

LAURA OU LA SCISSION..

Tu me fais rêver, tu ne me fais pas vivre.
George Sand, *La coupe*.

Le lecteur de l'oeuvre de George Sand trouve habituellement dans les approches critiques de celle-ci des références obligées non seulement à la vie privée de l'auteur, mais aussi à ses penchants régionalistes, socialistes et même féministes illustrant une riche carrière littéraire qui évolue d'un romantisme social à un idéalisme révolutionnaire et parfois mystique. Cependant, l'intérêt relativement récent que suscitent certains thèmes littéraires met l'accent sur un aspect de l'écrivain cultivant les domaines de la féerie, du merveilleux et même du fantastique, comme il apparaît dans le recueil de textes présenté par Francis Lacassin dans la collection «Les maîtres de l'étrange et de la peur» (Union Générale d'Éditions, 1980).

Un des récits, intitulé *Laura*, inspire, à partir de l'anecdote qui y est développée, le titre général de l'ouvrage (*Voyage dans le cristal*) et côtoie d'autres textes tels que *L'orgue du Titan*, *La fée aux gros yeux*, *Le géant Yéous*, *La reine Coax*, *La coupe* et *Le chien et la peur sacrée*.

Considéré souvent comme un roman, *Laura* présente plutôt, à notre avis, les caractéristiques de la nouvelle, genre court qui est, d'ailleurs, et au même titre que le conte, le support textuel du fantastique que les auteurs du XIX^{ème} siècle adoptent généralement. La lecture de *Laura* révèle ainsi un texte redevable d'une certaine tradition littéraire qui cultive les incursions dans un monde imaginaire et merveilleux. Dans le cas qui nous occupe, ce monde sera accessible au narrateur —personnage— témoin de l'histoire grâce à un voyage dans le cristal ou, si l'on préfère, grâce à un voyage au centre de la terre¹. Dans ce sens, il ne faut pas oublier que le titre laconique de *Laura* dénote déjà la présence singulière d'un personnage féminin. C'est elle, en effet, qui est l'objet de l'amour du narrateur mais surtout c'est elle qui initie le personnage masculin en l'introduisant, à la manière d'un guide, dans le monde du cristal.

En fait, l'histoire nous est racontée en suivant le schéma traditionnel du récit fantastique: le narrateur rencontre un personnage qui lui dépeint une série

¹ *Laura* apparaît dans la *Revue des deux mondes* en janvier 1864. Curieusement, le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne est de la même année.

d'événements dont il a été le témoin ou le protagoniste. A la fin de cette relation, la parole est reprise par le narrateur initial qui clôt définitivement le récit. En règle générale, cette histoire enchâssée sert à accentuer la dichotomie, chère au fantastique, entre réalité et fiction, vie quotidienne et événement extraordinaire, etc. D'un point de vue textuel, cette technique contribue à créer deux espaces et deux temps différents. Ainsi, l'ordre, le réel ou la raison ont le premier et, surtout, le dernier mot, à la façon d'un cadre rassurant, d'une barrière protectrice qui sépare le lecteur du désordre.

De son côté, l'histoire extraordinaire racontée par le deuxième — mais non pas pour autant secondaire — narrateur a besoin, elle aussi, de maintenir la dichotomie. C'est pourquoi, le texte aura souvent recours à la rupture de l'ordre rationnel suivie immédiatement d'une explication de cette situation anormale (objet, événement ou personnage) par la référence au rêve, à l'hallucination...

Dans *Laura*, G. Sand n'échappe pas aux lois du récit canonique ou, autrement dit, elle n'arrive pas à subvertir une écriture traditionnellement empruntée par la littérature fantastique. Faut-il, pour autant, lui nier toute originalité? Si originalité il y a, elle réside plutôt dans la création d'un monde symbolique, représentation d'un univers personnel qui incite, par les incursions dans l'imaginaire, à le qualifier de fantastique² mais qui, à notre avis, dénote, surtout, et de façon didactique, une attitude vitale, une idéologie concernant l'Autre et la Réalité.

Comment cet univers est-il construit? L'analyse du récit dégage trois «moments» qui se succèdent selon l'ordre suivant:

- 1) rencontre du narrateur et de M. Hertz.
- 2) histoire de M. Hertz (rencontre de Laura et découverte du monde de cristal)
- 3) leçon tirée de cette histoire; le narrateur rencontre Laura.

Lors de la rencontre du narrateur et de M. Hertz, nous apprenons que le premier est «artiste» et que le second est «marchand naturaliste de minéraux, insectes et plantes». Ces données sont fondamentales pour la suite du récit parce qu'elles contribuent à la mise en place de deux notions: la Nature et l'Art. La fonction actantielle des deux narrateurs de *Laura* est déjà évidente: introduire deux discours complémentaires ou opposés. C'est ainsi que, lors de cette rencontre, la cassure involontaire d'une géode et la curiosité suscitée chez le narrateur-artiste de voir son intérieur provoquent une série de réflexions sur la création artistique:

«L'artiste est né voyageur; tout est voyage pour son esprit, et, sans quitter le coin de son feu ou les ombrages de son jardin, il est autorisé à parcourir tous les chemins du monde. [...] Pas plus que les autres humains, l'artiste ne choisit son genre de vie et la nature de ses impressions. Il reçoit du dehors le soleil et la pluie, l'ombre et la lumière,

2 Fr. Lacassin propose une classification de l'oeuvre comprise entre 1863 et 1873 en trois sortes d'histoires selon qu'elles tiennent de l'allégorie d'inspiration panthéiste, du conte de fées classique ou du fantastique. Il inclue *Laura* dans cette dernière catégorie. (op. cit. p. 8-9)

comme tout le monde. Ne lui demandez pas de créer en dehors de ce qui le frappe. Il subit l'action du milieu qu'il traverse, et c'est fort bien fait, car il s'éteindrait et deviendrait stérile le jour où cette action viendrait à cesser». (pp. 31-32)

Ce qui équivaut à l'exposition des vues théoriques de l'auteur sur l'art conçu comme représentation de l'univers à la fois libre dans le choix des thèmes («parcourir tous les chemins du monde») et déterminée par «l'action du dehors».

D'autre part, et à côté de cette fonction métalangagière, la cassure de la géode remplit une fonction narrative, celle de déclencher le récit à partir d'une analogie:

«Moi-même, cent fois j'ai comparé dans ma pensée le caillou que je ramassais sous mes pieds à la montagne qui se dressait au-dessus de ma tête, et j'ai trouvé que l'échantillon était une sorte de résumé de la masse: mais aujourd'hui, j'en suis plus frappé que les autres fois, et ces cristaux choisis que vous me montrez me donnent l'idée d'un monde fantastique où tout serait transparence et cristallisation». (pp. 32-33)

Analogie qui déclenche la fiction; la création d'un «monde fantastique» d'où l'énigme, issue d'un «étrange rapprochement de mots», n'est pas exclue: pourquoi M. Hertz dit-il qu'il a failli être «victime du cristal»? Ce minéral cache-t-il un danger?

La deuxième partie, l'histoire de M. Hertz (le jeune Alexis), nous montre un personnage qui évolue d'une oisiveté indifférente vis-à-vis du monde scientifique et minéral en particulier («choses inertes», «cailloux muets», «monde mort», «morne» et «triste») à la passion de l'étude géologique grâce à l'amour envers une femme, Laura, qui le pousse, non seulement à la connaissance scientifique mais, surtout, qui l'introduit dans un univers surnaturel qui contient une connaissance métaphysique.

La notion de voyage est ici fondamentale. Celui-ci permet de quitter le monde quotidien pour découvrir un espace merveilleux. Mais avant de prendre l'allure d'une véritable expédition au pôle nord et au centre de la terre, le voyage est en quelque sorte anticipé, annoncé, par des incursions assez brèves, mais répétées, dans le cristal. La première a lieu au cours d'une discussion scientifique que vient interrompre la voix de Laura:

«[...] viens cueillir avec moi les fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas. Viens, suis-moi. N'écoute pas les raisonnements froids de mon oncle et les blasphèmes de Walter. Vite, vite, ami, partons pour les féeriques régions du cristal. J'y cours, suis-moi, si tu m'aimes». (p. 41)

voix doublée d'une présence troublante:

«[...] elle était devant moi, comme si elle eût traversé la vitrine, ou que la vitrine fût devenue une porte ouverte. Elle fuyait ou plutôt elle volait dans un espace lumineux où je la suivais sans savoir où j'étais, ni de quelle clarté fantastique j'étais ébloui». (p. 41)

Cette première incursion implique une transformation de l'espace («j'étais avec

Laura au centre de la géode d'améthyste qui ornaît la vitrine de la galerie minéralogique») qui a pour but de révéler «l'étendue sans bornes de la création», perception nouvelle de «la trompeuse notion de réel». Cette première incursion implique aussi la transformation de Laura:

«Je l'avais vue dans le cristal plus grande, plus belle, plus intelligente, plus mystérieuse que je ne la retrouvais dans la réalité. Dans la réalité, elle était simple, bonne, enjouée, un peu positive». (p. 49)

Le retour au monde réel se fait de manière brutale par une perte de connaissance. Nous apprenons par la suite qu'elle est due à un accident: Alexis a cassé «avec sa tête les vitrines» du cabinet de son oncle en dispersant «comme un fou les cristaux et les gemmes de la collection». Ici, l'explication rationnelle de l'événement merveilleux utilise curieusement le même thème qui avait servi à introduire l'analogie initiale: le thème de la cassure (cassure d'une géode qui révèle la merveille, cassure d'une vitrine qui ramène Alexis dans le réel). Mais cette explication n'est pas la seule: Alexis avait bu trop de vin, c'était une fatigue due à un excès de travail, une «maladie et beaucoup de rêves confus», des visions, le charme d'une hallucination. Finalement, Alexis accepte l'idée que son «voyage dans les rayonnantes régions du cristal n'était qu'un rêve de poète ou de fou» ou «délire» (pp. 46-48). L'épisode est donc rejeté, réduit par la raison chez le personnage même qui, de plus, était depuis quelque temps sujet à «d'étranges fantaisies qui tenaient de l'hallucination» (p. 35)

La deuxième incursion coïncide, deux ans plus tard, avec le retour de Laura et la nouvelle de son mariage avec Walter (personnage porte-parole d'un discours utilitaire et pragmatique qui est le contrepoint des possibles infiltrations irrationnelles dans le récit). L'élément qui permet le passage d'Alexis d'un monde à l'autre est la contemplation d'une «bague de cornaline blanche» appartenant à Laura qui le transporte, une fois de plus, dans le monde du cristal. Là, la voix féminine est révélatrice d'un savoir métaphysique:

«Si, au contraire, nous nous élevons au-dessus de la sphère du positif et du palpable, un sens mystérieux, innomé, invincible, nous dit que notre *moi* n'est pas seulement dans nos organes, mais qu'il est lié d'une manière indissoluble à la vie universelle, et qu'il doit survivre intact à ce que nous appelons la mort». (p. 51)

Le retour dans le monde du réel implique une explication rationnelle de cette transgression spatiale: ce ne sont que des «billevesées philosophiques» qu'Alexis est en train d'écrire et que la présence de Walter vient interrompre.

Une troisième incursion est favorisée par l'image de l'infini réfléchi par des glaces, à la manière d'une porte d'accès au monde du cristal et par le reflet de la figure de Laura «dans une des facettes du cristal de Bohême» du gobelet dans lequel Alexis est en train de boire. Cette fois-ci, la femme («fille du ciel») chante la magie

du «monde transparent et glorieux de l'idéal» et dénonce «la fantasmagorie» de la vie terrestre comme cela avait déjà été fait précédemment:

«Il me semble qu'ici nous sommes dans le monde du vrai, et qu'ailleurs tout est illusion et mensonge». (p. 51)

De nouveau, le retour est provoqué par la voix de Walter et l'explication repose sur l'état d'ivresse d'Alexis.

Il est cependant important de souligner que les deux dernières incursions du personnage dans le monde du cristal sont brèves et peu satisfaisantes, ce qui vient s'ajouter à la frustration et au dépit provoqués par la nouvelle du mariage de Laura, motivations suffisantes pour qu'Alexis s'engage à suivre l'étrange Nasias dans un voyage au pôle nord qui a pour but de découvrir «réellement» l'existence de ce monde de cristal qu'Alexis croit n'avoir perçu que dans son imagination. Les expériences antérieures du jeune étudiant acquièrent alors la valeur de prémonitions de ce présent où la figure de Nasias prend la relève de Laura en assumant le rôle du guide ou, plutôt, du chef tyrannique et cruel d'une expédition insensée. Cette substitution a le pouvoir d'investir ce voyage d'un caractère de vraisemblance que la présence de Laura aurait contribué à effacer.

Mais Nasias est «un personnage bizarre», au «rire aussi étrange que sa figure», inquiétant et «effrayant comme un spectre». Il surgit devant Alexis quand celui-ci marche «le long des vitrines» de la «galerie minéralogique»...

Le récit est ainsi relancé dans les avatars d'une quête dont l'ambition de Nasias, d'une part, et, de l'autre, l'espoir pour Alexis de devenir digne de la main de Laura en sont le moteur. Au cours du voyage, les descriptions des espaces traversés nous plongent dans un univers comparable à celui qui est développé dans certaines narrations utopiques ou de voyages du XVIII^{ème} siècle, descriptions qui alternent avec l'exposé de théories qui assureraient l'existence de cet Eldorado cristallisé et souterrain et qui côtoient des états de faiblesse d'Alexis où resurgit la raison, une lucidité vite anéantie par le pouvoir maléfique d'un énorme diamant appartenant à Nasias qui a la caractéristique d'annuler tout indice de rébellion chez le jeune homme. Curieusement, cette pierre précieuse est assimilée à Laura qui, sporadiquement apparaît pour encourager chez Alexis un esprit «paralysé à l'endroit du raisonnement».

En ce qui concerne cet épisode, il faut souligner qu'à partir du moment où commence le voyage (moment qui coïncide avec le milieu de l'oeuvre), le rapport réel-non réel s'inverse. De la sorte, si dans la première moitié de *Laura* la réalité connaissait de brèves interruptions motivées par les «visions» d'Alexis, dans la deuxième moitié, le «voyage» vers le pôle cristallisé connaît des retours à la vie quotidienne.

Le premier se présente sous forme d'un rêve où interviennent l'oncle, Walter et Laura. Le deuxième n'emprunte pas cette voie:

«A peine étais-je couché, je n'ose pas dire endormi, car jamais je ne me sentis plus éveillé, Walter vint s'asseoir à mes côtés sans que j'éprouvasse aucune surprise de le voir là». (p. 99)

Ce manque d'étonnement n'est pas gratuit. Il prépare le retour d'Alexis dans le monde réel qui doit s'effectuer plus tard. De son côté, la voix de Walter introduit cette réalité et une explication anticipée:

«[...] si tu voulais faire un effort de raison, tu reconnaîtrais que ton esprit seul est au pôle arctique tandis que ton corps est assis devant ta table et que ta main écrit les folies auxquelles je m'amuse à répondre». (p. 99)

Suit un fragment qui cultive encore l'ambiguïté issue de la contiguïté des deux espaces et de l'interférence des personnages et des objets appartenant à l'un ou à l'autre monde. Pourtant, le retour à l'espace arctique est vécu comme un «éveil au grand jour», ce qui détruit l'ambivalence du début de cette petite incursion et garantit l'état de veille dans lequel se trouve Alexis et, par conséquent, la vraisemblance d'une expédition que le lecteur perçoit, cependant, comme une fiction.

Le voyage touche à sa fin avec la constatation de l'existence «réelle» du monde perçu par l'imagination de Nasias et du jeune homme. Mais, le premier, poussé par la hâte de son ambition, est englouti par l'abîme dans un bruit de «chute de cristaux», absence qui entraîne la réapparition de Laura, guide d'Alexis dans la pénétration de cette «petite géode qu'on appelle terre». La visite tant désirée du cristal provoque finalement, en guise de leçon ou de morale de l'histoire, une déclaration du personnage masculin:

«Ce monde est beau à voir et il me confirme dans l'idée que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête. [...] mais j'ai été élevé aux champs [...] Je donnerais donc toutes les merveilles que voici autour de nous pour un rayon du matin et le chant d'une fauvette, ou seulement d'une sauterelle, dans notre jardin de Fischhausen». (pp. 104-105)

Cependant, le renoncement à l'espace merveilleux est aussi un renoncement aux attraits d'une Laura entourée du prestige de la magie:

«... je sens que tu es à cette limite entre le ciel de l'amour idéal et le respect de la réalité qui fait la vertu et le dévouement de tous les jours. J'ai été fou de scinder ta chère et généreuse individualité, ton *moi* honnête, aimant et pur. Pardonne-moi. J'ai été malade, j'ia écrit mes rêves, et je les ai pris au sérieux (...) je prétends m'habituer à te voir à la fois dans le prisme enchanté et dans la vie réelle, sans que l'un fasse pâlir l'autre». (p. 105)

Ces mots ont le pouvoir de faire disparaître «la vision du monde souterrain» et

de ramener Alexis dans la réalité. Ils sont doublés d'un geste symbolique chez Laura: elle brise une boule de cristal taillé qu'Alexis avait pris pour un diamant provenant du monde merveilleux:

«[...] le charme funeste est détruit; il n'y a plus de cristal entre nous, et le véritable attrait commence». (p. 107)

M. Hertz (Alexis) finit ainsi son histoire où le quotidien, la simplicité et l'amour ont pris le pas sur le monde illusoire de l'imaginaire. Le danger a été ainsi dissipé. Hertz n'a pas été «victime du cristal».

La dernière partie de *Laura* éclaircit encore un point: l'étudiant et futur professeur de géologie est maintenant un «marchand de cailloux» qui exploite «un commerce assez lucratif». Signalons que l'explication de ce changement est le passage le moins vraisemblable et le moins convaincant de l'oeuvre; et ceci sans avoir recours au merveilleux! Est-ce une ironie de la part de l'auteur ou une faiblesse de narration de la part de quelqu'un qui a déjà développé les idées essentielles? toutefois, le narrateur a le dernier mot: il fait la connaissance d'une Laura qui «n'a rien de transparent». Devenue une «ronde maîtresse entourée de fort beaux enfants», elle a cependant un «oeil bleu» avec «un certain éclat de saphir», «beaucoup de charme et même un peu de magie».

La clôture du récit présente ainsi une synthèse dont le porte-parole est le narrateur, c'est-à-dire un personnage qui n'a pas participé directement à l'aventure d'Alexis. Son jugement offre donc plus de garanties. L'utilité de la rencontre du narrateur et de Laura est évidente: il témoigne de la vérité principale, à savoir que la magie provient de la nature.

Jusque là l'analyse d'une oeuvre qui, comme nous l'avons déjà signalé, reste fidèle à la structure formelle traditionnelle adoptée par le récit fantastique. Pourtant, et d'un point de vue sémantique, cette fois-ci, la volonté de création d'une réalité symbolique au service d'un discours didactique ou philosophique, transcende, en quelque sorte, l'aspect purement fictif —immanent, dirions-nous— du fantastique. Dans *Laura*, l'aventure est au service d'une illustration. Elle est figure. Elle contient un sens allégorique. En fait, *Laura* est une représentation métaphorique de la réalité. Pour ce faire, l'auteur aura recours non seulement au sens allégorique provenant d'une «leçon» ou «moralité» placée à la fin du texte, mais aussi à celui provenant d'un élément naturel, minéral, avec des pouvoirs magiques, c'est-à-dire le cristal.

Arrêtons-nous au niveau du symbole. Dans *Laura*, le cristal est la charnière sémantique qui permet le passage d'un monde à l'autre (vitrine, glace, coupe, diamant, boule...); il est aussi la matière constituante du centre de la terre; il possède la dureté et, en même temps, la fragilité, la transparence, la pureté du monde

de l'Idéal, son caractère illusoire aussi. Il est l'élément producteur de «vision» par excellence mais aussi un instrument de clairvoyance. Il est le plan de transition entre le visible et l'invisible. Il n'est pas alors étonnant qu'il apparaisse dans la littérature des contes de fées.

Ainsi, nous pouvons observer dans *Laura* une utilisation de thèmes ou de techniques narratives qui la rapprochent davantage du conte de fées que du récit fantastique: songeons, par exemple, au palais de cristal de *Gracieuse et Percinet* de Perrault ou à la morale de la fin de *Riquet à la houppe* («Tout est beau dans ce que l'on aime/Tout ce qu'on aime a de l'esprit»).

Dans notre oeuvre, le référent ne renvoie donc pas au surnaturel. C'est Alexis qui a le pouvoir de transformer dans son imaginaire l'espace et la femme.

La transformation de l'espace s'effectue, nous l'avons déjà vu, par les propriétés caractéristiques et exclusives du cristal: l'analogie entre la géode et la terre est nécessaire. Mais pour que le passage s'effectue, l'écriture fait appel à la «gigantisation» et à la «descente»³.

La «gigantisation» est un phénomène qui métamorphose le monde matériel, la géographie, le paysage, alors que l'homme garde ses proportions. Dès la première «vision» d'Alexis, la nature est cristallisée puisqu'il s'agit d'une réplique agrandie d'une géode et cette pétrification atteint aussi bien le monde végétal que l'eau. De même, il y a une prépondérance du jour sur la nuit, de la clarté parfois éblouissante tandis que l'endroit privilégié de rencontre est la montagne, préférence pour l'altitude qui indique un goût marqué pour les points de vue élevés. Ces caractéristiques se maintiennent au cours des «hallucinations». Notamment, dans la dernière —ou voyage avec Nasias— le gigantisme est souligné à maintes reprises: les animaux sont «d'une taille très au-dessus» de la moyenne; Alexis est frappé de «voir grandir en dimensions» animaux, plantes et minéraux au fur et à mesure qu'il s'approche du nord avant d'atteindre une région au «développement gigantesque» où les oiseaux sont du «genre mégalosoma». C'est à l'approche du dénouement que se manifeste l'inversion des termes. Il ne s'agit plus d'ascension ou de vol mais de descente, de pénétration du centre de la terre. Cet acte, poursuivi par le diabolique Nasias, présente deux facettes: il contient le danger de l'abîme (d'ailleurs, Nasias trouve sa fin en disparaissant dans le gouffre et les ténèbres) mais Alexis y descend sain et sauf de la main de Laura. Les ténèbres sont remplacées par l'éblouissement «du rayonnement de l'abîme». Le centre découvert est la copie du monde déjà entrevu au cours des «visions» précédentes mais il est aussi grandiose, inerte et muet que celui-là. La morale de l'histoire ne tarde pas à être formulée:

«[...] je sens que l'air et le soleil sont les délices de la vie, et que l'on s'agrophie le cerveau dans un écrin, si magnifique et colossal qu'il soit». (p. 104)

3 Selon la terminologie employée par G. Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

Cette déclaration entraîne le refus du monde de cristal. En brisant le cristal qui est comme un «miroir mystérieux», le personnage brise le mystère de l'illusoire.

Le voyage au centre de la terre s'avère être ainsi une antinomie de la pénétration des profondeurs telluriques, monde de la chaleur, de l'humidité ou de la nuit. C'est plutôt un centre où la pureté et la pétrification renvoient à un espace aseptisé ou asexué. La rêverie de la terre, de la vie, est ailleurs, c'est-à-dire, ici-bas.

En brisant le cristal, Laura retrouve son unité d'être. Dans ce sens, le texte dénonce un imaginaire masculin qui, en quête de la femme idéale, n'hésite pas à scinder la personnalité, l'individualité de celle-ci. Néanmoins, ce texte n'arrive pas pour autant à assumer un discours féminin dans sa totalité. Laura est d'abord l'idéal d'Alexis et ensuite sa femme, mais une femme donneuse de maternité («ronde matrone entourée de fort beaux enfants»):

«[...] mais elle était fort intelligente: elle avait voulu s'instruire pour ne pas trop déchoir du cristal où son mari l'avait placée, et, quand elle parlait, il y avait dans son oeil bleu un certain éclat de saphir qui avait beaucoup de charme et même un peu de magie».
(p. 109)

Femme-mère perçue et décrite par le narrateur qui, en tout cas, a le dernier mot, narrateur qui, selon les indices linguistiques du texte, appartient au sexe masculin.

Le discours sur l'Autre contient donc une certaine ambiguïté non dépourvue d'ironie et ce dénouement n'est pas loin de nous rappeler celui de *L'homme au sable* de Hoffmann.

Cependant, l'oeuvre de G. Sand présente une absence assez significative d'inquiétude, de peur, d'étrangeté maléfique, fréquentes par contre dans la littérature fantastique. L'inutilité du surnaturel est mise en évidence et la peur de la mort annulée dès que l'on conçoit un *continuum* entre la vie et la mort. Le discours philosophique et métaphysique de Sand combat les dichotomies et expose les lois de la progression où tout élément est en voie de transformation. Le respect et l'amour de la nature sont, en fait, le contenu ontologique de *Laura*.

L'histoire, en effet, illustre une pensée philosophique basée sur la notion de continuité: continuité de l'être, continuité de la nature et de l'art, ou de la nature et de la science. Mais cette continuité disparaît au niveau de l'écriture qui, en décalage avec l'idée qu'elle véhicule, maintient encore les dichotomies que nous avons signalées au commencement de ce travail. Dans ce sens, l'écriture de G. Sand est davantage redevable de Perrault que de Poe ou même que de Hoffmann. Comme Nerval, elle cultive le rêve éveillé mais, contrairement à ce qu'affirme Lacassin dans son introduction, il y a encore séparation, et non glissement, entre les deux espaces.

Fidèle plutôt à ce qu'elle écrit dans *Essai sur le drame fantastique*, 1839 («Ni en dehors, ni en dessus, ni en dessous, il est au fond de nous») l'auteur a déjà l'intuition de ce qui caractérisera le fantastique nouveau et, plus tard, le fantastique moderne (comme le souligne Lacassin) mais son écriture est encore redevable d'une tradition, celle des légendes ou du conte de fées, celle qui inspire les *Moeurs et coutumes du Berry* ou les *Visions de la nuit dans les campagnes*.