise Régence pour le captiver, lui tourner la tête de rêves "d'ambition et de vaine gloire" (202). Enfin, après ses retrouvailles décevantes avec la Savinienne, à laquelle Yseult tente de faire comprendre que "son génie et son ambition lui commandent" (521), et qu'il ne faut pas entraver sa vocation de sculpteur, il se monte la tête et délaisse tout à fait la menuiserie.

3 - L'initiation de Pierre

Pendant le même temps, Pierre progresse dans la sagesse et dans la culture, en plusieurs temps également ; à la séduction du beau, succède l'étape de la culture livresque, puis celle de l'oeuvre.

Le premier moment a pour cadre le cabinet d'Yseult, ce "pandémonium artistique" qui frappe Pierre, fasciné par ce qui est décrit surtout comme un lieu emblématique des classes supérieures. "A cette époque, le goût des curiosités n'était pas encore descendu dans la vie vulgaire". "S'entourer de ces objets hétérogènes et vivre dans la poussière du passé était déjà une mode, mais une mode exquise et répandue seulement dans les hautes classes ou chez les artistes en vogue" (90). Sand n'en parle pas comme d'une révélation du beau, mais insiste au contraire sur la part d'illusion de cet enthousiasme. Pierre, écrit-elle, "s'éprend naïvement de toutes ces babioles"; il reste "en extase" devant les meubles, gravures et modèles.

Cependant, dans un second temps, le cabinet d'Yseult est le cadre d'une initiation plus roborative, qui passe par la lecture. Certes, il est question de romans chevaleresques, mais Pierre s'y cultive incontestablement. L'amour est l'autre ingrédient essentiel de ce cheminement.

Enfin, dans un troisième temps, la réalisation de l'oeuvre d'art résulte du travail sur soi. Pierre, après sa crise métaphysique, travaillait "comme un esclave" sans avoir le coeur à l'ouvrage, mais il retrouve espoir et courage. Il s'emploie à son escalier, dont il veut faire "une oeuvre d'art", "l'escalier austère et riche d'un vieux manoir, tel que ceux qu'on voit au fond des intérieurs de Rembrandt", "un travail d'architecte, de décorateur et de sculpteur", un "monument" dans lequel il veut "laisser une trace de sa vie à lui, ouvrier consciencieux, artiste délicat et noble" (549). Le Corinthien, qui de son côté travaille avec "rage" et qualifie ses chérubins de "maudites marionnettes", loue alors l'oeuvre de son ami comme celle d'un artiste supérieur ("Tu es né architecte comme je suis né sculpteur").

Bien sûr, c'est forcer un peu de trait que de dénier à Amaury toute vocation, toute disposition à l'art. On peut penser que, resté sous la bonne influence de la Savinienne, il aurait pu, comme son ami Pierre, concilier le travail et l'amour, et par là créer de l'art. Mais les noms et surnoms des personnages sont également choisis à dessein : Pierre, à la fois apôtre et "pierre angulaire" de l'Eglise, matériau d'architecture, est sa propre oeuvre. Amaury est un nom chevaleresque, celui du premier roi de Jérusalem, défait par Saladin, et celui de son héritier, qui ne put prendre possession de ses états (tous deux au XIII^e siècle). Le surnom de "corinthien" est tout aussi défavorable, si l'on

le rapporte à la succession dorique/ ionique/ corinthien, qui accompagne l'idée de cycles des arts, ou le corinthien est lié à la décadence. Toutes les images de la Régence qui accompagnent Joséphine, l'égérie d'Amaury, renforcent ces connotations.

Conclusion

La "leçon" du roman incite en tous cas à penser qu'il faut être artiste ou peuple.

Amaury veut être artiste, tandis que Pierre refuse de se considérer comme un artiste, veut rester peuple. La Savinienne exprime le dilemme encore plus clairement. "Vous dites qu'Amaury veut devenir artiste. Est-ce qu'il ne l'est pas en restant menuisier? Je crois bien plutôt qu'il veut devenir bourgeois et sortir de sa classe" (512).

En somme, le roman n'illustre pas tant l'innéité du sens artistique dans le peuple que la fonction d'ascèse de la culture. C'est le roman de l'échec d'une utopie fraternelle qui vient avant son temps (échec du complot démocratique et avortement de la vocation artistique de l'ouvrier), mais aussi celui de l'éloge du travail, du travail sur soi, un roman d'espérance.

On oppose parfois *Le Compagnon* (1840) et *Les Maîtres sonneurs* (1853) comme un roman d'espoir d'avant 48 et un roman de désillusion d'après la révolution, où la fusion des tempéraments remplacerait le rêve social. En fait, ils ont beaucoup en commun ; ce sont tous deux des romans d'initiation, qui gardent quelque chose de l'utopie romantique (une certaine idée de l'art dans le peuple), mais s'en éloignent tout autant en montrant que l'art n'est possible que dans le sacrifice de "l'artiste".

S.A. Leterrier, Université d'Artois.