

## Approche écopoétique de l'analogie romantique : Jules Michelet et George Sand

Élisabeth Plas, Université Sorbonne Nouvelle 

*RELIEF – Revue électronique de littérature française*  
Vol. 16, n° 1 : « Littératures francophones & écologie :  
regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes  
et Olivier Sécardin, juillet 2022

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

### Pour citer cet article

Élisabeth Plas, « Approche écopoétique de l'analogie  
romantique : Jules Michelet et George Sand »,  
*RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 16,  
n° 1, 2022, p. 20-33. [doi.org/10.51777/relief12339](https://doi.org/10.51777/relief12339)

# Approche éco-poétique de l'analogie romantique : Jules Michelet et George Sand

ÉLISABETH PLAS, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

Cet article propose une lecture éco-poétique croisée de l'histoire naturelle de Jules Michelet et du *Voyage dans le cristal* de George Sand. Dans ces deux œuvres, la pensée écologique trouve à s'exprimer à travers l'analogie – anthropomorphisme des animaux et de la nature chez Michelet ; construction et exploration analogique de la nature dans le conte merveilleux de Sand. Ni chez Michelet ni chez Sand, l'analogie n'est un artifice rhétorique : chez tous deux, elle est partie prenante d'une poétique et d'une cosmologie. Cette double lecture est donc une invitation pour l'éco-poétique à prendre la pensée analogique au sérieux et à lire en elle une représentation singulière du monde et une expérience de pensée proposant d'entrevoir une reconfiguration de nos rapports aux autres vivants, aux ressources naturelles et à l'environnement.

Parmi les nouvelles approches de la littérature, l'éco-poétique est l'une des plus ambitieuses. En étudiant les relations entre les textes littéraires et l'environnement, elle envisage la littérature au prisme de son rapport au réel, non plus conçu comme un rapport mimétique, mais éthique, philosophique ou encore politique. En ce sens, elle fait un pas de côté hors de la théorie littéraire, qui a construit la littérature comme règne par excellence de la fiction et de l'imaginaire, pour envisager le texte littéraire comme inscrit dans un environnement, dans un habitat (*oikos*), dans un lieu.

Dans leurs prémices anglo-saxonnes, les premières études des *Green*, *Animal* et *Environmental Studies* se sont construites en rupture avec la critique et la tradition littéraires, que Lawrence Buell perçoit elles-mêmes comme « anti-environnementales<sup>1</sup> », parce qu'elles auraient coupé la littérature du monde, en faisant du récit fictionnel ce que Jean-Christophe Cavallin nomme « un récit de transcendance, un récit au second degré qui parle bien plus de lui-même et de sa propre superstructure que de la réalité<sup>2</sup> ». Voulant renouer avec une vérité immanente, elles ont recherché l'animal en lui-même, d'une part, la nature naturelle, d'autre part, entendant par là une nature dépouillée de toute figuration allégorique, de toute projection subjective et de tout artifice rhétorique. À l'origine des études environnementales, se trouve donc une méfiance vis-à-vis du *poiein* de la littérature, avec lequel l'éco-poétique cherchera à renouer, en lui donnant un autre sens.

- 
1. Lawrence Buell, « Representing the Environment », dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000, p. 178.
  2. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, coll. « Biophilia », 2021, p. 16.

Cette méfiance, dans l'histoire de la critique, est compréhensible. Avant la zoo-poétique, les études littéraires traditionnelles sur l'animal s'étaient intéressées si exclusivement à la symbolique, au bestiaire des écrivains ou encore à la satire politique et aux allégories didactiques, qu'il fallait accentuer la rupture avec la fable, pour revenir à l'animal ou à la nature (quel que soit le sens que l'on donne à ce mot), en ce qui concerne les études environnementales. L'allégorie, la métaphore, les figures de la rhétorique étaient soupçonnées de défigurer la nature véritable des bêtes et des lieux, d'en donner une représentation fautive. Pire encore, elles auraient contribué à nous détourner de la nature, à nous scinder de ce monde pour nous aider à en ignorer les bouleversements, à régler le problème du réel, en le mettant à distance. L'écriture littéraire elle-même serait suspecte pour certains penseurs de l'écopoétique et Lawrence Buell va jusqu'à se méfier de l'écriture fictionnelle, considérant l'essai d'histoire naturelle comme plus *environnemental* par sa forme même.

L'écopoétique et la zoo-poétique semblent donc entretenir, du moins à l'origine, une affinité avec un certain réalisme – non pas au sens historique, mais avec une forme de réalisme zoologique, naturaliste et existentiel, qui retranscrirait la vérité des vécus animaux et des expériences singulières. Pourtant, l'écopoétique est fille du romantisme. Ses premiers corpus sont romantiques (britannique, américain, allemand, puis français). Ses interrogations, sa sensibilité et sa philosophie de la nature en font l'héritière du romantisme. Chez certains théoriciens, la méfiance vis-à-vis de la rhétorique hérite probablement elle-même d'une poétique romantique de la nature qui privilégie les expériences-limites du paysage, comme l'a montré Yvon Le Scanff dans son travail sur *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*<sup>3</sup> : épiphanies ou apocalypse, extase, indicible, étrangeté ou défamiliarisation... Autant d'expériences qui semblent se passer de mots, ou plutôt, dont l'intensité semble étrangère aux détours de la rhétorique et de la symbolisation.

Pourtant, face à un corpus dix-neuviémiste, l'écopoétique ne peut contourner l'allégorie, la métaphore et l'analogie, tant ces figures structurent à cette époque la compréhension et les représentations du monde. Si son interrogation porte sur les liens entre conscience environnementale et esthétique littéraire, elle doit questionner le rapport entre analogie et être au monde, pour comprendre ce que le travail de symbolisation dit de leur rapport au vivant, à l'espace et au temps – réflexion que cet article se propose d'amorcer à partir des cas contemporains de l'histoire naturelle de Jules Michelet et de *Laura, Voyage dans le cristal* de George Sand. « Voyage scientifique<sup>4</sup> » et conte merveilleux d'une part, essai naturaliste et chant lyrique d'autre part, tous deux portent une réflexion écologique qui trouve à s'exprimer par le biais de l'analogie. Par deux cheminements différents, ces textes énoncent ce qu'ils considèrent comme une vérité sur la nature et le rapport que les hommes entretiennent avec elle. Ce diptyque écopoétique montrera peut-être que la vérité ne se joue pas, de manière

---

3. Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007

4. Brigitte Diaz, Notice de *Laura. Voyage dans le cristal*, dans George Sand, *Romans*, vol. II, éd. par José-Luis Diaz avec la collaboration d'Olivier Bara et de Brigitte Diaz Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 1433.

transcendantale, dans le genre d'un texte, mais se construit dans l'immanence de l'*oikos* qu'il fabrique.

### « Révéler l'oiseau comme une âme » : vérités de la personnification

Pendant les années qu'il passa au Collège de France, de 1838 à 1852, on surnomma Michelet « Monsieur Symbole », pour son expression lyrique et imagée, et la place qu'il faisait dans son enseignement aux figures analogiques, bien au-delà de leur traditionnelle fonction didactique. Dans toute son œuvre, historique comme naturaliste, le recours à l'analogie est constant et son écriture naturaliste est de toutes parts tissée de métaphores. L'écriture de *L'Oiseau*, *L'Insecte*, *La Mer* et *La Montagne*, parus entre 1856 et 1868, ne fait pas exception et la représentation analogique du vivant à laquelle se livre le naturaliste éveillerait certainement la méfiance de Lawrence Buell, tant ces essais naturalistes ne cessent de *figurer* la nature : de lui donner des visages, des vies, des allures humaines, de lui attribuer des paroles dans diverses prosopopées, de retranscrire les pensées, émotions et intentions des êtres qui la peuplent – ou les affabuler, peut-être, question de point de vue.

Ces personnifications ont d'abord été interprétées comme une transposition de la réflexion historique de Michelet, et le cycle naturaliste a longtemps été analysé comme un déplacement analogique des idées politiques de l'historien, qui n'auraient plus trouvé à s'exprimer qu'indirectement sous le Second Empire. Pourtant, ses œuvres déploient une philosophie de la nature et une pensée proprement écologiques, dans laquelle la métaphore anthropomorphique cherche à exprimer une vérité : celle de la continuité du vivant, de l'unité de l'âme et du corps, et de la subjectivité des êtres perçus à tort comme inconscients ou comme inanimés. À travers chaque anthropomorphisme, de la plus imperceptible métaphore à la prosopopée, il s'agit avant tout pour Michelet de « relever » les animaux et de reconstruire notre rapport au vivant, en mettant à mal son dualisme et son anthropocentrisme.

Dans la Préface de *L'Oiseau*, premier ouvrage de son cycle, Michelet explique qu'il espère « Révéler l'oiseau comme âme, montrer qu'il est une personne<sup>5</sup> ». C'est le sens de cet étonnant singulier, qu'il choisit dans tous ses essais naturalistes, malgré la distorsion du réel qu'il implique et la négation évidente de la diversité des espèces et des individus : « *L'oiseau* donc, *un seul oiseau*, c'est tout le livre, mais à travers les variétés de la destinée, se faisant, s'accommodant aux mille conditions de la terre, aux mille vocations de la vie ailée. » (p. 65) Par cette dialectique dans laquelle le singulier exprime la commune destinée du pluriel, Michelet espère atteindre une vérité plus haute et énoncer un propos qui relèvera chaque oiseau, et de même chaque poisson, chaque insecte, ou chaque polype, en révélant son être au monde singulier, sa subjectivité propre, et laissant voir en lui, aussi petit soit-il, un individu.

Refuser l'anthropomorphisme, à l'inverse, ce serait refuser à ceux qui ne sont pas humains, et pour ce seul prétexte, ce que Michelet leur reconnaît. Ne pas les individualiser en usant de termes et de stratégies discursives traditionnellement réservés aux humains, ce

---

5. Jules Michelet, *L'Oiseau*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Flammarion, 1986 [1856], p. 65. Les références aux textes primaires seront données dans le texte courant.

serait refuser l'âme des bêtes, et l'âme aux bêtes. Dans le chapitre sur l'éducation de *L'Oiseau*, Michelet écrit :

Une éducation si délicate, si variée, si compliquée est-elle d'une machine, d'une brute réduite à l'instinct ? Qui peut méconnaître une âme ?

Ouvrons les yeux à l'évidence. Laissons là les préjugés, les choses apprises et convenues. De quelque idée préconçue, de quelque dogme qu'on parte, on ne peut pas offenser Dieu en rendant une âme à la bête. (...)

Laissez l'orgueil, et convenez d'une parenté qui n'a rien dont rougisse une âme pieuse. Qui sont ceux-ci ? Ce sont vos frères.

Que sont-ils ? des âmes ébauchées, des âmes spécialisées encore dans telles fonctions de l'existence, des candidats à la vie plus générale et plus vastement harmonique où est arrivée l'âme humaine. (p. 152)

Si la métaphore anthropomorphe est rejetée par tout un courant de la zoopoétique comme anti-réaliste et si sa distorsion est interprétée comme l'effet d'un déni et perçue comme une violence, elle n'est pour Michelet qu'un autre réalisme et lui apparaît comme l'expression d'une réalité invisible et incomprise au moment où il écrit.

Que Michelet choisisse l'oiseau puis l'insecte dans son deuxième essai pour énoncer cette thèse n'est pas anodin. Tout au long de l'ouvrage, il rappelle l'étrangeté de l'oiseau et met en évidence les analogies avec le monde humain qu'il se sent obligé d'utiliser pour caractériser une existence si différente de la nôtre. S'il se méfie de l'inadéquation des mots humains pour qualifier la vie et les activités des oiseaux, il fait le choix de les employer, préférant accorder aux oiseaux *plus* que les rabaisser par un vocabulaire qui nierait leur agentivité, leur intelligence ou leurs émotions. Voilà pourquoi l'oiseau préparant le nid, avec précaution, technique et art, est « une tendre mère », pourquoi en chaque espèce il reconnaît une forme d'éducation, pourquoi le héron est un être triste « que la mélancolie aurait pris pour symbole » (p. 87).

Pour Michelet, ce serait encore rabaisser l'oiseau que de voir en ces termes des métaphores. Ce serait souligner l'écart entre le monde des hommes et celui des autres animaux. Après avoir appelé le rossignol « l'Artiste », il ajoute : « J'ai dit ce mot, et je ne m'en dédis pas. Ce n'est pas une analogie, une comparaison de choses qui se ressemblent ; non, c'est la chose elle-même » (p. 249). L'aboutissement de la pensée analogique est donc sa négation : la métaphore anthropomorphique prend tout son sens dès lors que Michelet en nie la dimension métaphorique pour en affirmer la vérité.

### **Écologie d'un conte : l'« écriin de terre » de George Sand**

Dans ses contes comme dans ses romans et dans ses essais, George Sand a cherché à ouvrir les portes d'autres mondes, pour émerveiller ses lecteurs, mais aussi pour ébranler leurs facultés, en leur révélant diverses facettes du réel et diverses manières de connaître. Le travail

de symbolisation et la construction mythologique du réel ont pour effet de bousculer les catégories du réel et de l'imaginaire, d'en interroger les limites et de critiquer la relation exclusivement positiviste au monde. Dans les *Légendes rustiques* de 1858, Sand explore le fantastique des imaginations paysannes du Berry. Dans les contes, elle utilise le merveilleux de la *phantasia* pour mener une exploration archéologique du réel et de notre rapport à lui.

Entre le merveilleux du conte et le réalisme des œuvres ethnographiques, le *Voyage dans le cristal*, publié dans la *Revue des deux mondes* le 1<sup>er</sup> et le 15 janvier 1864, est un texte difficile à classer<sup>6</sup>, à la fois un conte scientifique, une « rêveri[e] lapidair[e]<sup>7</sup> » et géographique, et un « roman de géologie imaginaire », selon la formule de Gaston Bachelard<sup>8</sup>. De retour d'un voyage d'un mois dans les volcans d'Auvergne, dont elle a fait le récit dans un « Journal de voyage<sup>9</sup> », elle commence la rédaction de ce récit d'exploration scientifique et poétique, qu'elle considère elle-même comme un « conte » lorsqu'elle l'évoque dans sa correspondance. Celui-ci s'inscrit dans le cycle des romans scientifiques, qui marque un tournant dans les années 1860, faisant suite aux romans socialistes et aux romans rustiques dans la création sandienne. Sans être naturaliste au sens littéraire du terme, ce récit s'inspire des sciences naturelles, puisque la géologie est à la fois son sujet et son mode d'interrogation du monde.

L'objet au centre de ce conte est une géode, cavité rocheuse tapissée de cristaux (d'améthystes, en l'occurrence), objet fascinant qui émerveillait déjà Sand petite, comme elle le raconte dans *l'Histoire de ma vie*, et n'a cessé de la fasciner, de même que les autres pierres volcaniques. Ce souvenir a été ravivé par une visite au cabinet de minéralogie du Muséum d'histoire naturelle de Paris, que rapporte Sand à sa belle-fille Lina Calamatta : « Je te recommande quand tu iras, la géode d'améthyste d'où j'ai tiré l'idée de mon conte fantastique » (12 février 1863). La géode n'est pas seulement l'objet ou le sujet du conte, elle en est la structure et la matière même, car elle est la porte par laquelle certains personnages accèdent à un autre monde – monde *semblable au cristal* ou *monde de cristal*, telle est l'ambiguïté de ce texte. Par ses propriétés hallucinatoires, magiques, ou révélatrices, le cristal révèle aux personnages qui en sont « victimes<sup>10</sup> » (ou qui y sont sensibles) un monde dont le statut est incertain : imaginaire, parallèle, ou parcelle inexplorée du monde réel ?

Or, cette incertitude est précisément celle du fantastique, et particulièrement de ce fantastique réaliste pratiqué par Sand, qui oscille entre un fantastique psychologique (récit de délires et d'hallucination) et un fantastique des éléments (attribuant aux minéraux des propriétés surnaturelles). Une attention écopoétique portée au cristal révélera qu'il n'est pas,

---

6. Voir la « Mise en perspective générique » de Marie-Cécile Levet dans sa présentation de *Laura, voyage dans le cristal*, dans George Sand, *Œuvres complètes*, dir. Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 47-57.

7. *Ibid.*, p. 15.

8. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 282.

9. Ce journal n'a pas été publié du vivant de Sand, mais Simone Vienne l'a édité sous le titre « George Sand. Journal de Voyage en Auvergne et en Velay, mai-juin 1859 », dans Léon Cellier (dir.), *Hommage à George Sand*, Paris, P. U. F., 1969, p. 29-60.

10. George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 70.

dans ce conte, un simple objet, mais le vecteur poétique d'un symbolisme que l'on peut dire *naturel*.

Selon une pratique courante au XIX<sup>e</sup> siècle, le *Voyage dans le cristal* est un récit enchâssé. Construit comme un écrin, il repose sur la découverte de l'immense écrin de pierreries que serait notre globe. Dans le récit cadre, un personnage se rend chez un marchand naturaliste et brise une géode, dont l'intérieur lui fait forte impression, par sa ressemblance avec les paysages naturels. Le marchand, Alexis, ne s'étonne pas de cette réaction, car il a lui-même « failli être victime du cristal ». La suite du texte est un manuscrit inséré dans le texte, dans lequel Alexis raconte son histoire, scandée par deux voyages dans le cristal. Le premier apparaît d'abord comme une compensation de la déception amoureuse d'Alexis, heureux de retrouver sa cousine Laura, avec qui il a grandi à la campagne, et qu'il a fortement idéalisée, tandis qu'elle le méprise. Errant dans une galerie minéralogique, Alexis observe une géode d'améthyste et se laisse envahir par le parfum d'une rose oubliée par Laura. Commence alors le premier voyage, ou la première hallucination, lorsqu'il entend alors Laura lui dire

– Ne te retourne pas, ne me regarde pas [...]; laisse cette pauvre rose tranquille, et viens cueillir avec moi les fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas. Viens, suis-moi. [...] partons pour les féeriques régions du cristal. (p. 81)

puis le guider dans ce monde nouveau, qu'elle connaît déjà et auquel elle l'initie.

À ce stade du conte, on ne sait si ce voyage est le produit d'une imagination délirante, ou du pouvoir des pierres : soit de la géode soit d'une bague de cornaline portée par Laura, qui toutes deux auraient pu entraîner le glissement vers un autre monde, fantastique mais avéré dans le cours du récit. Cette hésitation se prolonge tout au long du conte et fait son intérêt à la fois poétique et épistémologique.

Le second voyage a lieu deux ans plus tard, quand Laura annonce à Alexis son mariage avec Walter, représentant de l'esprit scientifique positiviste dans le conte. Pendant la soirée du mariage, Alexis erre à nouveau dans la même galerie minéralogique et rencontre un inconnu, qui se présente comme un riche voyageur du nom de Nasias, ayant fait fortune en Orient. Nasias affirme, ou lui révèle, que le monde du cristal n'est pas un ailleurs, mais un monde souterrain, auquel on accède par le pôle, vers lequel ils embarquent ensemble dans la suite du récit. Ils découvrent un monde de cristal, de fossiles, mais aussi de montagnes, de glaciers et de volcans, peuplé d'animaux extraordinaires, d'espèces contemporaines mais agrandies, d'espèces disparues, de terres inexplorées et de formes de vie inconnues.

Quelle que soit l'interprétation retenue, hallucination ou pouvoir fantastique des minéraux, la logique qui unit les deux mondes est d'ordre analogique<sup>11</sup> : dans les éclats infimes des cristaux se retrouve l'infiniment grand du monde ; dans la matière présente et palpable, se révèle le passé du globe et le chaos originel. Rien ne permet de savoir si la ressemblance permettant de passer d'un monde à l'autre est réelle ou fantasmée, de sorte que la

---

11. Pour une analyse du « monde à l'envers » et des divers niveaux de l'analogie dans ce récit, voir l'introduction de Gérald Schaeffer dans son édition de George Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, A.-G. Nizet, 1977.

pensée analogique de George Sand se situe au carrefour de la pensée magique et de la logique scientifique. Comme l'a montré Brigitte Diaz, les sources littéraires de ce récit nourrissent son ambivalence : rêveries lapidaires de Novalis, fantaisies orientales de Nerval, exploration géologique et fantastique d'Hoffmann dans « Les Mines de Falun » (dont le personnage Elis a inspiré à Sand le personnage d'Alexis), pérégrinations polaires du conte fantastique des *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* de Poe, dont Sand aurait lu la traduction faite par Baudelaire en 1858<sup>12</sup>. Ces souvenirs littéraires situent ce lieu de cristal quelque part entre le rêve et le réel inexploré, et construisent une ontologie ambivalente et donc proprement fantastique.

Dès l'ouverture du récit, le lien analogique entre la géode et les paysages géologiques grandeur nature est posée par le premier narrateur :

Il me donna une loupe, et je reconnus que ces vides représentaient, en effet, des grottes mystérieuses toutes revêtues de stalactites d'un éclat extraordinaire ; puis, considérant l'ensemble de la géode et plusieurs autres que me présenta le marchand, j'y vis des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, composaient des sites alpestres, de profonds ravins, des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime de la nature. (p. 69)

De quelle représentation et de quelle imagination s'agit-il ? Les déformations de la géode sont-elles produites par une imagination délirante ou par cette autre imagination, clairvoyante, qui aperçoit les similitudes fondamentales constitutives d'un monde naturel entièrement créé sur le mode analogique de la réduplication en petit, en plus grand, et en encore plus grand ? Les cristaux de la géode représentent-ils les sites géologiques parce qu'une imagination trop créatrice les y projette ou les représentent-ils réellement, à la manière de microcosmes miniatures du grand tout ?

La description de la géode est significativement marquée par un vocabulaire artistique (« représentaient », « composaient », « tableau », « forme », « couleur ») dont on peut faire l'hypothèse qu'il esquisse une conception d'une nature artiste, *composée* selon des lois esthétiques de proportions, de symétrie, d'enchâssement, de mise en abyme – une nature baroque et fée à la fois. Au-delà du merveilleux d'une telle représentation du monde, la géode permet de mettre en récit cette conception de la nature, active, artiste et aussi merveilleuse que les contes – conception que partage Michelet en certains endroits de son histoire naturelle, particulièrement dans le chapitre de *La Mer* intitulé « Fleurs de sang », dans lequel il décrit les coraux comme des animaux artistes, qui « se parent d'un étrange luxe botanique » et dont la « magie d'illusion<sup>13</sup> » l'émerveille.

---

12. Brigitte Diaz, Notice de *Laura. Voyage dans le cristal*, art. cit., p. 1440.

13. Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1861], p. 133-134.



### « L'espèce de logique qui m'a conduit dans le monde enchanté<sup>14</sup> »

Le récit du premier voyage confirme ces lois de composition analogique, puisque la petite géode est utilisée par Laura et Alexis pour s'orienter dans l'autre monde, comme s'il s'agissait d'une carte représentant une partie du monde cristallin. Une partie seulement, car au-delà du « vallon de l'améthyste » (p. 84-85), s'étend le monde des jaspes, celui des béryls, celui des saphirs, des rubis, etc.

Mais l'analogie ne se limite pas au parallèle entre notre monde et le monde de cristal. Elle préside également à la composition interne de l'autre monde, qui a, lui aussi, ses reduplications, repérées par Laura :

Tu vois bien que ce massif de montagne creusé en cirque est tout pareil à ce caillou évidé par le milieu. [...] L'esprit qui ne peut associer dans son amour le grain de sable à l'étoile est un esprit infirme, ou faussé par la trompeuse notion du réel. (p. 83)

Cette profession de foi analogique, profondément romantique dans sa conception de la nature et de l'ontologie, s'oppose nettement au positivisme. Le positiviste, selon Laura, serait celui qui ne jure que par la « trompeuse notion du réel », et ignore les correspondances profondes, de formes et de couleurs.

Comme le monde que l'on dit réel, le monde cristallin a ses mers d'un bleu vif (les aiguës-marines), ses mers agitées par la brise (les calcédoines), ses verdure d'émeraude et de chrysoprase, et même ses aurores boréales, non pas fulgurantes comme les nôtres, mais éternelles et immobiles. À plusieurs reprises, le pays de cristal est appelé « le monde de la couleur et de la forme », et l'expression dessine dans le récit des polarités et oppositions entre les personnages. Alexis dit par exemple « [écouter] plus volontiers [son] oncle que Walter » car « il ne méprisait pas autant que lui les combinaisons de la forme et de la couleur » (p. 91). De part et d'autre de ce monde, se distinguent ainsi diverses options philosophiques et esthétiques, incarnées dans le conte par les différents personnages. Sans former nettement deux camps, ils se répartissent sur un continuum, qui s'étend de Laura, l'idéaliste, à Walter, le positiviste. Si Laura épouse pourtant Walter dans le monde réel, elle et Alexis sont en revanche « unis dans le monde transparent et radieux de l'idéal » (p. 100). Il l'entend ou l'imagine lui expliquer : « Non, non, Walter n'épousera en cette vie que l'abîme, et moi, fille du ciel, j'appartiens au monde de la couleur et de la forme » (*ibid.*).

Fiction compensatrice ou réalité, la double appartenance de Laura permet de comprendre l'ontologie dualiste de ce conte. L'expression « de couleur et de forme » désigne un monde idéal, un monde de l'absolu et de l'éternel, parallèle au nôtre. Le texte de George Sand va donc bien au-delà de l'hypothèse psychologique, et donne au monde cristallin une autre consistance ontologique. Dans le conte, le monde de cristal est à la fois l'échappatoire imaginaire où le dépit amoureux s'estompe, une hypothèse scientifique et une expérience de pensée philosophique. L'expression « monde de la couleur et de la forme » maintient ainsi le merveilleux du conte, tout en lui donnant une résonance philosophique et métaphysique.

---

14. George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, op. cit., p. 107.

L'ordre du récit, en complexifiant l'appréhension de la géode et du monde de cristal, déploie et met en concurrence différentes relations au monde et différentes ontologies<sup>15</sup>. Si le premier voyage est conté comme un récit de rêve ou d'hallucination, le second est une expédition vers le pôle, puis vers le centre de la terre, conçu comme un palais de cristal, transparent et glacé. Elle s'offre ainsi à la fois comme un récit de voyage et comme une réflexion sur l'exploration et l'exploitation de nouveaux territoires.

La représentation de ce monde de cristal souterrain traduit des théories géologiques contemporaines que Sand connaît bien. Elle fait ainsi clairement référence aux débats scientifiques sur l'existence d'une mer libre de glace située au pôle<sup>16</sup>, et sur la composition et la température du centre de la terre. Si le texte explore de l'hypothèse du feu, celle de la glace ou du palais de pierreries sur un mode tantôt sérieux, tantôt loufoque, Sand est quant à elle saluée comme une connaisseuse par plusieurs scientifiques contemporains. En 1869, cinq ans après la parution du *Voyage dans le cristal*, elle est la dédicataire de l'ouvrage de minéralogie de Louis Simonin, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques* :

À George Sand  
Qui dans plusieurs de ses immortels ouvrages  
A rendu aux sciences naturelles  
Un hommage dont elles lui sont reconnaissantes<sup>17</sup>

L'imagination géologique lui est elle aussi reconnaissante, et la lecture scientifique ne permet pas à elle seule d'épuiser l'interprétation du texte et de comprendre la nature et le sens du monde de cristal imaginé par Sand. Dans ce conte, en effet, le cristal est bien plus qu'une pierre. L'initiateur du second voyage, Nasias, en propose une redéfinition, juste à la fin du deuxième chapitre, avant le départ pour le pôle :

Le cristal, vois-tu, [...] n'est pas ce que pense le vulgaire ; c'est un miroir mystérieux qui, à un moment donné, a reçu l'empreinte et reflété l'image d'un grand spectacle. [...] Moi, j'admets l'ignition du monde primitif : mais, si je t'accorde l'existence d'un foyer encore actif, je déclare qu'il brûle au centre d'un diamant qui est le noyau de la planète. (p. 112)

Cette définition du cristal est émancipée de « la notion de réel », et Nasias lui-même dit avoir eu l'intuition de ce monde cristallin dans une gemme, « une parcelle échappée du trésor » (p. 113), selon le même procédé de miniaturisation qu'observé plus haut. Toute la logique de

---

15. On prendra ce terme dans le sens que lui donne Philippe Descola, lorsqu'il distingue les différentes « relations de continuité et de discontinuité, d'identité et de différence, (...) que les humains établissent partout » (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 419).

16. Cette hypothèse et son histoire sont exposées par Frédérique Rémy dans son article « De la douceur polaire pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre science et littérature », dans Jacques Berchtold, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean-Paul Sermain, Anouchka Vasak (dir.), *Canicules et froids extrêmes (L'événement climatique II). Histoire, littérature, peinture*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2012, p. 193-207. On se référera à la présentation de Marie-Cécile Levet déjà citée, p. 18-19, pour un rappel des découvertes géographiques et des expéditions polaires contemporaines de la rédaction de *Laura, voyage dans le cristal*.

17. Louis Simonin, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques*, Paris, Hachette, 1869, p. VI.

ce conte est donc circulaire et analogique : la seule preuve de ce monde de cristal est l'échantillon de cristal dans lequel on aperçoit le monde de cristal, et ainsi de suite. Cet autre monde est ontologiquement et chronologiquement insituable, puisqu'il semble en même temps originaire, contemporain et futur.

Ce cristal redéfini par Nasias comme un miroir du passé fonctionne donc comme un fossile, à cela près que le fossile conserve l'empreinte réelle d'un végétal particulier, d'un animal jadis existant, dont la présence peut être datée et localisée, là où le cristal apparaît comme un fossile métonymique d'un monde entier, dans lequel il permet de replonger.

### **Du récit de voyage imaginaire à la fable écologique**

Si le premier voyage semble découvrir un monde tout à fait imaginaire et irréel, le second explore un monde en lien avec le nôtre, qu'il en soit la mémoire ou une parcelle inconnue. Il est ainsi à la fois un récit d'aventures dans l'espace et dans le temps, voyage aux confins de notre monde et une plongée dans le passé de la Terre. Dès lors, le second voyage acquiert une valeur réflexive et allégorique, car il interroge le rapport de l'espèce humaine à l'environnement, au monde naturel et à la vie sur terre. Le récit de voyage devient ainsi un conte philosophique et une fable écologique.

La pensée écologique du texte se manifeste tout particulièrement lors de scènes de rencontre avec des animaux sauvages et dans le rapport des différents personnages aux ressources naturelles et aux terres vierges qu'ils découvrent. Chacune de ces scènes met en concurrence deux modèles d'exploration : un premier modèle, colonisateur, de la conquête, de l'appropriation des ressources et des hommes, qui prévaut chez Verne ; et un second modèle, de la contemplation curieuse et de la découverte sans appropriation. Le premier modèle reproduit les pratiques et les croyances propres à l'ontologie que Descola appelle « naturaliste » des Occidentaux, et dont le second modèle est une critique.

Nasias a d'abord le premier modèle en tête, lui qui veut partir « à la conquête du monde sous-terrestre » (p. 113). Lorsqu'il raconte à Alexis ses voyages en Orient, il fait le récit de son commerce de pierreries chez « les naïves populations de l'Orient » et évoque les « guerriers demi-sauvages » (p. 111) qu'il a rencontrés. De même, au cours du voyage vers le pôle, il dit :

Les richesses que je veux découvrir resteront là où elles sont jusqu'à ce que j'aie pris les mesures nécessaires pour me les approprier. Cette île entière, avec tout ce qu'elle contient dans ses flancs, est à moi ; nul ne l'exploitera, que mes esclaves (p. 145)

Au cours du voyage, Nasias et les Esquimaux qui les accompagnent massacrent une bande d'ois sauvages qui ne les attaquaient pas, et en tuent bien plus que ce qui est nécessaire à leur survie :

on en fit un véritable massacre : inutile cruauté qui me révolta, car nous n'étions pas à court de nourriture, et le nombre de nos victimes dépassait de beaucoup ce que nous pouvions manger et emporter. Mon oncle trouva ma sensibilité déplacée, et s'en moqua si dédaigneusement, que mes soupçons me

revinrent. [...] j'étais navré de voir détruire ces phalanges d'oiseaux voyageurs que mon oncle qualifiait de stupides et qui ne se méfiaient pas de la stupidité humaine ; car ils venaient se jeter dans nos mains comme pour nous demander protection et amitié. (p. 130)

Cette précision est essentielle : elle situe le texte dans une position écologique médiane, acceptant de tuer les animaux pour se nourrir, mais refusant d'en tuer plus que nécessaire – ou du moins, plus que ce qui paraissait alors nécessaire. Nasias représente ici la figure du savant satanique, se livrant à la destruction et au massacre au nom du progrès scientifique.

Alexis le condamne et s'émerveille de la découverte de nouveaux animaux et végétaux qu'il rencontre. La formule finale « ces phalanges d'oiseaux voyageurs que mon oncle qualifiait de stupides et qui ne se méfiaient pas de la stupidité humaine » constitue ce que l'on pourrait appeler un *chiasme écologique* tout à fait représentatif de sa position.

En effet, si Nasias pense les rapports entre les espèces animales et l'espèce humaine comme conflictuels, Alexis représente un modèle harmonieux, y compris avec les animaux les plus gigantesques et intimidant. Selon son point de vue, les bisons, buffles, rennes « se [contentent] de [les] regarder avec un peu d'étonnement, sans frayeur ni aversion » (p. 141).

Ils rencontrent également des espèces disparues, le cristal étant un miroir du présent et du passé, particulièrement un dinosaure megalosaurus qui pousse des cris et se met à brouter, bientôt rejoint par d'autres, qui se laissent monter « sans résistance » (p. 144). Cette attitude dit l'innocence de ces animaux, et leur comportement pacifique blâme implicitement les hommes, sans toutefois s'accompagner d'aucune leçon de morale portée par la narration. Par extension, la coexistence harmonieuse avec les dinosaures peut se lire comme l'expression d'une mélancolie d'un âge édénique où hommes et bêtes vivaient en paix.

Le voyage vers le pôle, qu'il soit réel ou imaginaire, représente ainsi une conversion écologique pour les personnages. À la fin du troisième chapitre, lorsque les Esquimaux veulent à nouveau tordre le cou à des oiseaux à qui ils viennent de voler leurs œufs, Nasias « [s'oppose] énergiquement au meurtre » (p. 139). Il continue de vouloir s'appropriier les terres et de se comporter en colon, mais refuse désormais de « contrarier les animaux » (p. 146). Le texte dit à demi-mot que cette conversion fut aussi celle d'Alexis, puisque Laura lui rappelle, lors de leurs retrouvailles, qu'enfant, il allait « pillant, cueillant, gâtant toute chose » (p. 74), tandis qu'elle contemplait la nature et se réjouissait sans détruire. Laura oppose ainsi à la course aveugle aux découvertes scientifiques, un émerveillement et une connaissance passionnée et paisible, sans destruction ni appropriation, des choses de la nature. À la fin ce conte initiatique, Laura est botaniste et Alexis, devenu professeur de géologie, a acquis un regard moins fantaisiste et une relation plus apaisée et attentive au monde naturel.

De manière allégorique, le monde du cristal entraîne donc la conversion écologique des deux personnages, et provoque une réflexion des personnages et des lecteurs sur l'histoire des espèces, l'histoire de leur extinction et de l'appropriation des ressources par des hommes agissant en maîtres et possesseurs.

## Rêveries analogiques de la Terre

Sans géode et sans autres merveilles que celles de la nature, Michelet a lui aussi, dans son cycle naturaliste, réinventé et réinterprété la Terre, et les personnifications dont il use en font tour à tour un organisme, un être animé, vivant, et féminisé. Sa nature vit, pense, craint, regrette, et peut-être mourra... S'il s'inquiète, en 1868, dans l'un de ses plus beaux chapitres, de « La mort de la montagne<sup>18</sup> », c'est qu'il la considère comme un être vivant, doué de fonctions vitales, mais aussi d'une subjectivité propre et d'une âme<sup>19</sup>, qui la rendent consciente de son agonie et de sa mise à mort par l'homme<sup>20</sup>. Dans *La Mer*, déjà, dans le chapitre sur « Le pouls de la mer », il explique la circulation des courants chauds et des contre-courants froids comme la pulsation du cœur, non pas humain, mais de certains animaux moins développés : « Telle est la mer. Elle ressemble à un grand animal » (p. 73). Comme le monde de cristal, la fiction d'une terre animale apparaît dans le texte de Michelet sous le prisme de la ressemblance.

Comme chez Sand, la ressemblance est le point de départ d'une réflexion et l'analogie a valeur d'hypothèse. Le chapitre sur « Le pouls de la mer » affirme que ce pouls, qui rythme les marées et organise la circulation des eaux, n'est pas extérieur à la mer, mais bat, comme un cœur, en elle. Quelles que soient les influences qui agissent sur elle, celles de la lune et des planètes, « ses rapports » et « communications avec le grand peuple des cieux » (p. 70), le pouls de la mer est, selon Michelet, « intrinsèque à la terre » : « il est sa vie elle-même » (p. 75). La représentation de la terre comme un corps, contenant elle-même d'autres corps, appartient à une vision organique de la nature, qui a prévalu durant l'Antiquité, la Renaissance et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, avant d'être progressivement effacée par la révolution scientifique, au profit d'une conception mécaniste et rationaliste d'une nature désormais composée de corps inanimés<sup>21</sup>.

Dans l'histoire naturelle de Michelet, les représentations de la Terre comme un grand animal, de la planète comme un être vivant, avec ses rythmes, ses fluides, son pouls et ses veines, ou de la nature féminisée sont autant de contrepoints aux images mécanistes de l'horloge ou de la machine, qui exprimaient l'idée d'une nature ordonnée, réglée, compréhensible et maîtrisable. Les images des forêts « malades » (p. 182), de la méduse comme « Fille des mers » indécise, de la baleine comme « grande femme de mer » (p. 204), ou de la mer comme « la grande femelle du globe » (p. 113) tissent un réseau d'analogies entre des êtres de nature différente, pour faire apparaître leurs ressemblances et leur destinée commune,

18. Jules Michelet, *La Montagne, Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, t. XX, 1987 [1868], p. 182.

19. Pour une lecture plus approfondie de ce chapitre, voir Élisabeth Plas, « "Je n'accuse que l'homme" : Responsabilité humaine et plaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme*, n° 189, 2020, p. 74-84.

20. « Qui accuser de ces ruines ? [...] Pour moi, neige et vent, et désert, je les absous. Je n'accuse que l'homme » (Jules Michelet, *La Montagne, op. cit.*, p. 183).

21. Sur le souvenir de la métaphore organiciste et sur la représentation de la nature comme femme, voir Élisabeth Plas, « La "vraie fleur du monde" et le "plaisir des tyrans". Lecture écoféministe de l'histoire naturelle de Michelet », dans Paule Petitier et Élisabeth Plas (dir.), *Michelet et la démocratie naturelle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021, p. 239-256.

tout en invitant les hommes à une certaine « éthique de la terre<sup>22</sup> », en cessant toute exploitation des êtres et des ressources.

### **Le sens du rêve et « l'écologie de la vérité<sup>23</sup> »**

La promenade mélancolique le long du col du Julier, où il n'y a désormais « rien que des pierres » (p. 182) et le spectacle tragique du massacre des baleines ont la même valeur chez Michelet que le voyage vers le pôle chez Sand, et le lecteur y fait la même expérience. Ces textes sont nourris par la même intuition, formulée par Sand dans « La Forêt de Fontainebleau » : « Car il est temps d'y songer, la nature s'en va<sup>24</sup> »...

Depuis les deux continents différents du conte merveilleux et de l'essai naturaliste, Jules Michelet et George Sand font le même voyage et empruntent les mêmes chemins de l'analogie pour faire jouer une conception vitaliste, animée et féerique d'une nature qu'ils invitent à contempler et à protéger. La lecture conjointe de l'histoire naturelle de Michelet et du conte à la fois scientifique et merveilleux de Sand est une invitation à assouplir la frontière entre régime de la fiction et régime de la vérité, que nous avons tant intériorisée, pour reconnaître à la fois des vérités et une poétique analogique communes. Cet arpentage exemplifierait ainsi ce que Jean-Christophe Cavallin appelle une « écologie de la vérité », soit une vérité non plus conçue comme une abstraction surplombante, mais comme un assemblage d'idées, vraies chacune en contexte – « vérités de proximité, savoirs situés et *in situ*<sup>25</sup> ». Les vérités de contexte créées par Sand et Michelet rendent les genres dans lesquels elles s'énoncent secondaires : les expériences faites par Michelet, Alexis, Nasias ou Laura, de même que par les lecteurs de leurs histoires, sont animées par les mêmes émotions environnementales et leurs récits sont autant de réponses à la tragédie du vivant et de la condition terrestre. Peut-être aurait-on tout intérêt à les relire, non seulement comme des essais et des fictions, mais encore comme des mythes, pour réactiver, à leur lecture, une forme de terreur cosmique réorientant nos pratiques vis-à-vis du vivant.

### **Bibliographie**

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

BUELL Lawrence, « Representing the Environment », dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000, p. 177-181.

CAVALLIN Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, coll. « Biophilia », 2021.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

LEOPOLD Aldo, *L'Éthique de la terre*, trad. Aline Oudoul, Paris, Payot, 2019 [*Land Ethic*, 1949]

LE SCANFF Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

---

22. Aldo Leopold, *L'Éthique de la terre*, trad. Aline Oudoul, Paris, Payot, 2019 [*Land Ethic*, 1949].

23. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir*, op. cit., p. 19.

24. George Sand, « La Forêt de Fontainebleau », dans *Impressions et souvenirs*, éd. Ève Sourian et Brigitte Lane, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2005 [1872], p. 294.

25. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir*, op. cit., p. 19.

MICHELET Jules, *L'Oiseau*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Flammarion, 1986 [1856].

— *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1861].

— *La Montagne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, t. XX, 1987 [1868].

PLAS Élisabeth, « "Je n'accuse que l'homme" : Responsabilité humaine et plaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme*, n° 189, 2020, p. 74-84.

— « La "vraie fleur du monde" et le "plaisir des tyrans". Lecture écoféministe de l'histoire naturelle de Michelet », dans Paule Petitier et Élisabeth Plas (dir.), *Michelet et la démocratie naturelle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021, p. 239-256.

REMY Frédérique, « De la douceur polaire pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre science et littérature », dans Jacques Berchtold, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean-Paul Sermain, Anouchka Vasak (dir.), *Canicules et froids extrêmes (L'événement climatique II). Histoire, littérature, peinture*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2012, p. 193-207.

SAND George, *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858.

— *Laura. Voyage dans le cristal*, éd. par Gérald Schaeffer, Paris, A.-G. Nizet, 1977 [1864].

— « La Forêt de Fontainebleau », dans *Impressions et souvenirs*, éd. par Ève Sourian et Brigitte Lane, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2005 [1872].

— *Laura, voyage dans le cristal*, éd. par Marie-Cécile Levet, dans *Œuvres complètes*, dir. Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2017 [1864].

— *Romans*, vol. II, éd. par José-Luis Diaz avec la collaboration d'Olivier Bara et de Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

SIMONIN Louis, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques*, Paris, Hachette, 1869.

VIENCE Simone, « George Sand. Journal de Voyage en Auvergne et en Velay, mai-juin 1859 », dans Léon Cellier (dir.), *Hommage à George Sand*, Paris, P. U. F., 1969, p. 29-60.