

Agnieszka Kocik

Université Jagellonne
de Cracovie

*PARADIS ORIENTAL, PARADIS
OCCIDENTAL : UNE LECTURE
DU JARDIN SANDIEN (LAURA,
OU VOYAGE DANS LE CRISTAL)*

La géopoétique orientale des romantiques français recèle l'essentiel de l'ésotérisme chrétien, avant que ce dernier soit déclaré – ou peu s'en faut – être panthéiste. Voyager en Orient au XIX^e siècle, signifie surtout toucher à la fois à la nature et au sacré ; à une entreprise marquée par le tourisme naissant, se substitue alors une autre, plus complexe et ouverte à l'expérience de l'altérité. François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Théophile Gautier et bien d'autres, ont fait leurs voyages aux pays du Levant, tout en donnant les indices permettant d'objectiver leurs expériences particulières. Pareille en cela à Victor Hugo, George Sand n'est jamais allée en Orient : sa pensée se tourne vers l'ouest et alimente toute une géographie mystique dont chaque élément répond à une préoccupation intime de l'écrivaine¹.

Notre article propose une lecture de *Laura, ou Voyage dans le cristal*, roman du fantastique intérieur, où s'articulent diverses réalités complexes. Il s'agit notamment d'interroger les affinités d'une rêverie minérale avec une vision à tendance paradisiaque du jardin². Compte tenu de la grille de lecture adoptée, la représentation du paradis telle qu'elle sera envisagée dans ce propos, se bornera à la figuration du jardin cristallin ; la vision du paradis polaire peuplé d'arbres et d'animaux gigantesques, présente dans *Laura...*, mériterait une analyse à part.

« Vous dont le regard s'est déjà exercé à voir et à admirer tant d'êtres curieux qui se meuvent ou végètent à la surface de la terre, il est temps que vous admiriez à leur tour les merveilles enfouies dans son sein »³. La phrase, qui aurait parfaitement pu être prononcée par George Sand ou par un de ses personnages passionnés de botanique, de géologie ou de minéralogie, l'est, en réalité, par les auteurs du *Jardin des Plantes*,

¹ En effet, George Sand écrit dans l'*Histoire de ma vie* : « Je reprends le récit de mon voyage en Orient, lequel n'eut lieu que dans mes rêves », George Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, Paris, 1855 (Leipzig, Chez Wolfgang Gerhard), p. 704. À notre connaissance, le récit en question n'a jamais vu le jour.

² Pour les différentes représentations du jardin dans l'œuvre sandienne, voir notamment *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 10, 2006 et *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750–1920)*, études réunies par Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 12, 2008.

³ Pierre Bernard, Louis Couailliac, *Le Jardin des Plantes*, Paris, L. Curmer, 1842, p. 337.

publié en 1842 et dont le sous-titre dit bien l'objet : *Description complète, historique et pittoresque du Muséum d'histoire naturelle, de la Ménagerie, des Serres, des Galeries de Minéralogie et d'Anatomie, et de la vallée Suisse*. Le Jardin du Roi, fondé sous Louis XIII, rebaptisé Jardin des Plantes de Paris pendant la Révolution et réaménagé dans les années trente du XIX^e siècle, devient alors un lieu rempli d'une nouvelle potentialité signifiante. Les artistes chantent les mérites du jardin et notamment ses grands palais de verre qui constituent aussi bien un motif de l'architecture et de l'horticulture que de la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴. Il en est de même dans l'écriture de George Sand où l'attrait pour les serres coïncide avec son engouement, assez tardif, pour la géologie et la minéralogie. Les deux sciences fournissent le cadre et la matière des récits des années soixante. « Le roman de *Jean de la Roche* nous avait déjà initié à l'amour de George Sand pour la minéralogie ; *Le Pavé* y apporte de l'insistance », comme le remarque Charles Monselet dans *Le Monde illustré*⁵ de 1862. *Laura...*, roman publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1864, en offre un exemple particulièrement probant.

Le récit propose le thème du voyage onirique à l'intérieur d'une géode, à travers des contrées fabuleuses dont le cristal constitue la reproduction miniaturisée, et au pôle Nord où le héros, emporté dans les entrailles de la terre, découvre

un jardin fantastique où la cristallisation, le métamorphisme et la vitrification des minéraux, déployant alternativement leurs splendides caprices, ou, pour mieux dire, obéissant sans entraves aux lois de leur formation, avaient atteint les développements les plus merveilleux et les plus étranges.⁶

La manière dont Alexis Hartz, le protagoniste, « homme qui a failli être victime du cristal » (*LV*, 8)⁷, perçoit l'espace du jardin, renvoie d'un côté à la part de l'imaginaire nourri par ses connaissances en géologie, entraînant des considérations sur les phénomènes de la formation des cristaux ; de l'autre, elle introduit l'image du souterrain enchanté où les plantes semblent remplacées par un foisonnement minéral à l'apparence d'« arborescences vitreuses qui semblaient couvertes de fleurs et de fruits de pierreries, et dont les formes rappelaient vaguement celles de nos végétaux terrestres » (*LV*, 183).

Cette description fait penser au verger de cristal de la grotte d'Antiparos, redécouverte en 1700 par le botaniste Joseph Pitton de Tournefort. Sa *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du roy*, publiée en 1717, contient le récit de la descente dans la grotte et une description détaillée d'« une nouvelle espèce de jardin, dont toutes les

⁴ Notamment dans : *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert, *La Curée* (1872) d'Émile Zola, *La Serre* (1883) de Guy de Maupassant, *Les Serres chaudes* (1889) de Maurice Maeterlinck. Dans ces œuvres, la serre constitue un espace exotique et intime, toujours fortement érotisé et favorable à la rêverie amoureuse et la rencontre des amants.

⁵ *Le Monde illustré*, t. X, 6^e année, n° 259, 29 mars 1862, p. 207.

⁶ George Sand, *Laura, ou Voyage dans le cristal* [*LV*], Paris, Michel Lévy Frères, 1865, p. 182. Dorénavant, toutes les citations renverront à cette édition ; les chiffres entre parenthèses indiqueront la page.

⁷ Le roman s'ouvre sur le récit d'un jeune artiste qui présente les circonstances de sa rencontre avec un marchand naturaliste, Alexis Hartz. Hartz raconte au jeune homme son aventure insolite, tel qu'elle est contenue dans son manuscrit de jeunesse.

plantes étaient différentes pièces de marbres »⁸. La *Relation...* fait l'objet de nombreuses publications tout au long du XIX^e siècle. Louis Demerson mentionne le don que Tournefort a fait au Musée d'histoire naturelle : celui d'une très grosse stalagmite d'Antiparos, représentée par une forme minérale proche de la réalité végétale, décrite comme « composée d'une masse cylindrique, recouverte de larmes calcaires ; ce qui lui donne un peu la forme d'une grappe de raisin (botryoïde) ; sa couleur est jaune-roux »⁹.

Ainsi formée, la concrétion s'apparente à des bijoux féériques des contes des *Mille et une Nuits*. Un tel rapprochement n'est pas dépourvu d'intérêt : il fait songer à l'*Histoire du sultan de Hind* et aux fruits du jardin des bijoux de l'île Noire, grappes de raisins composées d'émeraudes et de diamants. Nous en rappelons brièvement l'histoire. Aladin, fils unique d'un sultan et le meilleur écuyer du royaume, laisse s'échapper pendant la chasse un oiseau au plumage verdâtre, beau et éclatant, et se lance à sa poursuite. Un vieillard lui conseille de se rendre au pays des Kaffes¹⁰ où, grâce à l'aide d'un génie du désert, le jeune prince découvre un jardin d'oiseaux. Mais le but ne s'avère que le début de ses aventures au cours desquelles Aladin arrive à l'île Noire. Là, après avoir vaincu un monstre, le prince

s'avança vers le jardin. Il en trouva la porte ouverte, et aperçut, en y entrant, une multitude d'arbres artificiels chargés de pierres précieuses. Il en vit un, entre autres, qui ressemblait à un cep de vigne, et dont les fruits étaient d'émeraudes et de diamants [...] ¹¹.

La luxuriance est l'élément frappant du pittoresque oriental, et la façon de surenchérisse sur la description du paysage, inhabituelle dans des contes de fées occidentaux, devient une topique. La profusion de la splendeur tient une place importante dans la mise en scène du jardin, lieu archétypal et par définition paradisiaque : l'expression mède *pairidaeza* signifiant, selon l'étymologie qu'en donne *Le Trésor de la langue française*, « parc, enclos » et traduite par une sorte de jardin luxuriant clos, sont à l'origine du mot *paradis*.

Dans le roman sandien, c'est Nasias drapé dans un costume persan, qui évoque les fastes de l'Orient. Il se présente devant Alexis en sa qualité de père de Laura, cousine aimée du protagoniste, mais, avant tout, en sa qualité de marchand-explorateur, « domicilié [...] à la cour de Perse » (*LV*, 70). Nasias est donc « coiffé d'un haut bonnet de fine fourrure d'un noir de jais et vêtu d'une robe chamarrée d'or et de broderies d'une richesse incomparable. Un magnifique cachemire de l'Inde ceignait sa taille, et un yata-

⁸ Joseph Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roy*, t. I, Paris, Imprimerie royale, 1717, p. X. Nous modernisons l'orthographe.

⁹ Louis Demerson, *La Géologie enseignée en vingt-deux leçons, ou Histoire naturelle du globe terrestre*, Paris, Audin, 1829, p. 254.

¹⁰ Dans les contes orientaux, il est souvent question de la montagne de Kaff (Kaf, Kâf ou Caf), le centre du monde, selon la tradition musulmane. La montagne, connue des Occidentaux sous le nom du mont Caucase, est présente dans la littérature romantique française notamment à travers les textes de Gérard de Nerval (cf. *Voyage en Orient*, 1851) et de Charles Nodier (cf. *L'Homme et la fourmi*, 1837 ; *Les Quatre talismans*, 1838).

¹¹ *Histoire du sultan de Hind*, in : *Les Mille et une Nuits. Contes arabes, Traduits en français par [Antoine] Galland ; Nouvelle édition revue sur les textes originaux, et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduits [...] par M. Destains ; précédée d'une notice [...] par M. Charles Nodier*, t. VI, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1825, p. 141–142. Nous modernisons l'orthographe.

gan couvert de pierreries étincelait à son côté » (*LV*, 71). Son accoutrement – fourrures, étoffes, pierres précieuses, sabre turc – transporte d'emblée l'imagination dans un monde exotique et rend Nasias semblable au personnage de miniature persane (sujet auquel nous reviendrons dans la suite de notre propos).

Le vocable « décoratif », appréhendé comme un canevas à des broderies (au sens propre et figuré), serait un terme peu approprié pour traduire le statut des plantes du minéral jardin sandien. Les plantes ornent le cadre mais surtout transportent ce dernier à un niveau de considération autre qu'esthétique. À savoir, la stylisation du paysage horticole, visant à une métamorphose profonde du spectacle de la nature, ne se veut nullement mimétique : les représentations des vergers productifs et des vergers de cristaux, si différents soient-ils les uns des autres, sont censées suggérer, au-delà de leur sens immédiat, une projection paradisiaque. Comme le dit bien Éric Lysøe, à propos de *Laura...* : « Sand [...] structure la narration autour de deux principes antagonistes et, à travers eux, chante la fusion du végétal et du minéral telle qu'elle opère dans l'au-delà »¹². Notre intention est d'examiner jusqu'à quel point la sandienne vision minérale pourrait être considérée comme une amplification symbolique de l'appréhension intuitive du sacré. Ce dernier est médiatisé par les images fondatrices du jardin.

Le thème du jardin est un motif récurrent des cosmogonies qui situent l'essence de la vie dans la végétation. Ce n'est pas un hasard si le récit biblique présentant le paradis comme un lieu bien irrigué et fertile, et celui coranique, plus sensuel, se servent de cette figure pour illustrer le bonheur primitif¹³. Pourtant, la béatitude ultime que « l'œil n'a jamais vu, l'oreille n'a jamais entendu » (1 Co 2, 9 ; Al-Bukhârî, *tawhîd*, 35 – les deux traditions sont parfaitement d'accord sur ce point)¹⁴, se distingue nettement, dans l'Apocalypse de Jean, du paradis terrestre. La substance précieuse manque dans le jardin d'Éden qui est un verger de « toute espèce d'arbres séduisants à voir et bon à manger » (Gen 2, 9), et ce n'est que dans le pays de Havila, une des quatre régions du monde, qu'« il y a l'or [...] pur, [...] le bdellium et la pierre de cornaline » (Gen 2, 12). Selon Apocalypse, la demeure céleste possède des traits d'une Jérusalem nouvelle, ville « de l'or pur, comme du cristal bien pur » (Ap 21, 18), « resplendissante telle une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspé cristallin » (Ap 21, 11). Dans l'harmonisation du visible et de l'invisible, le jardin et la cité établissent le rapport entre les mondes humain et divin. Un jeu riche de nombreuses correspondances les relie l'un à l'autre.

L'un des contes des *Mille et une Nuits* fournit l'exemple du rapprochement de ces réalités : « L'intérieur du palais évoquait ceux qui sont bâtis au Paradis : il avait des murs ornés d'or et en son centre s'étendait une pièce d'eau, elle même entourée d'un

¹² Éric Lysøe, « Souvenirs d'Avalon », *Cahiers de Recherches Médiévales*, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », volume dirigé par Alain Montandon, n° 11, Paris, Librairie Honoré Champion, 2004, p. 134.

¹³ La bibliographie concernant la riche thématique et symbolique du jardin dans la Bible étant immense, nous citons, à titre d'exemple, le bel article de Lucienne Bozzetto-Ditto « Les jardins de la Bible », in : *Imaginer le jardin*, études réunies par Barbara Sosieñ, Abrys, Kraków, 2003, p. 13–27.

¹⁴ Ce verset est largement commenté par Alfred Louis de Prémare, « 'Comme il est écrit.' L'Histoire d'un texte », *Studia Islamica*, n° 70, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1990, p. 27–56.

splendide jardin »¹⁵. L'idée architecturale ne manque pas dans le jardin sandien où « les gemmes, cristallisées par masses énormes, simulaient l'aspect de véritables rochers dont les plateaux et les sommets étaient ornés de palais, de temples, de kiosques, d'autels, de monuments de toute sorte et de toute dimension » (LV, 183). L'espace s'offre ainsi comme un vaste signifiant, à la fois abstrait et perceptible, dont le sens entremêle les éléments manifestes et latents.

Le plus ancien récit littéraire connu, l'épopée suméro-akkade de *Gilgamesh* datée du XIV^e ou XIII^e siècle avant J.-C., relate une longue expédition du souverain éponyme, roi de la cité d'Uruk en Mésopotamie. Inconsolé de la mort de son ami Enkidou, Gilgamesh se met en quête de la plante d'immortalité. Au cours de multiples et périlleuses aventures, il arrive à une montagne placée au bout du monde et gardée par un couple d'hommes-scorpions : ils lui révèlent le secret du parcours souterrain du soleil. De l'autre côté de la montagne, Gilgamesh découvre un jardin aussi peu végétal que possible. En voici un large fragment :

Il s'aperçut soudain que les fruits et les fleurs / Avaient tous revêtu de curieuses couleurs / Il s'approcha toucha et fut tout étonné / De voir que ces fruits-là ne pouvaient se manger / C'étaient de purs bijoux que ces arbres donnaient / C'étaient des arbres à gemmes aux formes variées / Sur écrin de prairie où tout resplendissait / Des cornalines rouges translucides orangées / Des lazulites au bleu presque métallisé / Des calcédoines chaudes aux teintes nuancées / Des turquoises bleu-vert des obsidiennes noires / À la forme de poire / Des pierres de sassû / Et des anzagalmées / Des agates veinées [...] / Fasciné Gilgamesh croyant bien qu'il rêvait / Ne cessait de marcher de toucher d'explorer [...] ¹⁶

Abstraction faite de la portée allégorique du jardin, nous insistons sur l'idéalisation de la flore terrestre et sur la palette chatoyante des bijoux, explicable par leur proximité avec les procédés de l'art persan. Là, le jardin et les pierreries ne sont pas des thèmes de circonstance et n'interviennent jamais comme des éléments purement décoratifs. De telles représentations picturales et littéraires déclinent une réalité qui dépasse l'intérêt esthétique pour devenir le support d'une investigation symbolique. « Chez les poètes persans » – explique Patrick Ringgenberg – « les couleurs des fleurs sont comparées à des pierres précieuses (perles, rubis, turquoise, etc.) pour évoquer le caractère immuable et cristallin d'un jardin invisiblement habité par Dieu »¹⁷. Le symbolisme contemplatif repose sur une métamorphose de l'image – le principe même de toute réécriture – et, dans la peinture, il peut aller jusqu'à l'effacement des formes objectives. Les représentations subjectives enveloppent le paysage d'une réalité radicalement autre que celle du sujet et ne renvoient que de manière allusive à l'existence du spirituel : « la miniature symbolise ce que l'homme ordinaire ne voit pas ; et, simultanément, en

¹⁵ *Histoire de Djoullanare de la Mer*, in : *Les Mille et une Nuits*, traduction René R. Khawam, t. III, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 139.

¹⁶ Philippe Jean Coulomb, *Gilgamesh*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2004, p. 105.

Plutôt que la traduction de Jean Bottéro (1992), devenue version de référence, nous avons choisi la version adaptée par Coulomb : une traduction littérale, bien qu'intégrant les découvertes récentes de la civilisation mésopotamienne. Les tablettes d'argile mutilées sont privées d'une partie de la description du jardin.

¹⁷ Patrick Ringgenberg, *La peinture persane, ou La vision paradisiaque*, Paris, Les Deux Océans, 2006, p. 131–132.

renonçant à tout naturalisme, elle cache la réalité terrestre que nous connaissons et oblige le spectateur à renoncer à une vision sensuelle pour une intelligence symboliste »¹⁸. Ainsi, la miniature persane est-elle un lieu privilégié de la projection de la transcendance, du divin sous le voile de l'allégorie. Le mystère reste entier.

Une question doit cependant être soulevée, concernant le lien intime entre les différents éléments présents ensemble dans le paysage littéraire. Nous nous proposons d'aborder le sujet en tenant compte du mimétisme des dispositifs végétaux et minéraux et du rapprochement entre les matières chthonienne et ouranienne, cosubstantielles du matériel et du spirituel. Cette perspective, propre à l'approche alchimique, exprime l'idée d'une transmutation où toute opposition est appelée à s'abolir au profit d'une autre dimension qui est celle d'un dynamisme perpétuel de toute chose. Ainsi la pierre, malgré son apparente inertie, est censée posséder ou renfermer une force magique, partant constituer le symbole par excellence des principes cosmiques, matériels et spirituels. Chaque pierre a ses propres caractéristiques souvent liées à des significations occultes et plus profondes qu'il ne paraît de prime abord. Il est de sa nature de briser les cadres établis : malgré un fort symbolisme chthonien, toute pierre semble unir les profondeurs et les hauteurs dans une même actualité symbolique. Puissent les gemmes, telles qu'elles sont pensées par Bachelard, nous servir d'exemple : « Les gemmes sont les étoiles de la terre. Les étoiles sont les diamants du ciel. Il y a une terre au firmament ; il y a un ciel dans la terre. Mais on ne comprend pas cette correspondance si l'on n'y voit qu'un symbolisme général et abstrait »¹⁹.

La citation ci-dessus vient de *La terre et les rêveries de la volonté* où Bachelard présente, dans la partie consacrée au métallisme et au minéralisme, quelques considérations sur le roman *Laura...* Bachelard juge son auteur « trop positif » et, tout en reconnaissant à George Sand la métaphore minérale, impute à l'écrivaine le manque de « véritable sens du rêve »²⁰. Or c'est dans ce reproche que nous trouvons l'attrait du roman, étayé par les données factuelles et prolongé par une réflexion cosmologique, relevant de l'ordre des rêveries fondamentales.

L'homme résume en soi les univers terrestre et cosmique ce qui lui donne accès à l'invention de nouveaux lieux. L'imaginaire personnel confère à ces représentations une touche unique et la vision de l'espace s'inscrit dans le réseau interminable d'associations d'images. Ainsi, l'activité cosmologique du rêveur s'ouvre sur un univers de possibles et instaure une tension entre les principes des espaces : entre les impératifs extérieurs qui régissent le vécu du rêveur et l'étrangeté de son expérience onirique. « Tout cela était surprenant, grandiose, mais inerte et muet, et peu d'instants suffirent à rassasier ma curiosité » (*LV*, 183), avoue Alexis, après avoir vite épuisé les beautés du paysage, et son désintérêt est frappant. Le spectacle du jardin est grand et mystérieux, mais le mouvement, propre à tout ce qui se soumet au changement, et la sonorité, intimement liée aux réalités invisibles, manquent dans ce paysage ; là où ces qualités

¹⁸ Ibidem, p. 100.

¹⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1978 [1948], p. 291. Avec *La poétique de l'espace*, étude postérieure de dix ans à *La terre...*, l'optique bachelardienne devient moins psychanalytique et plus phénoménologique.

²⁰ Ibidem, p. 282.

font défaut, il n'y a ni vie ni mort. La découverte du jardin n'est d'ailleurs qu'une étape de la quête d'Alexis, c'est ce qui le rapproche de Gilgamesh, dans la mesure où celui-ci, prétendant à l'immortalité divine, renonce à son rêve. Les deux héros sont néanmoins autorisés, sinon prédestinés, à accéder au mystère de l'au-delà²¹. D'autres ressemblances ne manquent pas : la lumière éblouissante qui marque l'entrée dans l'espace, son emplacement inaccessible ou la présence des « êtres-guides ».

Ainsi, les composantes du déplacement d'Alexis et de celui d'Aladin ou de Gilgamesh, s'organisent autour d'un schème initiatique que, dans le roman sandien, bien des chercheurs ont déjà commentées avant nous. Nous renvoyons à leurs travaux pour suppléer à tout ce qui manque dans ce propos²². Cependant, il ne serait pas sans intérêt de revenir au personnage de Laura qui, dans notre optique, apparaît comme une Shéhérazade, incarnation, dans les contes des *Mille et une Nuits*, de l'éternel féminin et la sagesse de l'initiation, voire une hourie, créature céleste d'une beauté éblouissante, promise par le Coran aux fidèles qui accéderont au paradis. Cet avatar onirique, bientôt reconnu par Alexis comme illusoire, le détermine à s'unir charnellement à la Laura réelle, telle qu'elle se fait connaître dans la demeure de Fischhausen où le héros habite dans la proximité d'un jardin botanique. Paradoxalement, la précarité de cet univers, aussi fugitif qu'« un rayon du matin et le chant d'une fauvette, ou seulement d'une sauterelle » (*LV*, 184), rassure mieux que le registre minéral, avec ses corollaires : l'inertie, la stérilité et la froideur. Au sein du végétal, Alexis éprouve un bonheur ineffable, quoique instable...

Or, il ne semble pas que le jardin des gemmes soit pensé par Sand comme un jardin délicieux. Cela étant, on pourrait tout de même signaler la présence immuable du principe de correspondance dans tout paysage romantique qui s'ouvre volontiers sur le mystère de l'autre monde, qu'il soit, ou non, paradisiaque. Le parcours progressif de l'espace éloigne toujours l'homme romantique du terrestre et du matériel, et le rapproche du céleste et du spirituel. Dans un article consacré, entre autres, à une dynamique de la dématérialisation de l'expérience spatiale, bien qu'à propos de Gautier et de Nerval, Barbara Sosień remarque avec finesse :

Argentée, dorée ou rosée, la perle, marguerite ou myosotis, incrustée dans un paysage cosmique, n'est-elle pas l'emblème de la matière spiritualisée et de l'harmonie entre l'homme et la nature, inlassablement poursuivie par *homo romanticus* dont l'œil se pose sur un paysage idéal, le dos tourné à la réalité ?²³

²¹ Il est à noter que Nasias n'y parvient pas, mais tombe dans un gouffre un peu avant de réussir son passage.

²² À ce sujet, voir en particulier : Pascale Auraix-Jonchière, « George Sand et la magie des neiges », in : *Lieux magiques, magie des lieux. Mélanges offerts à Claude Foucart*, études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths et Angels Santa, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 11, 2008, p. 15 ; Marie-Cécile Levet, « Alexis au pays des merveilles », *Les Amis de George Sand*, 2003, n° 25, p. 49 ; Simone Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 97.

²³ Barbara Sosień, « Tomber, descendre, monter ou le dynamisme du paysage romantique (Nerval : *Aurélia*, Gautier : *Spirite*) », in : *Paysages romantiques*, études réunies et présentées par Gérard Peylet, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, coll. « Eidolon », n° 54, 2000, p. 302.

Cette question s'inscrit en filigrane dans bien des paysages romantiques. Leur cadre ne se réduit plus à un décor explicatif extérieur au sujet, mais s'avère un canevas sur lequel le héros romantique étend d'autres fils que ceux dont l'existence des représentations objectives a été tissée.

Au XIX^e siècle, le goût pour l'orientalisme s'articule à la lumière de la pensée ancestrale et résulte de la vision anthropocentrique du monde. Si, dans les différents textes de cette période, il y a collusion d'éléments thématiques, leur combinaison ne fait pas toujours directement allusion aux images récurrentes. Ce sont bien ces images qui, dans un affrontement entre l'Occident et l'Orient, naissent de l'expérience viatique des écrivains. L'Orient, tel qu'il est appréhendé dans le récit sandien, est non seulement celui du fantasme des *Mille et une Nuits*, mais aussi celui de la rêverie des *Orientales* (1829) de Victor Hugo. Imprégnée de la sensibilité et des interrogations de son époque, la vision romantique de l'Orient n'est qu'une manière allégorique d'exprimer le désir de la transcendance cosmique et de l'abolition du temps et de l'espace, grâce aux images de l'Inconnu. George Sand imagine sa Thulé merveilleuse et son paradis dans les contrées voisinant le pôle Nord, quelque part « par 89 degrés de latitude » (LV, 183) et à la lisière (méta)physique du monde sensible. Au XIX^e siècle, les explorateurs téméraires ainsi que les écrivains s'y aventurant, sont nombreux.

Summary

An Eastern Paradise, a Western Paradise: a Reading of George Sand's Garden (*Laura, or a Journey into the Crystal*)

The paper proposes a reading of the depiction of a garden in *Laura, or a Journey into the Crystal* in the contexts of *The Tales of One Hundred and One Nights*, of the hypotexts of the Bible as well as of the *Epic of Gilgamesh*, of the Persian miniature and of Bachelard's concept of material imagination. The symbolic dimension of mineral paradise in Sand's vision is the focus of reflection. The vision stems partly from the romantic anti-materialistic concepts, and partly seems to be the expression of the preoccupations with the material and the oriental both of the epoch and of the author of *Laura...* herself.

Streszczenie

Raj wschodni, raj zachodni: ogród George Sand (*Laura, albo Podróż do wnętrza kryształu* – próba odczytania)

Artykuł jest próbą interpretacji wizji ogrodu w powieści *Laura, albo Podróż do wnętrza kryształu* w świetle baśni *Tysiąca i jednej nocy*, hipotez Biblii i *Eposu o Gilgameszu*, estetyki miniatury perskiej oraz bachelardowskiej wyobraźni materialnej. Refleksja koncentruje się wokół symbolicznego wymiaru raju mineralnego obecnego w wizji zaproponowanej przez George Sand. Wizja ta wynika z antymaterialistycznych postulatów romantycznych, a jednocześnie zdaje się szczególnym wyrazem zainteresowań przyrodniczych i orientalistycznych epoki oraz samej autorki *Laury*.