*L'Orgue du Titan*¹ (1873) de George Sand entre récit de voyage, conte et mythe²

Simone Bernard-Griffiths

Université Blaise Pascal – Clermont II

Simone.BERNARD-GRIFFITHS@lettres.univ-bpclermont.fr

Rebut: 15 gener 2008

Acceptat: 30 abril 2008

RESUM:

***L'Orgue du Titan* (1873) de George Sand, entre relat de viatge, conte i mite**

Aquest relat s'ubica dins la segona sèrie dels *Contes d'une Grand'mère*, i es situa a la frontera, entre itineraris viscuts i peregrinatges imaginaris, relat de viatge, conte i mitologia. L'article analitza minuciosament la gènesi del relat, mostrant la relació que existeix entre el viatge de l'escriptora a Auvergne i la seva elaboració, força complexa per cert. El relat de viatge dóna lloc a la convergència del conte i del mite, els quals s'entremesclen, tenint en compte el fantàstic i el meravellós, desdoblant el mite primitiu del Tità, a l'origen del conte, en mite còsmic i estètic. Aquest mite pot ésser interpretat com l'arquetipus de l'artista romàntic.

MOTS CLAU:

Relat de viatge, conte, mite, tità, meravellós, fantàstic, artista.

¹ Toutes les références inscrites entre parenthèses comprenant le numéro de page précédé de *O.T.* renvoient à *L'Orgue du Titan* in G. Sand, *Contes d'une grand-mère*, Paris, GF Flammarion, 2004, édition de Béatrice Didier.

² Ce texte a été déjà publié en France in *Lieux Magiques, magie des lieux. Mélanges offerts à Claude Foucart*, Simone Bernard-Griffiths & Àngels Santa (eds.), Presses Universitaires Blaise Pascal, collection «Révolution et Romantismes», n° 11, 2008, pp. 23-40-

RÉSUMÉ:

***L'Orgue du Titan* (1873) de George Sand entre récit de voyage, conte et mythe**

Ce récit se situe dans la deuxième série des *Contes d'une grand'-mère* et se situe aux frontières, entre itinéraires vécus et pèlerinages imaginaires, récit de voyage, conte et mythologie.

L'article analyse minutieusement la genèse du récit, en montrant le rapport qu'il existe entre le voyage de l'écrivaine en Auvergne et son élaboration, très complexe d'ailleurs. Le récit de voyage donne lieu à la rencontre du conte et du mythe qui s'entremêlent, tenant compte du fantastique et du merveilleux, en dédoublant le mythe primitif du Titan, à l'origine du conte, en mythe cosmique et esthétique. Ce mythe peut être interprété comme l'archétype de l'artiste romantique.

MOTS-CLÉS:

Récit de voyage, conte, mythe, titan, merveilleux, fantastique, artiste.

RESUMEN:

***L'Orgue du Titan* (1873) de George Sand entre relato de viaje , cuento y mito**

Este relato se sitúa en la segunda serie de los *Contes d'une grand'-mère* y se sitúa en las fronteras, entre itinerarios vividos y peregrinajes imaginarios, relato de viaje, cuento y mitología.

El artículo analiza minuciosamente la génesis del relato, mostrando la relación que existe entre el viaje de la escritora en Auvergne y su elaboración, muy compleja por otra parte. El relato de viaje da lugar al encuentro del cuento y del mito que se entremezclan, teniendo en cuenta lo fantástico y lo maravilloso, desdoblando el mito primitivo del Titán, en el origen del cuento, en mito cósmico y estético. Este mito puede ser interpretado como el arquetipo del artista romántico.

PALABRAS CLAVE:

Relato de viaje, cuento, mito, titán, maravilloso, fantástico, artista.

ABSTRACT:

***L'Orgue du Titan* (1873) by George Sand – travelogue, tale and myth**

This story is in the second series of the *Contes d'une grand'mère*, at the boundary between experienced journeys and imagined pilgrimages, travelogue, tale and mythology.

The article analyses the genesis of the story, showing the relationship between the trip made by the writer in Auvergne and the highly complex elaboration of the story. The travelogue gives rise to a coming together of the tale and the myth. Such merging takes into account the fantastic and the marvellous, splitting the primitive myth of Titan at the beginning of the tale into cosmic and aesthetic myth. This myth can be interpreted as the archetype of the romantic artist.

KEYWORDS:

Travelogue, tale, myth, Titan, marvellous, fantastic, artist.

Paru d'abord dans le journal *Le Temps* du 15 au 17 décembre 1873, *L'Orgue du Titan* prend place, en 1876, dans la deuxième série des *Contes d'une grand-mère* écrits, comme leur nom l'indique, à l'intention d'Aurore et de Gabrielle, petites-filles de l'écrivain. Ce qui frappe dans ce texte, c'est son obstination à se situer aux frontières entre itinéraires vécus et pèlerinages imaginaires, récit de voyage, conte et mythologie. L'écriture elle-même porte en son cœur cette polyvalence. Elle n'hésite pas à plonger dans le fantastique qui, Todorov l'a montré, «occupe le temps» d'une «incertitude»³ et ne cesse d'osciller entre l'étrange qui finit toujours par admettre une explication rationnelle du monde, même s'il semble procéder d'une illusion des sens et le merveilleux qui admet une réalité régie «par des lois inconnues de nous»⁴. Comment *L'Orgue du Titan* réfracte-t-il cette hésitation générique?

Énigme et genèse d'un titre

Cette complexité est reflétée par un titre en forme d'énigme qui joue sur la dualité du mot «orgue» lequel, on le sait, désigne en français tout à la fois un instrument de musique à vocation religieuse et une particularité de relief volcanique fréquente en Auvergne, lieu où se situe le conte. Dans sa

³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29

⁴ *Ibid.*

deuxième acception le terme désigne, au dire des géographes, un «ensemble de prismes», nommés «tuyaux d'orgue», formés, à la suite d'une éruption volcanique, par une «coulée basaltique» qui se gaufré en se rétractant, «lors du refroidissement de la lave»⁵. C'est assez dire que le titre du conte se donne comme une épiphanie symbolique qui, partie de l'image du tuyau, conduit à une musique potentielle. «Tout est symbolique dans cette histoire» (O.T., p. 373), dit opportunément le narrateur.

L'allusion du titre aux Titans prolonge la coulée métaphorique, née de la montagne et du volcan, d'harmoniques non moins complexes. La «Titanomachie», qui raconte l'histoire des Titans, fils de Gaïa, la Terre, et du Ciel, Ouranos, êtres gigantesques qui, pour s'être révoltés contre les Olympiens, sont foudroyés par Zeus et s'abîment dans le Tartare, est l'une des aventures les plus connues de la mythologie grecque. Or George Sand, enfant, est passionnée par cette dernière qu'elle découvre dans un *Abrégé* dont *l'Histoire de ma vie* fait un livre précieux semblable «aux contes de fées par certains côtés»⁶. Dès son jeune âge encore, elle associe la nature au surnaturel car elle voit dans les êtres mythologiques des «personnifications» des «mystères»⁷ du cosmos, comme le fera, plus tard, l'auteur de *L'Orgue du Titan*.

Si la genèse de ce titre plonge ses racines dans l'imaginaire enfantin, elle se dessine aussi dans l'Agenda et la *Correspondance* de l'année 1873, année de la composition de l'œuvre. George Sand a pour première idée d'emprunter l'intitulé de son conte à la toponymie auvergnate. Le 2 décembre 1873, elle note dans son *Agenda*: «J'ai commencé *Chanturgues [sic]*» et le 4 décembre: «J'ai fini *Chanturgue* c'est-à-dire *L'Orgue du Géant*»⁸. Si l'on sait que «Chanturgue» désigne en Auvergne un plateau volcanique situé à quelques kilomètres de Clermont-Ferrand, au Nord, on lit clairement ici le glissement qui se produit entre géographie toponymique et mythologie. Ce glissement se poursuit, du 4 au 6 décembre 1873, jour où, dans une lettre à Charles Edmond, George Sand avoue être passée du «Géant» au «Titan»: «*L'Orgue du Titan* partira demain. Je

* Toutes les références inscrites entre parenthèses comprenant le numéro de page précédé de O.T. renvoient à *L'Orgue du Titan* in G. Sand, *Contes d'une grand-mère*, Paris, GF Flammarion, 2004, édition de Béatrice Didier.

** Ce texte a été déjà publié en France in *Lieux Magiques, magie des lieux. Mélanges offerts à Claude Foucart*, Simone Bernard-Griffiths & Angels Santa (eds.), Presses Universitaires Blaise Pascal, collection «Révolution et Romantismes», n° 11, 2008, pp. 23-40.

⁵ P. GEORGE, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, P.U.F., 1970, p. 327.

⁶ G. SAND, *Histoire de ma vie* in *Œuvres autobiographiques*, t. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 618.

⁷ *Ibid.*

⁸ G. SAND, *Agendas V 1872-1876*, Paris, Touzot, 1993, édition d'Anne Chevereau, p. 181.

le relis aujourd'hui.»⁹ Cette modification prend une portée plus qu'anecdotique. En effet, elle introduit dans la genèse de l'œuvre une fantaisie ludique qui sied au conte. Qu'importe à des interlocutrices de sept et cinq ans l'orthodoxie mythologique, d'autant que Titans et Géants voisinent dans la fable. Ils sont les uns et les autres fils de Gaïa et d'Ouranos¹⁰. Les uns et les autres sont des créatures à la taille plus qu'humaine¹¹ qui, ayant défié par la révolte le pouvoir olympien, périssent de leurs ambitions et connaissent l'amertume de la défaite si bien qu'à la «Titanomachie»¹², la mythologie grecque fait se correspondre la «Gigantomachie»¹³. Comme beaucoup d'histoires destinées aux enfants, *L'Orgue du Titan* cache, derrière son titre, des intentions sérieuses auxquelles un lecteur adulte peut être sensible. Le passage de *L'Orgue du Géant* à *L'Orgue du Titan* peut d'abord s'expliquer par le souci de distinguer *L'Orgue du Titan* d'un autre conte qui l'a précédé de quelques mois seulement, puisqu'il a paru le 15 avril 1873 dans la *Revue des Deux-Mondes*, intitulé *Le Géant Yéous*. Ces deux œuvres ne sont d'ailleurs pas sans point commun. Toutes deux prennent la montagne pour décor et lieu d'initiation: les Pyrénées pour *Le Géant Yéous*, les Monts Dôme et les Monts Dore, donc l'Auvergne, pour *L'Orgue du Titan*. En outre toutes deux, se situant à la frontière entre conte et mythe, explorent exemplairement le trope capital pour toute création imaginaire

⁹ G. SAND, *Correspondance*, t. XXIII, Paris, Garnier, 1989, édition de Georges Lubin, p. 620.

¹⁰ Voir P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1951, article «Géants», p. 164 et article «Titans», p. 461.

Voici comment est établie la généalogie des Géants: ils «sont les enfants de la terre (Gaïa), nés du sang qui coulait de la blessure de son mari Ouranos lors de sa mutilation par Cronos. Bien que d'origine divine, ils sont mortels, ou du moins, ils peuvent être tués, à condition de l'être à la fois par un dieu et un mortel.» (p. 164).

Quant aux Titans ils sont ainsi définis: «Titans est le nom générique porté par six des enfants mâles d'Ouranos et de Gaïa. Ils appartiennent à la génération divine primitive, et le plus jeune d'entre eux est Cronos, d'où sortira la génération des Olympiens.» (p. 461).

¹¹ Les Géants, dit P. GRIMAL (*Ibid.*, p. 164), «sont des êtres énormes, d'une force invincible, d'un aspect effroyable».

¹² Voir P. GRIMAL, *Ibid.*, p. 461: «A' la suite de la mutilation d'Ouranos par Cronos, les Titans, qui avaient été écartés du Ciel par leur père, s'emparèrent du pouvoir. Cette lutte», qui se termina par la victoire des «Olympiens, est connue sous le nom de Titanomachie et longuement contée par Hésiode, dans la *Théogonie*, mais le passage est suspect d'interpolation. Zeus eut comme alliés dans cette lutte, non seulement les Olympiens: Athéna, Apollon, Héra, Poséïdon, Pluton, etc., mais les Hécatonchires qui avaient eu à souffrir des Titans et même Prométhée [...] ainsi que Styx, la première des Océanides.

¹³ Voir P. GRIMAL, *Ibid.*, p. 164: «La légende des Géants est dominée [...] par l'histoire de leur combat contre les dieux» nommé «Gigantomachie» et «de leur défaite [...]. Aussitôt nés, ils menacèrent le ciel [...]» Leurs principaux adversaires furent Zeus, Athéna et Héraclès «mortel dont l'aide est nécessaire pour remplir la condition imposée par les Destins à la mort des Géants.»

qu'est la métaphore. De même que le Géant symbolise le poids d'obstacles et de fatalité que la vie dresse devant un héros voué à un apprentissage parfois douloureux, de même le Titan symbolise, avec son orgue minéral et musical, la révolte et la lutte nécessaires à l'éclosion, à l'explosion du génie. Comme Paul Ricœur l'a montré dans «la Métaphore vive», «le jeu de la ressemblance» crée «l'innovation sémantique par laquelle une »proximité« inédite entre deux idées est aperçue en dépit de leur »distance« logique.» A cela s'ajoute une fonction herméneutique: la «référence de l'énoncé métaphorique», qui est «pouvoir de »redécrire« la réalité», consacre la métaphore comme une «stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction*.»¹⁴

Ce pouvoir transforme l'espace des voyages vécus en un espace imaginaire qui se constitue, par rapport au précédent, dans la tension «entre l'identité et la différence»¹⁵.

Les roches des Titans: topographie du récit de voyage, géologie du conte et cosmologie du conte et du mythe

Itinéraires des voyages vécus

L'Auvergne est l'espace référentiel du conte, lequel se présente comme un aller et retour de Clermont-Ferrand à Chanturgue, en passant par les Roches Tuilière et Sanadoire situées à vingt-cinq kilomètres au sud-ouest de Clermont, sur la route qui conduit au Mont-Dore. George Sand circonscrit ainsi un territoire que lui ont rendu familier ses trois voyages en Auvergne qui gravitent précisément autour du Mont-Dore. En 1827, elle séjourne du 12 au 22 août dans cette station thermale, pour une cure dont le récit a été publié par Georges Lubin dans les *CEuvres autobiographiques*¹⁶. La jeune Aurore Dudevant accompagnée de Casimir et de Maurice, son fils de quatre ans, mêle déjà, comme elle le fera plus tard dans *L'Orgue du Titan*, réel et imaginaire. Elle entrelace en effet l'évocation des promenades, l'étude des mœurs et de très curieux fragments de *Mémoires inédits* en qui se prophétise *Histoire de ma vie*.

Du 28 mai au 29 juin 1858, nouveau voyage avec Bérengère et Manceau, cette fois, qui conduit derechef de Clermont-Ferrand¹⁷ au Mont-Dore choisi,

¹⁴ P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, «Préface», p. 10. 3

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ G. SAND, *Voyage en Auvergne* in *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. II, p. 502-507.

¹⁷ Les voyageurs séjournent à Clermont-Ferrand du 31 mai au 3 juin 1859.

du 3 au 9 juin 1859, comme point de départ d'une exploration des curiosités volcaniques voisines: La Roche Vendeix, Murol, sans oublier le cône du Sancy. Du Mont-Dore au Puy et du Puy à Clermont-Ferrand, la romancière et ses amis continuent leurs pèlerinages à travers le volcanisme, s'émerveillent devant les orgues d'Espaly et les dykes du Puy sans oublier le site de La Rochelambert et le cratère de Bar qu'immortalisera le roman *Jean de la Roche* en 1859-1860. Ce deuxième voyage, directement inspirateur de *L'Orgue du Titan* et resté longtemps inédit, est lisible, à travers l'édition qu'en fit, en 1990, Georges Lubin, sous le titre *Le Voyage en Auvergne et en Velay de 1859*¹⁸.

Enfin, le sillage textuel des pèlerinages auvergnats se prolonge et s'achève dans l'Agenda de 1873 où, du 4 au 25 août, George Sand note scrupuleusement les étapes qui la conduisent de Riom et Clermont-Ferrand au Mont-Dore et du Mont-Dore à Clermont-Ferrand. Cet ultime périple arverne est une occasion, pour la romancière, d'éveiller la curiosité de ses petites-filles en matière de géologie et de géographie volcaniques. L'ascension du Puy de Pariou (1209 m) les laisse «à mi-côte dans les genêts, les bruyères et les myrtilles»¹⁹, sans leur permettre de découvrir les deux cratères imbriqués qui en forment le sommet ; celle du Sancy (1885 m), point culminant de la chaîne des Dore, les conduit, «au pied du cône» dans un «endroit» splendide mais inclément: «pas un buisson pour se reposer à l'ombre»²⁰. Les deux hauts lieux de ce dernier voyage sont aussi le point nodal de la géographie de *L'Orgue du Titan*: il s'agit des roches Tuilière et Sanadoire, verrous volcaniques de 1288 et 1286 mètres, découverts avec émerveillement à l'aller le 12 août 1873, comme au retour, le 21 du même mois, à la faveur d'un double regard qui se répète dans le conte.

Le voyage comme initiation géologique

Or de tous ces itinéraires de voyages vécus, George Sand fait, dans *L'Orgue du Titan*, un itinéraire géographiquement irréalisable dont l'onirisme est la seule caution. En effet il est impossible, comme le font les héros, de descendre sur le plateau de Chanturgue, situé au nord-ouest de Clermont, à partir des roches Tuilière et Sanadoire situées au sud-ouest.

Cet écart pris par rapport à la topographie s'organise autour d'un schème initiatique cher au conte, qui a pour fonction de transformer le trajet en une série d'épreuves.

¹⁸ G. SAND, *Le Voyage en Auvergne et en Velay de 1859* in «George Sand et l'Auvergne», *Présence de George Sand*, n° 36, Échirolles, février 1990, p. 4-41, texte établi par Georges Lubin.

¹⁹ G. SAND, *Agendas V 1872-1876*, op. cit., p. 157.

²⁰ *Ibid.*, p. 159.

D'emblée, les voyageurs tournent le dos à la réalité. Au lieu de prendre la direction de la plaine à partir de Clermont, pour aller à Chanturgue, ils s'engagent, à l'opposé, sur «la route des montagnes» (O.T., p. 355). La rupture avec les codes du récit de voyage est augmentée par le sommeil d'Angelin qui s'endort, «à plusieurs reprises», en trompant la vigilance de Maître Jean, tant il avait « étudié très consciencieusement la manière de dormir en croupe sans que» son père adoptif et professeur d'orgue «s'en aperçût» (O.T., p. 355).

L'intermittence de la conscience claire est l'un des *topoi* des initiations dans les contes qui l'assimilent à une sorte de mort provisoire, emblématique de l'entrée dans le merveilleux. Cette entrée est corroborée par la métamorphose du paysage en désert inhospitalier, autre épreuve imposée à tout candidat à l'initiation: «à midi», raconte l'enfant, «nous prenions quelque repos, et nous déjeunions dans une petite maison d'auberge bien noire et bien froide, située à la limite d'un désert de bruyères et de laves» (O.T., p. 355). Il faut dire que, sur ce point, la fiction reste fidèle à la note de *l'Agenda* du 12 août 1873 dans lequel on lit: «Nous connaissons la route jusqu'au lac d'Aydat, après on entre dans le désert et on monte dans le froid. Nous sommes gelés à Randanne, triste hameau où l'on déjeune dans un cabaret sombre.»²¹

Le conte s'inscrit encore dans le sillage du récit de voyage pour évoquer le passage d'Aydat au lac Servièrre: «On reprend la petite route du désert et tout au bord du chemin, derrière un pli de bruyères qui le cache, on gagne à pied en trois minutes le lac Servièrres [*sic*], tout rond dans une bruyère toute plate avec des collines pelées à droite et un petit *oppidum* à gauche.»²² L'imaginaire initiatique du désert perdure à travers le conte, surdéterminé par l'effroi qu'inspire le site du Servièrre après un assoupissement: «Je m'éveillai dans un lieu qui me parut sinistre. C'était encore un sol plat couvert de bruyères et de buissons de sorbiers nains. De sombres collines tapissées de petits sapins s'élevaient sur ma droite et fuyaient derrière moi» (O. T., p. 355). Malgré la végétation et les «mille» «fleurs» qui «foisonnaient» dans ce «pâturage inculte», Angelin, «glacé» (O.T., p. 356) par l'air autant que par la peur, se croit «dans un lieu désert» qui «devait servir de refuge à des bandes de loups» (O.T., p. 356). La peur du loup qui affleure dans les légendes berrichonnes comme celle du «Meneur de loups», est commune à beaucoup de contes. Elle est même ici reliée à une crainte de l'engloutissement qui n'est pas sans rappeler *Le Petit Chaperon rouge*. Angelin opère des variations sur le «complexe de Jonas», au vu de la «maigreur» de son cheval Bibi qui «eût fort bien pu» (O.T., p. 356) tenter des prédateurs, et de sa propre «maigreur», plus accusée encore, si bien

²¹ *Ibid.*, p. 158.

²² *Ibid.*

qu'il ne se sent même «pas rassuré » sur son propre sort. D'où ce commentaire: «Je trouvais le pays affreux et ce que le maître appelait une partie de plaisir s'annonçait pour moi une expédition grosse de dangers» (O.T., p. 356). Mais l'écart le plus significatif pris par la fiction par rapport aux notes de voyage, concerne la description du lac. Servièrè dont *l'Agenda* se contente de constater l'étonnante rotondité (il apparaît «tout rond comme une bruyère toute plate»²³), prend, dans le conte, une rotondité qui nous renvoie au mythe des Titans. En effet, le lac Servièrè profite de la superposition des voix narratives dont l'oralité du conte fait bénéficier l'écriture. Si Angelin, narrateur second, trahit son âme d'enfant à travers la comparaison entre la rondeur du lac et celle d'un «verre de lunette» (O.T., p. 355), la voix de l'auteur se fait entendre à travers cette incise: «— c'est vous dire que c'était un ancien cratère —» (O.T., p. 355). Cette incise, qui traduit la familiarité de George Sand avec le relief volcanique, peut aussi parler à ses petites-filles qui, dans leur périple de 1873, ont vu beaucoup de cratères dans les chaînes des Dôme et des Dore. Mais surtout, l'identification du lac comme lac de cratère fait référence aux Titans que la mythologie montre victimes de la foudre de Zeus et donc du feu céleste mais aussi, si l'on en croit le *Dictionnaire Larousse du XIXe siècle* (1876), représentatifs des «feux qui s'échappent de la terre, comme pour combattre les cieus et en général les météores» qui, dans le firmament, «luttent avec le soleil»²⁴. À ce titre, les Titans se démarquent de toutes les incandescences souterraines que la symbolique volcanique appelle, sans pour autant cesser d'être des fils du feu voire, à leur manière, des voleurs de feu. Or l'évocation du lac Servièrè, dans le conte sandien, laisse affleurer la postulation ignée du mythe du titan. Non seulement en effet «l'eau, d'un gris bleuâtre, à pâles reflets métalliques, ressemblait à du plomb en fusion» (O.T., p. 355-356), feu dilué, minéral liquide, emblématique du syncrétisme de l'imaginaire des éléments, mais encore, précise le héros, «en voyant les nuages ramper si près de nos têtes», «j'eus une sorte d'étonnement craintif» à l'idée que «le ciel menaçait de nous écraser» (O.T., p. 356). Bref Angelin craint de subir, comme les Titans, le châtement céleste.

Récit de voyage, conte et mythe continuent à cheminer d'un même pas lorsque les héros parviennent aux roches Tuilière et Sanadoire, ces merveilles volcaniques consacrées dans le conte comme de hauts lieux épiphoniques. De plus en plus, le sort des personnages recoupe la fable des Titans. La mythologie raconte, précise Yves Bonnefoy, que ces derniers ont été «ensevelis sous les pierres» par les Hécatonchires, «monstres aux cent bras et cinquante têtes, qui

²³ *Ibid.*

²⁴ Article «Titan » in *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre LAROUSSE, t. XV, 1876, réimpression Slatkine, Genève-Paris, 1982, p. 239.

les ont précipités «enchaînés, dans le Tartare brumeux»²⁵. Or les «voies étroites, inclinées ou relevées dans tous les sens, allant au plus court n'importe au prix de quels efforts », que suivent les promeneurs sandiens, «n'étaient empierrées que par les écroulements fortuits des montagnes» (O.T., p. 356). Mythème titanésque représentatif, la chute de pierres se reproduit au moment où, tandis que Maître Jean sombre dans le délire, Angelin lui dit: «Vous êtes au pied de cette grande roche Sanadoire qui surplombe de tous côtés. Il pleut des pierres ici, voyez, la terre en est couverte. N'y restons pas, maître. C'est un vilain endroit.» (O.T., p. 366) Les pistes du réel s'effacent: «il arrivait que l'herbe recouvrait fréquemment les traces des petites roues de chariot et des pieds non ferrés des chevaux qui les traînaient.» (O.T., p. 356)

Peu à peu s'impose, dans la fiction, l'image du chaos très étroitement liée au mythe du titan car, si l'on en croit le *Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle* (1876) à peu près contemporain de *L'Orgue du Titan* (1873), «Zeus opposé au Titan», c'est l'«ordre» opposé à la «force aveugle de l'indéterminé». En contrepoint des «mythes de la génération», les Titans symbolisent «un reste de l'antique chaos», un ensemble de «forces insoumises» rebelles à la pénétration de la «lumière» et de «la forme»²⁶.

Si l'on en reste à la description du récit de voyage, il n'y a guère de postulations titanésques dans le paysage: «On arrive à la roche Sanadoire (et Tuilière) au baisser du soleil. Sublime et délicieux portique des vallées du Sancy. Toute la route nouvelle adorable le long du lac Guéry et de la gorge remplie d'épilobes roses et de reines des prés. Le ravin de Sanadoire en a aussi une bordure splendide. Que c'est beau, quel ravissant pays sauvage et riant.»²⁷

Sans doute certains détails perdurent-ils dans le conte: les voyageurs parviennent bien au site au moment où, dans l'«air pur et brillant», «le soleil sur son déclin enveloppait le paysage d'une splendeur extraordinaire et ce paysage était», raconte le protagoniste, «une des plus belles choses que j'ai vues de ma vie» (O.T., p. 357). Les promeneurs sont sensibles au charme du «chemin tournant, tout bordé d'un buisson épais d'épilobes roses» (O.T., p. 357). Mais le conte transcende totalement la catégorie, chère aux clichés, du «riant», voire du «sauvage», pour nous entraîner dans celle du sublime qui accompagne le surgissement d'une vision chaotique à la mesure gigantesque des Titans. Au flanc d'un ravin, «surgissaient deux puissantes roches de basalte d'aspect monumental, portant à leur cime des aspérités volcaniques qu'on eût

²⁵ Article «Théogonie et mythes de souveraineté. En Grèce» in Yves BONNEFOY, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1971, 1981, t. II, p. 493.

²⁶ Article «Titan» in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., p. 239.

²⁷ G. SAND, *Agendas V 1872-1876*, op. cit., p. 158.

pu prendre pour des ruines de forteresses»: «J'avais déjà vu», raconte Angelin, «les combinaisons prismatiques du basalte dans mes pérégrinations autour de Clermont, mais jamais avec cette régularité et dans cette proportion. Ce que l'une de ces roches avait d'ailleurs de particulier, c'est que les prismes étaient contournés en spirale et semblaient être l'ouvrage à la fois grandiose et coquet d'une race d'hommes gigantesques» (O.T., p. 357).

L'on ne peut qu'admirer l'art avec lequel George Sand ressuscite, pour ses petites-filles, les éblouissements d'un périple auvergnat, tout en se référant à la mythologie d'une manière à la fois enfantine et savante. Les géants abondent dans les contes où, sans nul doute, Aurore et Gabrielle, les ont rencontrés. Mais ici le gigantisme est rattaché à une observation sous-tendue par des connaissances scientifiques. Si la conteuse fait une erreur géologique en invoquant «le basalte» à la place de la «phonolite»²⁸, attestée par les géographes spécialistes du volcanisme, en revanche elle se montre sensible à ce qui fait l'originalité morphologique du lieu, à savoir les mouvements d'écaillés et de torsions que le feu du volcan a sculptés sur la pierre. Le géographe Robert Brousse parle, à propos de la roche Tuilière, (ainsi nommée par ce que sa roche «se clive en minces tablettes»²⁹ utilisées pour faire des toitures), de «colonnes prismatiques» disposées «en gerbes rayonnantes»³⁰. De plus, l'assimilation visuelle du découpage de la roche Sanadoire à des «ruines de forteresses» n'est pas sans rapport avec la réalité puisque ce piton a supporté jusqu'au XV^e siècle une forteresse avant que sa surface ne fût diminuée par les tremblements de terre de 1477 et de 1490³¹. Il reste que, dans *L'Orgue du Titan*, la forteresse en ruines et le chaos minéral réactivent le souvenir de la titanomachie qui d'ailleurs pourrait bien, comme le suggère le *Dictionnaire Robert des noms propres*, n'être qu'une explication imaginaire des bouleversements géologiques subis par les montagnes de Thessalie³². On sait combien Sand tient à proclamer que le merveilleux est à chercher dans la nature. Dans cette perspective, géographie et mythologie sont également capables de donner sens aux gestes des titanesques Aloades, empilant Pélion sur Ossa³³ au cours de leur lutte contre les Olympiens. De même, l'écrivain dit vrai lorsqu'il affirme que Tuilière et Sanadoire sont «séparées par un ravin à pic au fond duquel coulait une rivière»

²⁸ Voir M. DERRUAU, *Les Monts d'Auvergne*, Privat, 1983, p. 41: «Le plus beau verrou est peut-être celui que provoquent les deux culots de phonolite des roches Tuilière et Sanadoire».

²⁹ Voir *Guide Chamina*, «Roches Tuilière et Sanadoire».

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Voir article «Titan» in *Le Robert. Dictionnaire universel des noms propres*, 1983, t. V, p. 3119.

³³ Voir article «Ossa», *Ibid.*, t. IV, p. 2357.

(O.T., p. 357). Cette dernière, la Fontsalade³⁴, a une réalité géographique. Mais l'important, pour le lecteur mythologue, est que le ravin symbolise ici une nature qui abrite les «rives déchirées d'un torrent d'hiver» (O. T., p. 357) et garde l'empreinte des bouleversements chtoniques qui pourraient se comparer à ceux que la mythologie prête à la Grèce, théâtre du combat des Titans contre les Dieux.

Le voyage comme révélation cosmogonique

Cette nature meurtrie devient, dès le voyage aller, un lieu de révélation. Pour Angelin qui, devenu vieux et célèbre, raconte à ses admirateurs son apprentissage d'organiste, Tuilière et Sanadoire furent le lieu de la première épiphanie du beau et donc de la première naissance à la vocation d'artiste, comme en témoigne cette confidence qui coïncide avec l'intrusion du narrateur premier, riche des enseignements de la vie, dans la diégèse: «Depuis ce jour, j'ai revu l'entrée solennelle que les deux roches basaltiques placées à la limite du désert font à la chaîne du Mont-Dore, et j'ai pu me rendre compte du vague éblouissement que j'en reçus quand je les vis pour la première fois. Personne ne m'avait encore appris en quoi consiste le beau dans la nature. Je le sentis pour ainsi dire physiquement» et «je restai immobile.» (O.T., p. 358)

L'écriture, à l'instar du récit mythique, se place sous le signe du temps des commencements. Or cette force inchoative ne se contente pas d'irriguer le moi qui s'éveille à l'art. Elle entraîne, de la part d'Angelin, des interrogations sur la genèse du monde, que vient précisément nourrir la mythologie titanique:

Je commençai, ce jour-là, à faire quelques réflexions sur les puissants accidents de la nature au milieu desquels j'avais grandi sans m'en étonner, et, au bout d'un instant de silence, me retournant vers la roche Sanadoire, je demandai à mon maître qu'est-ce qui avait fait ces choses-là.

– C'est Dieu qui a fait toutes choses, répondit-il, vous le savez bien.

– Je sais ; mais pourquoi a-t-il fait des endroits qu'on dirait tout cassés, comme s'il avait voulu les défaire après les avoir faits? (O.T., p. 359)

Après avoir décrit le chaos volcanique, il convient d'en comprendre la cause:

[Or] la question était fort embarrassante pour maître Jean, qui n'avait aucune notion des lois naturelles de la géologie et qui, comme la plupart des gens de ce temps-là, mettait encore en doute l'origine volcanique de l'Auvergne. Cependant, il ne lui convenait pas d'avouer son ignorance, car il avait la

³⁴ Voir *Le Guide Vert, Auvergne Bourbonnais*, Michelin, Éditions des voyages, 2000, p. 319: «Les roches Tuilière et Sanadoire» «encadrent la vallée [...] de Fontsalade».

prétention d'être instruit et beau parleur. Il tourna donc la difficulté en se jetant dans la mythologie et me répondit emphatiquement:

— Ce que vous voyez là, c'est l'effort que firent les titans pour escalader le ciel.

— Les Titans! qu'est-ce que c'est que cela? m'écriai-je voyant qu'il était en humeur de déclamer.

— C'était, répondit-il des géants effroyables qui prétendaient détrôner Jupiter et qui entassèrent roches sur roches, monts sur monts, pour arriver jusqu'à lui ; mais il les foudroya, et ces montagnes brisées, ces autres éventrées, ces abîmes, tout cela, c'est l'effet de la grande bataille. (O.T., p. 359)

La gigantomachie est donc invoquée comme explication de la création des volcans. Il n'est pas interdit de penser qu'à travers Maître Jean parlant à Angelin, se devine une George Sand qui, s'adressant à ses petites-filles, cherche dans le détour mythologique un moyen de déployer la pédagogie dont se prévalent les contes. Aurore et Gabrielle, à qui leur jeune âge n'a pas encore permis d'avoir une connaissance scientifique du processus volcanique, peuvent au moins lui trouver une raison d'être mythique. L'on sait d'ailleurs qu'aux yeux des enfants et des peuples enfants, le merveilleux est réel. Or pour toute conscience primordiale, le mythe, fort de sa sacralité, est vérité. Mais l'itinéraire pédagogique est réversible. Il n'est pas exclu, en effet, que le voyage, qui a montré à «Lolo» et «Titite» les curiosités de la géo-morphologie auvergnate ne soit, lui aussi, une propédeutique conduisant, non plus au cosmos, mais au mythe. En reprenant à la lettre le récit archétypal du mythe des Titans, tel que le relate la *vulgate* des *Dictionnaires* et des *Abrégés* de mythologie, George Sand n'hésite pas à suggérer que le mythe doit faire partie de toute éducation comme il a fait partie de la sienne. Nature et Imaginaire, loin de s'opposer, s'éclairent mutuellement. La réécriture du mythe prend ainsi droit de cité dans la téléologie du conte.

Autant qu'il explique le monde, le mythe des titans contribue à le rendre d'un «gigantomorphisme» inquiétant. Par plaisanterie, Maître Jean n'exclut pas qu'il reste encore sur la terre quelques Titans «terribles» (O.T., p. 359) qui survivraient dans les montagnes de l'Auvergne. «Si tu en rencontres», conseille-t-il ludiquement à Angelin, «tu te dépêcheras d'ôter ton chapeau et de saluer bien bas» (O.T., p. 359). Cette ironie, incomprise de l'enfant, suscite une mise au point qui explique *a posteriori* comment, sous le poids de la frayeur, la mythologie transforme bientôt, sous les yeux du héros, la nature en un théâtre de fantasmagories accréditées par la naïveté: «Comme la nuit commençait à se faire, je jetais des regards méfiants sur toute roche ou sur tout gros arbre d'apparence suspecte, jusqu'à ce que, me trouvant près, je pusse m'assurer qu'il n'y avait pas là forme humaine.» (O.T., p. 360).

La première révélation, géologique et cosmologique, s'ouvre donc sur le clair-obscur d'un univers qui, pour être devenu plus intelligible, n'en est pas moins terrifiant. Désormais l'initiation se poursuit musicalement du côté de Chanturgue.

**De Chanturgue à «Chante-orgue», de Sanadoire à «Sonatoire»,
palingénésie musicale du mythe du Titan**

Le mystère de Chanturgue: l'orgue du Titan

Bien qu'il soit familier à tout géographe de l'Auvergne, le lieu-dit Chanturgue, immortalisé par son vin depuis des siècles, devient, dans *L'Orgue du Titan*, un mystère spatial: «Si vous me demandiez où est située la paroisse de Chanturgue», dit Angelin devenu artiste confirmé, «je serais bien empêché de vous le dire. Je n'y suis jamais retourné depuis et je l'ai en vain cherché sur les cartes et dans les itinéraires.» (O.T., p. 360) Cet aveu est amplifié par la totale absence de cette localité dans les récits sandiens des voyages en Auvergne.

Or une telle déréalisation accroît la prégnance symbolique de Chanturgue que le conte consacre comme le site préparatoire à une révélation d'ordre esthétique. Le Chanturgue imaginaire réactive les caractères épiphoniques prêtés, au début de l'histoire, aux roches Tuilière et Sanadoire. C'est un endroit écarté, que les héros n'atteignent qu'après avoir «fait beaucoup de détours en côtoyant les méandres du torrent», qu'ils croient «fort loin de la roche Sanadoire» alors que «c'était fort près» (O.T., p. 360). Cette ambivalence se retrouve dans le paradoxe qu'un esprit positif pourrait découvrir dans la présence à une altitude de près de mille mètres de «quelques vignes», «maigres» (O.T., p. 360), il est vrai. La conteuse se gausse, par avance, de toute objection pointilleuse en décidant que, «selon toute probabilité», les voyageurs avaient dû en très peu de temps passer «derrière les montagnes» (O.T., p. 360), franchissant ainsi, comme magiquement, rien moins que la chaîne des Dômes visible de la roche Sanadoire!

L'envol du rêve est significatif. Ce qui importe pour George Sand, c'est de choisir un lieu qui favorise l'éveil à l'art. La voyageuse avertie qu'elle est ne peut ignorer que la localité de Chanturgue doit sa renommée à son vin. Elle s'en souvient lorsqu'elle montre le curé servant en abondance à Maître Jean, qui avait «un médiocre appétit comme les gens qui boivent sec», «le vin du cru» «âpre au goût, mais vierge de tout alliage malfaisant» (O.T., p. 361). Ce vin, «noir comme de l'encre» (O.T., p. 361), s'impose d'emblée dans sa dignité dionysiaque de breuvage lié à la création artistique. En l'occurrence, l'encre renvoie aux virtualités d'écriture de la musique et de ses partitions que «Chanturgue» inscrit par sa phonétique même.

Dès son arrivée à Chanturgue, sanctuaire musical, Angelin se trouve entouré de «bûcherons» et de «bergers», qui «lui chantèrent beaucoup de chansons» (O.T., p. 361). L'eau même dans laquelle il pêche des truites «dans un petit réservoir que formait la rencontre de deux torrents», l'enveloppe d'une «mélodie naturelle» qu'elle «avait trouvée en se glissant dans une pierre creuse» (O.T., p. 361). A Chanturgue, ce sont surtout les mots qui chantent, sous l'empire d'un «bon petit vin de *Chante-orgue*» (O.T., p. 362), discrètement mais efficacement bachique, qui donne au curé l'idée d'un jeu de mots fondateur du sens nouveau que Sand donne au mythe du Titan. On ne dira jamais assez, après Béatrice Didier, combien, chez George Sand, «la féerie» est «d'abord un jeu sur le langage, jeu qui a peut-être présidé à l'invention de la conteuse, et qui, en tout cas, est exploité tout au long du récit»³⁵. En transformant Chanturgue en *Chante-orgue*, sous couvert de se targuer de trouver au toponyme une «étymologie», le curé nous donne à voir la chaîne langagière qui structure la récréation imaginaire dans le conte. Non seulement en effet, le découpage du mot en *Chante-orgue* met en évidence un tropisme musical parfaitement adapté à Angelin et Maître Jean, tous deux organistes, mais il prolonge aussi la métaphore sur laquelle repose l'œuvre, à savoir le jeu sur les deux sens, littéral et figuré, du lexème «orgue». Ce double sens permet providentiellement de réunir les deux registres d'interprétation du mythe titanesque dans *L'Orgue du Titan*: le registre cosmique et le registre musical. Ce faisant, George Sand développe entre les lignes un métadiscours sur la lecture du conte. Aurore et Gabrielle, comme Angelin enfant, comprendront peut-être le seul sens littéral du récit de leur grand-mère, alors que l'écrivain invite le lecteur adulte à lire, en surimpression, une parabole de l'éveil du génie:

- « – Voyons, voyons, frère Jean» dit le curé après un dîner copieusement arrosé, «encore un verre de ce vin [...] de *Chante-orgue*!
- Pourquoi *Chante-orgue*? dit maître Jean.
- Eh! ne vois-tu pas que Chanturgue vient de *Chante-orgue*? C'est clair comme le jour et je n'ai pas été long à en découvrir l'étymologie.
- Il y a donc des orgues dans vos vignes? Demandai-je avec ma stupidité accoutumée. – Certainement, répondit le bon curé. Il y en a plus d'un quart de lieue de long. – Avec des tuyaux?
- Avec des tuyaux tout droits comme à ton orgue de la cathédrale.
- Et qu'est-ce qui en joue?
- Oh! Les vigneronns avec leurs pioches.
- Qu'est-ce donc qui les a faits, ces orgues?
- *Les titans!* dit maître Jean en reprenant son ton railleur et doctoral.» (O.T., p. 362).

³⁵ B. DIDIER, «Présentation» in G. Sand, *L'Orgue du Titan*, op. cit., p. XVIII.

Après avoir accredité, dans la naïveté d'Angelin, l'idée d'une existence minérale des Titans à la roche Sanadoire, maître Jean, provisoirement travesti en double de l'écrivain, cherche une vraisemblance musicale aux géants de la mythologie. Si en effet ces derniers sont à l'origine des «orgues» volcaniques, pourquoi ne seraient-ils pas les inspireurs des musiques qui s'élèvent du cosmos comme de la cathédrale de Clermont?

L'espace d'un clin d'œil, une intrusion d'auteur prêtée à Angelin vieilli, narrateur premier, laisse affleurer le récit du *Voyage en Auvergne et en Velay de 1859* où George Sand, en date du 12 juin, décrivait les orgues d'Espaly, en forme de «prismes basaltiques étonnants»³⁶, justement après avoir évoqué «le morceau de vin» absorbé sous ses yeux ébahis, à Polignac, par un enfant «de quatre ans pochardé par sa tante»³⁷. Comme plus tard dans le conte, le vin appelle les «orgues»: «Jamais je n'en avais vu de pareils» dit la voyageuse, «60 pieds de haut et le sommet incliné à la pointe de la montagne comme des pièces de canons ; d'autres couchés à plat.»³⁸ La romancière ne fait allusion aux choses vues pendant ces voyages que pour les effacer aussitôt au profit des fantasmes du protagoniste dont l'imagination peuple le paysage d'ombres gigantesques. Dans toute la fin du conte, le discours se situe résolument en cette limite qu'est le fantastique. Aussi laisse-t-il deviner, en contrepoint des frayeurs d'Angelin enfant, la rationalité de l'adulte qui se livre à cette mise au point: «J'ignorais que l'on donnât le nom de *jeux d'orgues* aux cristallisations du basalte quand elles offrent de la régularité. Je n'avais jamais ouï parler des célèbres orgues basaltiques d'Espaly en Velay, ni de plusieurs autres très connues aujourd'hui et dont personne ne s'étonne plus. Je pris au pied de la lettre l'explication de M. le curé et je me félicitai de n'être point descendu à la vigne, car toutes mes terreurs me reprenaient.» (O.T., p. 362) La vision du paysage hésite donc sans cesse entre nature et surnature.

Maître Jean le titan

Il en est de même du traitement des personnages qui nous fait assister aux transformations successives de Maître Jean et d'Angelin en titans qui conquièrent leur gigantisme grâce à l'art. C'est d'abord à Chanturge que, sous l'effet du vin, Maître Jean ressent sa première pulsion titanesque, pulsion de grandissement ascensionnel rappelant l'un des mythes essentiels de la Titanomachie, l'escalade des cieux qui fait résonner en lui de concert l'orgue réel de la cathédrale de Clermont et l'instrument minéral de *Chante-orgue*.

³⁶ G. SAND, *Le Voyage en Auvergne et en Velay de 1859*, op. cit., p. 20.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.* C'est le 12 juin 1859 que George Sand voit les «orgues d'Espaly».

L'ivresse dynamise cette élévation: «Chante-orgue! Joli vin, joli nom! On l'a fait pour moi qui touche l'orgue, et agréablement, je m'en flatte! Chante, petit vin, chante dans mon verre! Chante aussi dans ma tête. [...] Bah! Je suis un titan aussi, moi! Le génie grandit l'homme et chaque fois que j'entonne le *Gloria in excelsis*, j'escalade au ciel!» (O.T., p. 363) Mais cette escalade ne se hausse pas à la dignité d'une véritable création artistique. Maître Jean reste asservi à la liturgie. Il se contente de célébrer une sorte de messe cosmique: «Joue mon *Introït*» (O.T., p. 367), crie-t-il à Angelin avant d'exécuter un *Je te salue Marie* parodique dédié à la roche Sanadoire qu'il baptise pour l'occasion *Sonatoire*, comme si la conteuse se souvenait que ce dernier nom est celui de Sanadoire en patois³⁹ en raison des échos que l'on peut tirer de la phonolite: «Roche Sanadoire! [...] Roche *Sonatoire*, oui, c'est là ton vrai nom, je te salue entre toutes les roches! Tu es le plus beau jeu d'orgues de la création. Tes tuyaux contournés doivent rendre des sons étranges, et la main du titan peut seule te faire chanter! Mais ne suis-je pas un titan, moi?» (O.T., p. 366) Et le délire dionysiaque du Maître se poursuit, promettant «fugues et motets» «qui couleront» des «doigts» de l'interprète comme le vin «de la bouteille» (O.T., p. 363).

L'escalade du ciel demeure toutefois incomplète. Par sa vanité et par sa démesure, Maître Jean réussit à courroucer à la fois les puissances de l'Olympe et le dieu du christianisme. *L'ubris* fait de lui un révolté contre le ciel. Mais, dans son cas, la révolte qui est, on le sait, essentielle à la conception romantique de l'artiste, ne s'accompagne pas d'un don d'invention véritable. L'organiste clermontois a les prétentions d'un artiste sans en avoir la stature. Il défie le titan qu'il croit reconnaître dans une forme qu'Angelin, moins ivre, identifie à une «grosse pierre jaunâtre rongée par une mousse desséchée» (O.T., p. 366). Dans son hallucination, il a des prétentions à l'exclusivité. Il menace de sa cravache tout «autre géant» qui lui disputerait «le droit de faire ici de la musique» (O.T., p. 366), voire la compétence pour l'enseigner. Comme les Grecs naguère, il nomme «barbare» tout ce qui n'est pas lui. D'où l'arrogance avec laquelle il interpelle le rival que des visions dessinent à ses «yeux agrandis» d'où «jaillissaient les éclairs du délire». Croyant que le titan «dort» (O.T., p. 366), il s'écrie: «— Mais je veux qu'il me voie! Je veux surtout qu'il m'entende! [...] Il a beau être là, perché sur son orgue, je prétends lui enseigner la musique, à ce barbare! Oui, attends, brute! Je vais te régaler d'un *Introït* de ma façon.» (O.T., p. 367) Joignant le geste à la parole il se met à agiter frénétiquement une «grosse tige d'arbrisseau», dangereusement planté dans la roche friable, comme s'il s'agissait d'un «soufflet» (O.T., p. 367) d'orgue, confiant aux «prismes du

³⁹ Voir *Guide Chainina, op. cit.*, p. 56.

basalte» le soin de jouer le rôle de «tuyaux» (O.T., p. 367) sonores. Sans cesse, George Sand, fidèle au parti pris fantastique, incite à une hésitation entre deux lectures du texte, l'une positive, l'autre symbolique. Dans son orgueil, Maître Jean, le chrétien, n'hésite pas à revendiquer la postulation satanique requise de l'artiste romantique. Il porte un toast syncrétique « à la santé des Titans! A la santé du diable!» (O.T., p. 365)

Dans les contes, la morale s'attache à châtier les coupables. Maître Jean s'imagine un sort titanesque en rêvant qu'une «effroyable chute» (p. 365) le jette dans un nouveau Tartare mais Angelin fait entendre la voix du bon sens: «Monsieur le professeur, nous n'avons pas fait de chute!» (O.T., p. 365). La «titanisation» n'existe que dans l'illusion de l'ivresse pour un maître qui reste interprète sans devenir artiste créateur.

Angelin le Titan

À la différence de son maître, Angelin parvient au terme de sa métamorphose en artiste-titan. Au commencement est l'évasion dans un irréel rationalisé par l'ivresse: «j'entrai dans son rêve que le vin de Chanturgue largement fêté rendait peut-être essentiellement musical. La peur fit place à je ne sais quelle imprudente curiosité comme on l'a dans les songes, j'étendis mes mains sur le prétendu clavier et je remuai les doigts.» «Mais alors quelque chose de vraiment extraordinaire se passa en moi. Je vis mes mains grossir, grandir et prendre des proportions colossales. Cette transformation rapide ne se fit pas sans me causer une souffrance telle que je ne l'oublierai de ma vie. Et à mesure que mes mains devenaient celles d'un titan, le chant de l'orgue que je croyais entendre acquérait une puissance effroyable.» (O.T., p. 368) Le texte fonctionne, dans son deuxième élan, comme une parabole de l'accession au génie, qui suppose, eût dit Musset, la fécondité de la douleur et le grandissement de l'être.

Alors que Maître Jean truffait sa composition de réminiscences liturgiques, Angelin s'élève d'emblée à la nouveauté du «sublime»: «- Ce n'est pas l'Introït» hurle Maître Jean, «qu'est-ce que c'est ? Je ne sais pas ce que c'est, mais ce doit être de moi, c'est sublime! L'évidence de la nouveauté créatrice s'impose à l'artiste lui-même: «- Ce n'est pas de vous, lui répondis-je, car nos voix devenues titanesques couvraient les tonnerres de l'instrument fantastique ; non ce n'est pas de vous, c'est de moi.» (O.T., p. 368) A la démesure injustifiée de Maître Jean, fait écho l'orgueil légitime du véritable artiste, Angelin le bien-nommé, Ange révolté, comme Satan l'ange déchu: «Et je continuais», raconte le protagoniste, «à développer le motif étrange, sublime ou stupide, qui surgissait dans mon cerveau. Maître Jean soufflait toujours avec fureur et je jouais toujours avec transport; l'orgue rugissait, le titan ne

bougeait pas; j'étais ivre d'orgueil et de joie, je me croyais à l'orgue de la cathédrale de Clermont, charmant une foule enthousiaste» (O.T., p. 368). Par la médiation de la fiction, Sand nous propose sa propre vision de l'artiste en qui se mêlent orgueil, révolte, démesure et satanisme, en qui s'épanchent, à travers la création, des richesses refoulées. Mais Angelin n'a pas droit à la «chute d'un ange». La réalité volcanique nous rappelle aux fatalités géologiques. Comme les Titans, il s'abîme dans un déluge minéral: «Un fracas épouvantable, et qui n'avait plus rien de musical, se produisit au-dessus de moi, il me sembla que la roche Sanadoire oscillait sur sa base. Le clavier reculait et le sol se dérobaît sous mes pieds. Je tombai à la renverse et je roulai au milieu d'une pluie de pierres. Les basaltes s'écroulaient, maître Jean, lancé avec l'arbuste qu'il avait déraciné, disparaissait dans les débris: nous étions foudroyés.» (O.T., p. 368)

Dans son foudroiement même, Angelin reste grand. En effet George Sand nous révèle que la musique de l'orgue, du «Grand orgue du titan!», n'était que la voix du héros inventant une partition qu'il chantait, au dire de Maître Jean, quand «la roche s'est ruée» (O.T., p. 369) sur eux. Chez Angelin, l'inspiration vient de l'âme et non plus seulement du savoir. En outre, ainsi que le veut la morale optimiste des contes, *L'Orgue du Titan* connaît un dénouement édifiant et rassurant. Angelin, l'enfant trouvé, adopté par un Maître Jean qui a fait de lui plus que son élève «en qualité d'enfant de chœur», son «domestique» et son aide chargé de «faire mugir les soufflets de l'orgue» au lieu d'en essayer «les touches» (O.T., p. 354), a dépassé son maître. L'art a inversé les rôles établis par la société. Dans le creuset de cette aventure fantastique, reste l'évidence de la «souffrance» (O.T., p. 373) qui accompagne toute naissance à l'inspiration et l'hérésie sans laquelle il n'est point de génie. A Clermont, le grand vicaire à l'oreille éduquée, reconnaît d'emblée l'originalité de la mélodie interprétée à l'orgue par Angelin lors de «l'élévation» (O.T., p. 371), ce qui n'est point un hasard dans un conte titanique voué à l'altitude céleste et sollicité par la postulation satanique: «vous nous avez fait entendre», dit-il à Angelin, «un véritable chant de guerre. C'était fort beau, je dois l'avouer, mais c'était un sabbat et non un *Adoremus*.» (O.T., p. 371)

L'Orgue du Titan se signale donc par la constance du double registre. Récit de voyage et conte, tendu entre fantastique et merveilleux, il dédouble le mythe du titan en mythe cosmique et esthétique. Il reflète ainsi la dualité de la personnalité de George Sand, fascinée par les fées et les mythes, mais toujours soucieuse de les ramener à la nature. Le conte, lui aussi, est à double face. Aurore et Gabrielle auront pu le contempler comme un beau livre d'images, un récit de voyage merveilleux, nous sommes libres aussi d'y voir se dessiner l'archétype de l'artiste romantique, s'y déployer la magie de la musique et du langage dont les jeux phonétiques, étymologiques, sémantiques, constituent la trame de la diégèse.