

DOMINIQUE LAPORTE

**GEORGE SAND ET LE ROMAN :
Une poétique de la réflexivité et de la théâtralisation**

**Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)**

**FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC**

JUILLET 1999



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-43084-7

Canada



Ce 29^e jour du mois de juin 1999, les personnes soussignées, en leur qualité de membres du jury de la thèse de M. Dominique Laporte, ont assisté à la soutenance de cette thèse.

<u>NOMS</u>	<u>UNIVERSITÉ</u>	<u>SIGNATURE</u>
<u>Isabelle Daunais</u>	<u>U. Laval</u>	
<u>Anne-Marie Fortier</u>	<u>U. Laval</u>	
<u>Hans-Jurgen Greif</u>	<u>U. Laval</u>	
<u>David A. Powell</u>	<u>Hofstra U.</u>	

Je tiens à remercier ceux et celles qui m'ont encouragé et aidé à poursuivre mes recherches au doctorat : ma directrice de thèse, Mme Isabelle Daunais, Mme Chantal Théry, M. François Lépine, mes proches. Je remercie aussi le comité du FCAR qui m'a accordé l'aide financière nécessaire à la réalisation de mes recherches.

GEORGE SAND ET LE ROMAN : UNE POÉTIQUE DE LA RÉFLEXIVITÉ ET DE LA THÉÂTRALISATION

S'adaptant à un contexte d'énonciation guetté par la censure, George Sand développe une narration propice à son engagement : elle rattache une portée réflexive à la théâtralité d'épisodes romanesques. Elle amène son lectorat à une prise de conscience collective, cependant qu'elle maintient une distance auctoriale sous diverses formes : dépersonnalisation du discours, tableaux réalistes, absence de conclusion idéologique. Objectivant la réflexion sociale, ces modalités du discours contournent la censure et concourent à une oeuvre où l'(auto)réflexivité peut mettre en perspective les discours littéraire, social, idéologique ou esthétique. L'oeuvre développe ainsi un espace de création qui se redéfinit sans cesse, selon les enjeux de l'engagement.

Nous visons principalement à clarifier l'expression de l'engagement chez George Sand et à démontrer une manière dont la romancière poursuit une sensibilisation sociale : l'assimilation d'épisodes romanesques à des scènes théâtrales. Nous expliciterons ce rapport analogique en posant comme hypothèse que la dimension théâtrale de certains romans s'explique par une oeuvre virtuelle remontant à la préadolescence : le roman de Corambé, qu'évoque Histoire de ma vie (1854-1855). Divinité personnelle, Corambé inspire à Aurore Dupin, future George Sand, des variations oniriques sur le même sujet : un héros improvisateur qui, lors de ses passages sur la terre, exerce une influence morale sur l'humanité. Développant une éthique sociale qui s'épanouira dans les oeuvres écrites, ces variations jalonnent une création continue qui, par son articulation autour d'un même scénario, rejoint les improvisations théâtrales de l'adolescence, au couvent des augustines anglaises de Paris.

Pour démontrer l'incidence des premières improvisations sur l'expression ultérieure de la socialité, nous contextualiserons l'articulation de l'écriture et de l'engagement, sous l'éclairage de la Correspondance et des préfaces. Suivant l'ordre chronologique des textes, nous étudierons les modalités de l'engagement d'après l'évolution de la conjoncture politique et grouperons les romans sur l'improvisation autour d'Histoire de ma vie, que nous considérerons comme un espace épistémologique étroitement lié au contexte d'énonciation. Avec un regard rétrospectif qu'infléchissent à la fois une déception politique profonde, l'échec de la Révolution de 1848, et l'expérience de la commedia dell'arte à Nohant, George Sand y retrace non seulement le développement de sa vocation, sous forme d'improvisations sur canevas, mais aussi l'évolution de sa conscience sociale. Absent des écrits antérieurs, Corambé devient dans les mémoires un instrument de résistance qui pallie symboliquement le contexte contre-révolutionnaire, marqué par les mesures censoriales, et assure la continuité de l'engagement. Il sert de pivot à une réflexion qui, d'après l'idéal d'une communauté socioculturelle, définit une éthique de l'improvisation, sur laquelle repose la création. Dans cette optique, le mythe corambéen formule un schème romanesque qui axiologise la thématique de l'improvisation et confère à la narration une périodicité signifiante, analogue à l'enchaînement de scènes théâtrales. Les scènes d'improvisation qui jalonnent les romans marquent l'évolution des personnages et polarisent les parcours individuels en des espaces socioculturels. Elles concourent à une relativité narrative qui, d'une part, démontre la nécessité morale d'un apprentissage, sur le mode de l'essai, ou de l'épreuve, et, de l'autre, atteste l'(auto)réflexivité d'une écriture qui, sous une forme essayistique, se (re)définit par elle-même, à l'écart des systèmes. Sous le Second Empire (1852-1870) en particulier, George Sand, qui correspond alors avec Champfleury et Flaubert, expérimente diversement un réalisme idéaliste et poursuit sa recherche d'une distance idéologique, qui la préserve à la fois du dogmatisme et de la censure.

Aurore Dupin

Lucretia Donnais

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE	13
1. L'engagement de George Sand	14
1.1. George Sand et le dialogue	15
1.2. Un relais idéologique : le roman réflexif	20
1.3. Recherche d'une position opérationnelle	24
1.4. L'incidence de la censure	38
1.4.1. Retour à l'inspiration champêtre (1848)	42
1.4.2. Retour à l'écriture dramatique (1849)	43
1.4.3. Discours préfaciel au début du Second Empire (1852-1853)	46
2. Engagement et écriture romanesque	55
2.1. Un roman inaugural : <u>Indiana</u> (1832)	59
2.2. Les scènes romanesques de <u>Teverino</u> (1846)	62
2.2.1. Un agent du rapprochement social : la distance esthétique	70
2.2.2. L'opposition être/paraître	73
2.3. L'écriture épistolaire comme point de fuite	81
2.4. Un roman « essayistique » : <u>Isidora</u> (1846)	87
DEUXIEME PARTIE	91
1. Réflexivité et improvisation	92
1.1. Un relais épistémologique : <u>Histoire de ma vie</u> (1854-1855)	93
1.2. Le personnage corambéen	98
1.3. L'improvisation comme <i>praxis</i>	105
1.4. La vie communautaire et culturelle au <u>Château des Désertes</u> (1851)	113
1.5. L'improvisation corambéenne comme schème archétypal	120
1.6. L'utopie de Corambé comme modèle	126
1.7. Un facteur de relativité : la périodisation de la narration	131
2. Les modalités de la théâtralisation	141
2.1. <u>La Daniella</u> (1857), ou la théâtralisation du réel	142
2.2. Réalisme et dramaturgie	149
2.3. La relativité de <u>la Filleule</u> (1853)	157
2.4. La forme dialoguée de <u>Cadio</u> (1868)	163
CONCLUSION	167
BIBLIOGRAPHIE	176

INTRODUCTION

Rattacher une poétique du roman à l'oeuvre de George Sand relève, de prime abord, du paradoxe : à l'encontre du concepteur de la Comédie humaine, que l'histoire littéraire lui oppose traditionnellement, George Sand n'organise ni sa *praxis*, ni son oeuvre en un système arrêté ; suivant une démarche atypique qu'elle désigne par le terme « essai », elle expérimente des « manières » sans en adopter une. Par ailleurs, elle ne considère pas la création littéraire comme une fin en soi. Alors que la plupart des écrivains de son temps récusent un primat idéologique ou moral au profit de l'art pour l'art, elle subordonne la forme au fond, conformément à une éthique sociale.

Pourquoi alors étudier une oeuvre en porte-à-faux? Quel crédit accorder à une écrivaine qui, face à ses contemporains, se jugeait elle-même une romancière de second rang, impuissante à livrer un art poétique? Si la défense de Balzac ou de Flaubert ne représente plus l'enjeu institutionnel que mesurait George Sand dans ses propres essais critiques¹, une étude sur l'une des romancières les plus prolifiques et les plus diffusées au XIX^e siècle est, d'emblée, sujette à caution. Juger la perfection formelle secondaire, assimiler l'esthétique à l'éthique, écrire pour l'émancipation des masses, et non pour le contentement futur des *happy few* : voilà en gros ce qui discréditait George Sand de son vivant et gêne encore l'institution littéraire.

Depuis l'année du centenaire (1976), l'oeuvre de George Sand jouit pourtant d'un intérêt croissant et sort peu à peu du purgatoire au sein des milieux universitaires. La réédition en cours des oeuvres complètes, la publication massive d'articles et d'études critiques, l'existence de

¹Notice « Honoré de Balzac » par George Sand (1853), dans l'Édition Houssiaux de la Comédie humaine (1856) : « J'ai hâte de lui rendre cet hommage qui ne lui a pas été assez rendu par ses contemporains » (Autour de la table, dans Sand, Oeuvres complètes, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 197). Cf. « L'Éducation sentimentale par Gustave Flaubert » (la Liberté, 21 déc. 1869) : « Gustave Flaubert est un grand chercheur, et ses tentatives sont de celles qui soulèvent de vives discussions dans le public [...] » (Questions d'art et de littérature, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXX, Slatkine Reprints, 1980, p. 415).

revues spécialisées, l'organisation annuelle d'un colloque international, le rayonnement de plusieurs centres de recherche à travers le monde², concourent à une réhabilitation majeure, redevable au premier chef à l'éditeur des vingt-cinq tomes de la Correspondance, dans la collection des Classiques Garnier (1964-1991). Grâce à l'édition critique de Georges Lubin, les sandistes disposent enfin d'un outil scientifique leur permettant, entre autres, de contextualiser précisément la production littéraire et de saisir l'articulation écriture-pensée.

Nonobstant l'apport ponctuel de la psychocritique (Mireille Bossis, Marie-Jacques Hoog)³, deux approches orientent la critique actuelle : une interprétation féministe, défendue massivement aux États-Unis (Yvette Bozon-Scalzitti, Françoise Massardier-Kenney) ; une lecture comparatiste, qui situe George Sand en regard des socialistes français (Michelet, Leroux) ou de Dostoïevski. Alors que les études féministes s'interrogent sur le choix de narrateurs masculins pour la représentation de personnages féminins, les travaux actuels de Michèle Hecquet⁴ et d'Isabelle Naginski⁵ portent sur la manière dont l'écrivaine engagée pose la « question sociale » avant la Révolution de 1848. Ces chercheuses rattachent l'imaginaire sandien au romantisme humanitaire et analysent les réseaux sémantiques que développent les romans – métaphores, symboles, mythes.

Ce qui ressort de leurs analyses respectives peut, *mutatis mutandis*, se résumer par l'enjeu métaphysique qu'étudie George Steiner⁶ : miser sur une transcendance par la création de formes sémantiques. Pour George Sand, comme pour les autres progressistes du XIX^e siècle, la « vérité sociale » n'inspire aucun doute, malgré la stagnation apparente

²Notons la création en 1998 d'un Groupe international de recherches sandiennes, réparti dans trois universités françaises : Paris-VII (José-Luis Diaz), Lyon-II (Christine Planté, Philippe Régner), Clermont-II (Simone Bernard-Griffiths).

³Voir à la fin de cette thèse la liste des études consultées.

⁴Michèle Hecquet a publié récemment un article intitulé : « Sand, Michelet et l'éducation populaire », dans Littérature et Nation. Michelet et la question sociale, n° spécial de la revue de l'Université de Tours (1997), p. 171-186.

⁵Isabelle Naginski prépare actuellement une étude intitulée : *Literary Traffic : Dostoïevski and Nineteenth-Century French Literature*.

⁶Steiner, Réelles présences. Les arts du sens, Paris, Gallimard (Folio essais, n° 255), 1991[1989].

du présent : au terme d'un cycle palingénésique, l'humanité atteindra un idéal communautaire, mais cet avenir reste indéterminé. Dans le cas de George Sand, il motive l'engagement de toute une carrière, sans pour autant inspirer une investigation précise. Alors que des utopistes tels Charles Fourier (1772-1837) et Étienne Cabet (1788-1856) élaborent des systèmes sociopolitiques et économiques modèles, George Sand poursuit un questionnement sur l'état social, mais refuse de détailler un socialisme pragmatique. « Je n'ai jamais eu la prétention d'écrire une solution de quoi que ce soit. Ce rôle ne m'appartient pas. Ma vie entière se consumera peut-être à chercher la vérité, sans que je sache en formuler une seule face⁷ », écrit-elle, par exemple, à la fin de décembre 1842. Doublant son oeuvre de ce que nous désignerons par le concept de réflexivité⁸, elle crée plutôt un lieu de sensibilisation qui, d'une part, met au jour les déficiences sociales et, de l'autre, invite à une prise de conscience collective :

Née *romancier* je fais des romans, c'est-à-dire que je cherche par les voies d'un certain art à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter, à ébranler même les coeurs de ceux de mes contemporains qui sont susceptibles d'émotion et qui ont besoin d'être agités. [...] Mais j'ai ému, et l'émotion porte à la réflexion, à la recherche⁹.

Aussi, appellerons-nous roman réflexif tout espace de médi(t)ation où la socialité appelle un débat social.

Les visées que poursuit l'engagement sandien soulèvent toutefois certains problèmes : comment exprimer un idéal par le langage? comment sensibiliser le lectorat sans verser dans le dogmatisme? comment concilier questionnement éthique et exigences artistiques? L'écrivaine tente diversement d'y répondre, mais ne cultive aucune

⁷Lettre à Henriette de La Bigottière, dans Sand, *Correspondance*, Paris, Garnier, t. V, Paris, Garnier, 1969, p. 827.

⁸Concept que nous empruntons à la sociologie de la littérature : « Pour qui écrit-on? », dans Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Idées, n° 58), 1975 [1948], p. 87-201.

⁹Sand, *op. cit.*, p. 827. En italique dans le texte. Cf. lettre à Jean Dessolière, datée du 2 nov. 1848 : « Les romans parlent au coeur et à l'imagination, et quand on vit dans une époque d'égoïsme et d'endurcissement on peut, sous cette forme, frapper fort pour réveiller les consciences et les coeurs [...] » (Sand, *Correspondance*, t. VIII, Garnier, 1971, p. 685).

illusion sur son talent. Par ailleurs, elle ne croit pas à ce que George Steiner¹⁰ et André Malraux¹¹ considéreront comme la motivation intrinsèque de toute création : le pari de l'intemporalité artistique, ou l'art comme anti-destin. « Je n'ai pas monté aussi haut que toi dans mon ambition. Tu veux écrire pour tous les temps. [...] Mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns [...]»¹² », écrit-elle à Flaubert, le 8 décembre 1872.

La modestie sandienne justifie-t-elle pour autant les attaques d'un Baudelaire ou d'un Barbey d'Aurevilly? Le « *style coulant*, cher aux bourgeois¹³ », qu'ils reprochaient à la romancière est-il effectivement la rançon assumée, sinon revendiquée, d'une littérature populaire? À la lecture de cet espace épistémologique que déploie la Correspondance, tout, au contraire, nous permet d'affirmer que l'humilité coutumière de George Sand repose sur une conscience aiguë des limites langagières. Partagée entre le désir de donner la parole aux couches analphabètes et l'obligation de s'adresser à des lettrés majoritairement bourgeois, celle que condamne la critique conservatrice après la publication du Compagnon du Tour de France (1840) doit sans cesse reconsidérer son action sociale et clarifier un style qui, par sa transparence, vise moins à flatter la bourgeoisie qu'à remettre en question les valeurs dominantes.

Si plusieurs analyses ponctuelles ont mis en lumière la subversion des romans, peu d'entre elles ont souligné la corrélation continue entre la sappe idéologique qu'opère la romancière et l'évolution de la conjoncture politique¹⁴. Considérée dans son ensemble, l'oeuvre sandienne module

¹⁰Steiner, *op. cit.*, p. 243 sqq.

¹¹Malraux, les Voix du silence, Paris, NRF (la Galerie de la Pléiade), 1956 [1951], p. 628 sqq.

¹²Gustave Flaubert et George Sand, Correspondance, Paris, Flammarion, 1981, p. 412.

¹³Charles Baudelaire, Mon cœur mis à nu ; cité par Joseph Barry dans George Sand ou le scandale de la liberté, Paris, Seuil (Points, B1), 1982, p. 444. En italique dans le texte. Cf. Jules Barbey d'Aurevilly, les Bas-bleus, Paris et Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1878, p. 56.

¹⁴Mentionnons l'étude sociocritique de Kristina Wingard Wareille, portant sur les premiers romans de George Sand : Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), Stockholm, Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia), 1987.

les mêmes thèmes selon le contexte d'énonciation. Si le libéralisme de la Monarchie de Juillet (1832-1848) autorise dans une certaine mesure le développement d'idées républicaines, la période contre-révolutionnaire allant d'une II^e République modérée (1848-1851) à la fin du Second Empire (1852-1870) entrave au contraire la liberté d'expression : elle oblige la socialiste que demeure George Sand à une réévaluation de son engagement et à une diversification de son langage¹⁵ dont témoignent ses pièces de théâtre.

Montée le 23 novembre 1849 à l'Odéon, l'adaptation d'un roman champêtre, François le Champi, inaugure¹⁶ une oeuvre dramatique qui, dans la filiation du drame bourgeois, pose le réalisme scénique comme vecteur de la socialité. Choissant Sedaine comme modèle (le Philosophe sans le savoir, 1765), George Sand écrira une vingtaine de pièces qui, malgré la censure contre-révolutionnaire, montrent les conflits sourds entre les classes et opposent la réconciliation aux clivages. Au cours de sa carrière dramatique, elle poursuit aussi une activité parallèle qui, dès l'hiver 1846, se déploie au théâtre privé de Nohant. Comme l'évoque une oeuvre mi-romanesque, mi-autobiographique, le Château des Désertes (1851), elle privilégie des mises en scène qui, dans l'esprit communautaire de la commedia dell'arte, favorisent l'accomplissement individuel au sein d'une équipe. Comme l'analyse Gay Manifold,

Sand achieved an *ensemble* of actors and audience in which class distinctions became immaterial, where only intelligence and talent could be the basis for a hierarchy. The Nohant Theatre was the closest thing in reality to Sand's dream of establishing a "people's theatre"¹⁷.

¹⁵Point épistémologique soulevé par Béatrice Didier : « Quand la presse est bâillonnée », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 4-7.

¹⁶Tentatives antérieures, mais sans lendemain : Cosima (Théâtre-Français, 29 avril 1840), le Roi attend (Théâtre-Français, 6 avril 1848).

¹⁷Manifold, George Sand's Theatre Career, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985 [1983], p. 147. En italique dans le texte.

Si plusieurs études thématiques consacrées au Château des Désertes¹⁸ (1851) et à d'autres romans sur le monde théâtral¹⁹ ont éclairé l'esprit communautaire lié à la pratique du théâtre chez George Sand, aucune analyse, à notre connaissance, n'a par contre explicité une influence du théâtre sur les romans du point de vue de l'engagement. Trouve-t-on dans Teverino (1846), par exemple, une division en épisodes équivalentes aux scènes d'une pièce? Permet-elle, le cas échéant, l'articulation de la pensée socialiste?

Ce que nous désignerons désormais par théâtralisation romanesque pose certains problèmes de méthode : quels paramètres utiliser pour la comparaison de deux genres spécifiques? Où situer leurs frontières? Autrement dit, jusqu'où va la théâtralisation romanesque en regard de son modèle? Certes, la description romanesque d'une pièce ne peut équivaloir à une représentation sur scène. De l'avis même de George Sand, qui appréciait le renouvellement infini des improvisations sur canevas (*a soggetto*), l'écrit ne peut rivaliser avec le phénomène qui consiste, le temps de quelques heures seulement, en une combinaison inédite de ressources et de talents. Nonobstant le genre hybride du roman dialogué, dont le découpage structurel, les didascalies et les dialogues l'assimilent tout à fait à une pièce de théâtre écrite, l'*ut theatrum poesis* chez George Sand se traduit soit par une typographie mimétique, mais ponctuelle, d'éléments structuraux, descriptifs ou dialogués, soit par une relation analogique entre le roman et le théâtre. Dans ce dernier cas, que nous étudierons principalement, la théâtralisation se traduit par une organisation narrative ou thématique qui, à certains égards seulement, apparente le roman à une pièce.

En plus d'accuser une incompatibilité générique que formule Histoire de ma vie (1854-1855) de la manière suivante : « Les arts ne se

¹⁸Entre autres, Joseph-Marc Bailbé, « le Théâtre et la vie dans le *Château des Désertes* », Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLE), n° 4 (juil.-août 1979), p. 600-612.

¹⁹Claudine Puel Dujardin, le Monde du théâtre dans l'oeuvre de George Sand, thèse de doctorat sous la dir. de Madeleine Ambrière, Université de Paris-IV, 1992.

traduisent pas les uns par les autres²⁰ », les limites inhérentes à l'*ut theatrum poesis* tiennent aussi du brouillage qu'opère délibérément l'oeuvre. Réfractaire à la typologie pour des raisons que nous préciserons, George Sand se joue allègrement de l'institution critique. Au lieu de respecter les distinctions génériques, elle récusé les catégories conventionnelles pour préserver un espace de création personnel, propice à l'expression de sa pensée. Au respect d'une seule manière ou d'un système, elle préfère une écriture expérimentale qui se développe en variations, suivant ses règles propres. À cet égard, nous définirons la poétique sandienne par rapport à la démarche de l'essayiste, mais n'identifierons pas le roman sandien au genre de l'essai. Ce que George Sand désigne par le terme « essai » recouvre un mode de pensée ou de création fragmentaire, mais ne conceptualise pas une forme générique distincte. Par conséquent, nous éviterons une synthèse conceptuelle qui occulterait l'évolution des formes. En revanche, nous considérerons Histoire de ma vie comme un espace épistémologique où l'axiologisation rétrospective d'une oeuvre de jeunesse, « le roman de Corambé », explique, d'après nous, les modalités récurrentes de la théâtralisation romanesque.

Jamais analysée comme pivot de l'oeuvre écrite, l'improvisation onirique dont procède le roman de Corambé détermine, selon notre hypothèse, la théâtralisation des romans ultérieurs. Évoqué dans Histoire de ma vie (1854-1855), ce mode de composition virtuel remonte aux premières créations de l'adolescence et, à des tournants majeurs de la carrière professionnelle, sert soit d'étalon, soit de modèle à la production écrite. Il se définit par le développement en variations d'un scénario archétypal, auquel répond l'organisation thématique de romans écrits. Comparé au canevas « corambéen », le cycle de Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, (1842-1844), par exemple, module le même épisode clef : par son génie de l'improvisation musicale, un personnage d'artiste influence moralement d'autres personnages.

²⁰Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 255.

Pour analyser l'articulation de cet épisode récurrent, nous nous inspirerons d'une approche sociolinguistique dont les applications récentes dans les études littéraires ont ouvert de nouvelles perspectives de recherche : la Nouvelle Communication, dont les premiers théoriciens forment l'école de Palo Alto. Renversant une conception traditionnelle de la communication selon laquelle le récepteur joue un rôle essentiellement passif (modèle télégraphique), cette théorie met en évidence la réciprocité des échanges, qu'ils soient verbaux, non verbaux ou paraverbaux. Par ses réactions au message de l'émetteur, le récepteur joue un rôle actif (modèle orchestral)²¹.

Dans une approche pragmatique de la communication, Watzlawick, Beavin et Jackson conçoivent le phénomène de la communication comme un système spécifique²² ; ils définissent un système ouvert, ou interactif, dont les composantes sont en corrélation constante : l'aspect structural (organisation spatiale) ; l'aspect dynamique (interactions) ; et l'aspect fonctionnel (organisation temporelle). Dans les Interactions verbales²³, Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue, quant à elle, deux paramètres pour l'analyse des interactions : la relation horizontale (intimité/distance), et la relation verticale, ou système des places (dominant/dominé). Elle identifie les marqueurs de ces relations et propose une grille d'analyse applicable à un corpus littéraire.

Par une application ponctuelle de ces théories, nous montrerons que les interactions entre les personnages sandiens s'organisent en systèmes ouverts. En des lieux favorables aux rapprochements, les personnages sandiens interagissent et, parallèlement, évoluent. Si la relation verticale se caractérise souvent par une inversion des rôles hiérarchiques, voire d'une disparition, définitive ou non, des clivages sociaux, la relation horizontale passe de la distance qu'imposent les jeux de rôles à une familiarité propice aux échanges.

²¹« Le Télégraphe et l'orchestre », dans la Nouvelle communication, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil (Points essais, n° 136), 1981, p. 13-26.

²²Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, et Don D. Jackson, Une logique de la communication, Paris, Seuil (Points Essais, n° 102), 1972 [1967].

²³Kerbrat-Orecchioni, les Interactions verbales, t. II, Paris, Armand Colin, 1992.

Dans les romans que nous analyserons, cette thématique s'articule autour d'un *topos* qui, à certains égards, apparente George Sand à Balzac : l'opposition entre le paraître et l'être. De même que l'auteur de la Comédie humaine compare la vie à un jeu de scène²⁴, George Sand représente le théâtre du monde par une narration qui, explicitement, théâtralise les modalités des interactions et de l'espace romanesques. Ces modalités sémantiques, que nous subsumerons sous les concepts de théâtralité et de spatialité romanesques, caractérisent un espace d'interactions, ou de représentations, que les travaux sociologiques d'Erwing Goffman nous permettront d'analyser en détail. Rattaché à l'école de Palo Alto, ce sociologue part du postulat ontologique selon lequel chaque individu est en représentation : « Les questions qui touchent à la mise en scène et à la pratique théâtrale sont parfois banales, mais elles sont très générales ; elles semblent se poser partout dans la vie sociale et fournissent un schéma précis pour une analyse sociologique²⁵ ». Appliqué à l'étude d'interactions romanesques, ce principe méthodologique servira d'assise à notre rapprochement analogique entre théâtre et roman et nous amènera à considérer l'espace des interactions comme une scène romanesque, où un personnage d'improvisateur offre une représentation déterminante.

Comme le démontreront nos analyses textuelles, les scènes romanesques qu'imagine George Sand servent de véhicules à l'engagement. Elles recouvrent un questionnement éthique qui, d'une part, remet en question la dualité de l'être et du paraître, et, de l'autre, oppose aux conventions sociales le credo socialiste : liberté, égalité, fraternité. Paradoxalement, l'espace de médi(t)ation qu'elles développent se teinte par moments d'un relativisme qui nous amènera à reconsidérer l'idéalisme sandien, suivant la voie de recherche frayée par Béatrice Didier²⁶. À l'époque où elle écrit la Filleule (1853) et la Daniella (1857),

²⁴Lucienne Frappier-Mazur, « la Métaphore théâtrale dans "la Comédie humaine" », RHLE, n° 1 (janv.-févr. 1970), p. 64-89.

²⁵Goffman, la Mise en scène de la vie quotidienne, t. I, la Présentation de soi, Paris, Éd. de Minuit, 1973 [1959], p. 23.

²⁶Didier, « George Sand écrivain réaliste? », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 39-58.

George Sand côtoie une nouvelle génération d'écrivains qui la pousse à s'exprimer sur la question du réalisme et à réaffirmer ses convictions esthétiques. Mettant le réalisme et l'idéalisme à l'épreuve, elle expérimente un langage fictionnel qui cherche la nuance comme but de l'art²⁷. Dans Cadio (1868), par exemple, un roman dialogué sur la Révolution française qu'elle adaptera pour la scène (Porte-Saint-Martin, 3 octobre 1868), elle vise un historicisme qui conjugue l'acuité de sa vision historique et la profondeur de son optimisme personnel.

Dans la première partie de notre thèse, nous contextualiserons l'engagement sandien ; nous préciserons ses enjeux par l'analyse du métadiscours et soulignerons l'incidence de deux facteurs : la condition féminine de la romancière, qui l'amène à se distancier du statut dénigré de la femme auteur ; et le problème de la censure, qui se pose dans toute son ampleur sous le Second Empire (1852-1870). Nous analyserons les stratégies discursives auxquelles recourt George Sand et retracerons la trajectoire sandienne en regard du contexte politique.

Une fois que nous aurons contextualisé la production de la romancière, nous étudierons la manière dont le discours romanesque s'articule autour d'une poétique de la réflexivité et de la théâtralisation. Nous considérerons d'abord le premier roman qui consacre la réputation de George Sand : Indiana (1832). Nous soulignerons brièvement la théâtralité de la narration avant de théoriser une théâtralisation en regard de l'engagement. À cette fin, nous centrerons notre étude sur un roman ultérieur, Teverino (1846), qui infléchit les scènes romanesques vers une vision sociale. Nous analyserons la théâtralité du récit comme vecteur d'une réflexion et comparerons le mode de la scène romanesque à un autre forme de l'engagement sandien : l'écriture essayistique, qu'illustrent des oeuvres hybrides écrites aussi sous la Monarchie de Juillet (Lettres d'un voyageur, 1837 ; Isidora, 1846).

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous étalerons les analyses des deux premiers chapitres par une approche synthétique de l'univers

²⁷« Mais il est quelque chose encore, la nuance, la nuance qui est pour moi le but de l'art » (lettre à Flaubert, datée des 18 et 19 déc. 1875, dans Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 511).

sandien. À cet effet, nous considérerons une oeuvre charnière dont la composition remonte à un tournant crucial de l'engagement : Histoire de ma vie (1854-1855), que George Sand commence en 1847, laisse en veilleuse pendant son implication politique sous la II^e République et poursuit dans un contexte contre-révolutionnaire après juin 1848. Nous l'analyserons comme un espace épistémologique où l'écrivaine réévalue son esthétique et son engagement par rapport aux premières compositions de son adolescence.

Dans cette optique, nous poserons l'improvisation corambéenne comme schème archétypal de la création sandienne. Nous procéderons d'abord à une étude typologique de personnages romanesques qui nous permettra de retracer une filiation thématique entre Rose et Blanche (1831) et Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt (1842-1844). Après que nous aurons analysé l'axiologisation dans les romans de la thématique corambéenne, nous expliciterons le mode d'improvisation auquel se livre la romancière. À cette fin, nous rattacherons Histoire de ma vie (1854-1855) à son contexte de production. Nous situerons l'évocation du roman corambéen en regard des improvisations sur canevas à Nohant (1846-1847) et d'un roman en partie autobiographique, le Château des Désertes (1851), où les modalités de la narration ressortissent à une expérience onirique de l'écriture romanesque. Ces rapprochements nous permettront de définir une poétique romanesque qui, sur le modèle de la création corambéenne, axiologise une thématique de l'improvisation dans les romans sur le monde artistique, mais inspire aussi des créations à mi-chemin du rêve et de la réalité, où le retour périodique d'improvisations artistiques renvoie, par une mise en abyme, à la démarche créatrice de la romancière (le Château des Désertes, 1851 ; le Château de Pictordu, 1873).

Pour compléter notre étude, nous consacrerons le dernier chapitre de notre thèse à quelques romans où la thématization des rapports entre vie et art correspond à deux orientations de la pensée sandienne sous le Second Empire : un questionnement sur le réalisme (1853-1859) et la conception d'un réalisme dramatique (1846-1870). Les liens synchroniques que nous établirons nous permettront d'approfondir les

modalités de la théâtralisation sandienne et de préciser le relativisme propre à la romancière.

PREMIERE PARTIE

1. L'ENGAGEMENT DE GEORGE SAND

1.1. George Sand et le dialogue.

Pour George Sand, la connaissance des autres et de soi prend la forme de l'échange. Orchestrant une oeuvre qui va des Lettres d'un voyageur (1837)¹ à la « Réponse à un ami »², en passant par les préfaces dialoguées des romans champêtres (la Petite Fadette, 1849 ; Francois le Champi, 1850), George Sand garde une disponibilité d'esprit qui s'exprime autant par la solidarité intellectuelle que par la liberté individuelle. À cet égard, elle privilégie un métadiscours qui, d'une part, appelle le dialogue, et, de l'autre, polarise la réflexion personnelle : études critiques, qui conjuguent la compréhension des autres (Rousseau, Senancour, Hugo) et l'affirmation de son « moi littéraire³ » ; conversations et relations épistolaires avec d'autres écrivains (Balzac, Sainte-Beuve, Flaubert), au cours desquelles l'échange prend tout son sens et catalyse le moi littéraire. Comme l'affirme George Sand à Flaubert, « on se complète en s'identifiant par moments à ce qui n'est pas soi⁴ ».

Quand le dialogue ne peut se concrétiser dans un face à face, elle comble la distance par une lecture attentive ; elle se met au diapason de l'autre et cherche à en saisir l'originalité. Dans cet esprit d'ouverture, elle

¹L'année qui suit chaque titre mentionné indique la date de la parution en librairie, et non le moment de la première publication dans une revue ou un journal. Tous les renseignements chronologiques proviennent de la chronologie établie par Georges Lubin dans George Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970, p. XXXVII-LVI.

²Lettre publique publiée le 3 octobre 1871 dans le Temps (Impressions et souvenirs, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XVII, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 53-71), en réponse à une lettre de Flaubert datée du 8 septembre 1871 (Flaubert et Sand, Correspondance, Paris, Flammarion, 1981, p. 346-348).

³Distinguant sa vie de son oeuvre, selon une dialectique qui annonce le Contre Sainte-Beuve (1954) de Proust, George Sand emploie l'appellation « moi littéraire » dans une lettre à Alexandre Dumas fils, datée du 10 mars 1862 (Sand, Correspondance, t. XVI, Paris, Garnier, 1981, p. 841).

⁴Lettre datée du 17 janvier 1869, dans Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 213. Cf. lettre à Flaubert, datée du 16 mai 1866, où George Sand prie son ami d'annoter l'un de ses romans, Monsieur Sylvestre (1866) : se remémorant ses discussions avec Balzac, elle y développe sa conception des échanges littéraires et de leur incidence sur l'évolution créatrice (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 64).

préface la Comédie humaine⁵ selon le vœu de Balzac, encourage par la suite les débuts de Champfleury⁶, soutient les Goncourt après la parution controversée de Charles Demally⁷ (1860) et, bien avant qu'une amitié réciproque conseille un appui indéfectible, défend vigoureusement – et presque seule – l'auteur de Madame Bovary⁸ (1857) et de Salammbô⁹ (1862). Peu avant sa mort en juin 1876, elle lit avec enthousiasme les premiers romans réalistes de Daudet (Fromont jeune et Risler aîné, 1874 ; Jack, 1876)¹⁰, et projette même d'écrire une étude sur Zola¹¹.

Si la démarche esthétique d'un confrère ne rejoint pas la sienne propre, elle appelle une discussion où, sans amour-propre ni émulation, chacun gagne à connaître l'autre, dans le respect de l'individualité créatrice. De ce point de vue, sa lecture critique de Sainte-Beuve (Volupté, 1834), qui avait auparavant blâmé le style de Lélia (1833), atteste que ses convictions personnelles n'entravaient pas son esprit d'ouverture.

Moquez-vous de moi si vous me trouvez pédante, et si vous trouvez que mon style est devenu trop sec, dites-le moi aussi en vous expliquant comme j'essaye de m'expliquer avec vous. Nous gagnerons l'un et l'autre à commenter nos avis divers [...] ¹²,

lui écrit-elle le 24 septembre 1834.

De même qu'elle favorise les échanges entre écrivains, George Sand conçoit son activité littéraire comme un dialogue permanent avec le lectorat. À cet égard, elle privilégie un métadiscours para- et intratextuel qui sollicite une lecture « active » de son oeuvre : préfaces à l'intention

⁵« Honoré de Balzac » (Éd. Houssiaux de la Comédie humaine, 1856), dans Sand, Oeuvres complètes, t. II, Autour de la table, Slatkine Reprints, 1980, p. 197-213.

⁶Champfleury et George Sand, Du réalisme. Correspondance, Paris, Éd. des Cendres, 1991.

⁷Lettre datée du 28 février 1860, dans Sand, Correspondance, t. XV, Garnier, 1981, p. 718-720.

⁸« Le Réalisme », dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXX, Questions d'art et de littérature, Slatkine Reprints, 1980, p. 287-294.

⁹« Lettre sur Salammbô », dans Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 305-312.

¹⁰Lettre à Flaubert, datée du 5 avril 1876 (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 531).

¹¹Lettre à Flaubert, datée du 25 mars 1876 (*ibid.*, p. 528).

¹²Sand, Correspondance, t. II, Garnier, 1966, p. 713.

des lecteurs et des critiques, commentaires du narrateur, intrusions d'auteur. Quoiqu'il s'adresse directement au narrataire et sollicite sa participation au récit, ce métadiscours ne peut cependant s'apparenter à un dialogue où deux voix partagent le même mode discursif ; il remplit plutôt les desseins idéologiques de l'auteure. Visant l'éducation des masses, George Sand veut « agir sur [ses] contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns [...]»¹³ ».

Pour qu'un dialogue, même implicite, s'établisse entre l'écrivaine et son lectorat, il faudrait que celui-ci disposât d'une instance au sein même de la fiction ou, comme les lecteurs d'Eugène Sue, entretînt une relation épistolaire influant sur le travail de création. Par ailleurs, le rapport du narrateur au narrataire n'empêche pas le libre arbitre du lecteur qui accepte ou refuse ce qu'il lit sans que l'instance auctoriale ne puisse intervenir directement dans son choix. Du reste, George Sand savait les enjeux et les limites de son action sociale. Comme elle l'écrit le 16 mars 1851, au moment où elle décide de diffuser son oeuvre dans une édition économique (Hetzl), « tout ce qui était en moi, je l'ai dit, je l'ai mis, à mes risques et périls, dans une longue série de romans que les éditeurs n'ont jamais su ni voulu populariser. J'ai blessé la bourgeoisie qui me lisait, je n'ai pas instruit le peuple qui ne pouvait pas me lire¹⁴ ».

Nonobstant les restrictions inhérentes à la définition même du dialogue, George Sand considère sa relation avec ses lecteurs sur le mode du dialogue et juge son activité littéraire en regard de la réception critique. À la différence de Stendhal et, plus tard, de Flaubert, elle repousse une conception élitiste du lectorat et ne spéculé pas sur l'appréciation future des *happy few*. Comme elle l'affirme à Flaubert, « on écrit pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié. Quand on n'est pas compris, on se résigne et on recommence¹⁵ ».

Certes, la *praxis* qu'elle défend n'ira pas sans l'opposer à Flaubert. À défaut d'avoir réalisé « une courte dissertation sur le but du roman en

¹³Lettre à Flaubert, datée du 8 déc. 1872 (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 412).

¹⁴Lettre à Émile Aucante, dans Sand, *Correspondance*, t. X, Garnier, 1973, p. 143.

¹⁵Lettre datée du 1^{er} octobre 1866, dans Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 84.

général¹⁶ » qu'elle projetait en 1852, elle recourt au discours épistolaire pour condenser avant sa mort le métadiscours épars de toute une carrière. Elle critique dans ses lettres l'impassibilité flaubertienne et, sans vouloir contrarier la liberté de son correspondant, situe la question du réalisme dans une perspective éthique.

Je n'ai pas de conseils littéraires à te donner, je n'ai pas de jugement à formuler sur les écrivains tes amis dont tu me parles. [...] Seulement je crois qu'il leur manque et à toi surtout, une vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie. L'art n'est pas seulement de la peinture. La vraie peinture est, d'ailleurs, pleine de l'âme qui pousse la brosse¹⁷.

À l'objectivité de Flaubert, qui refuse de donner son opinion dans son oeuvre, elle oppose la nécessité pour l'auteur de tenir compte de son lecteur et d'exprimer à son intention un point de vue moral sur la vie. Concevant la nuance comme le but de l'art, elle s'insurge contre un réalisme tourné uniquement vers la satire ; pour maintenir l'intérêt de son lecteur, l'auteur doit, selon elle, présenter une opposition de caractères où le mal n'occulte ni écrase le bien : « Votre récit est une causerie entre vous et lui. Si vous lui montrez froidement le mal sans lui montrer jamais le bien, il se fâche¹⁸ », lui écrit-elle à propos des écrivains réalistes et de leur lecteur.

Ce point de vue éthique recherché par George Sand explique qu'elle ait préféré Jack (1876) à Son Excellence Eugène Rougon (*id.*), à la différence de Flaubert et de Tourgueniev¹⁹. « C'est un livre excellent et comme je les aime, s'il y a des gredins il y a aussi de braves gens qu'on plaint et qui vous encouragent à rester bons, malgré le mal qu'on coudoie²⁰ », écrit-elle à l'auteur, le 1^{er} avril 1876. Dans ses « romans de moeurs parisiennes », Daudet tempère le traitement des sujets naturalistes ; il ne tait pas la corruption morale mais, à la différence des Goncourt ou de Zola, contrebalance l'objectivité du récit par un

¹⁶Lettre au Comte Alfred d'Orsay, datée du 30 avril 1852 (Sand, Correspondance, t. XI, Garnier, 1976, p. 85).

¹⁷Lettre datée des 18 et 19 déc. 1875, dans Sand et Flaubert, *op. cit.*, p. 511.

¹⁸Lettre datée du 12 janv. 1876 (*ibid.*, p. 519).

¹⁹Lettre de Flaubert, datée du 3 avril 1876 (*ibid.*, p. 529-531), en réponse à une lettre de George Sand, datée du 25 mars 1876 (*ibid.*, p. 528-529).

²⁰Sand, Correspondance, t. XXIV, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1990, p. 594.

métadiscours idéaliste. Ainsi, Fromont jeune et Risler aîné (1874) s'apparente sur le plan diégétique à la Curée (1871) et à Nana (1880), mais en diffère par une instance narrative ponctuant le récit de réflexions moralisantes.

Tout au long de sa carrière, George Sand tenta elle aussi d'inscrire l'idéal dans le réel²¹, en un dosage expérimental analysé par Béatrice Didier²² ; mais elle ne conçut jamais sa démarche dans une optique doctrinale, pas plus qu'elle ne jugea les réalistes d'après des critères classificatoires. À Champfleury, qui lui demandait son avis sur le réalisme, elle répond que

ce n'est pas une école, c'est une *manière*. Les écoles abrutissent quelque bonnes qu'elles soient. Les manières renouvellent l'art ; c'est pourquoi toutes les manières sont bonnes. Une manière, c'est une chose tout individuelle. Vous n'êtes pas d'une école, vous êtes vous-même [...] ²³.

Aussi, s'avère-t-il impossible de définir le roman sandien d'après une typologie canonique ; il échappe aux systèmes et se caractérise plutôt par une dynamique interne qui le définit dans son essence. Toutefois, la création littéraire ne constitue pas une fin en soi pour la romancière : sans pour autant abandonner ses recherches formelles, elle affirme progressivement son engagement et juge le roman comme un instrument privilégié d'investigation sociale. « Je ne sais rien de moi, sinon que j'ai toujours cru que l'art et la conscience c'était la même chose [...] ²⁴ », écrit-elle quatre ans avant sa mort.

²¹Lettre à Eugène Sue, écrite vers le 20 avril 1843 : « Tout l'art [...] consisterait, je le sens, à incarner un monde idéal dans un monde réel » (Sand, Correspondance, t. VI, Garnier, 1969, p. 108).

²²Didier, « George Sand écrivain réaliste? », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 39-58.

²³Lettre datée du 30 juin 1854, dans Sand, Correspondance, t. XII, Garnier, 1976, p. 481. En italique dans le texte. Cf. Réflexion en 1872 sur les poètes modernes, contemporains de Louis Bouilhet et de Paul de Saint-Victor : « Ils arriveront à être eux-mêmes, à ne pas se croire maîtres en raison d'un procédé communiqué, mais à le devenir par l'emploi de celui qui leur est propre » (Impressions et souvenirs, *op. cit.*, p. 232).

²⁴Lettre à Hippolyte Taine, datée du 5 avril 1872, dans Sand, Correspondance, t. XXIII, Bordas (Classiques Garnier), 1989, p. 12.

Comme le contextualise Françoise van Rossum-Guyon²⁵, l'oeuvre sandienne concourt à la mutation que connaît le genre romanesque au début de la Monarchie de Juillet. Aux côtés de Balzac et de Stendhal, George Sand confère à l'écriture romanesque une dimension nouvelle ; par la voie de la médiation littéraire, elle *module* une oeuvre où la réflexion idéologique soulève des problèmes sociaux. De ce point de vue, l'invention romanesque ne se sépare pas d'une réflexivité qui motive, oriente et structure l'oeuvre intrinsèquement. Si Balzac conçoit une oeuvre synthétique où la multiplicité des éclairages concourt à une vision sociologique globale, George Sand crée un langage romanesque dont les facettes multiples s'articulent autour d'une seule quête : la recherche d'un système profitable à tous. À la pluralité des formes répond un questionnement sans cesse renouvelé qui suit le cycle des enjeux sociopolitiques et la constance des mêmes aspirations.

1.2. Un relais idéologique : le roman réflexif.

Dans sa préface générale à ses Oeuvres complètes (1842-1844), George Sand résume de cette manière les dix premières années de sa carrière :

Depuis dix ans, dans une série de romans que je n'ai pas pour cela la prétention de croire très importants ni très profonds, j'ai adressé aux hommes de mon temps une suite d'interrogations très sincères, auxquelles la critique n'a rien trouvé à répondre, sinon que j'étais bien indiscret de vouloir m'enquérir auprès d'elle de la vérité²⁶.

Dans ce discours préfaciel qu'elle écrit au plus fort de son engagement²⁷, George Sand conçoit la littérature comme une communication en circuit ouvert : d'une part, elle présente ses romans comme des questions

²⁵Rossum-Guyon, « Puissances du roman : George Sand », dans Romantisme, n° 85 (1994), p. 79-92.

²⁶Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 1-2. Cf. lettre à Flaubert, datée du 29 nov. 1866 : « Moi je n'ai pas de théories. Je passe ma vie à poser des questions et à les entendre résoudre dans un sens ou dans l'autre, sans qu'une conclusion victorieuse et sans réplique m'ait été jamais donnée » (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 101-102).

²⁷En 1841, George Sand intente un procès contre Buloz, qui refuse d'éditer Horace sans modifications préalables ; décidée à garder son manuscrit intact, elle rompt son engagement avec la Revue des Deux Mondes et, avec Pierre Leroux et Louis Viardot, crée la Revue indépendante où elle publie Horace.

idéologiques mobilisant l'attention et le jugement de la critique ; d'autre part, elle situe les « réponses » de la critique dans une relation continue entre le lectorat et elle.

À l'orientation réflexive du discours préfaciel répond un art de la composition qui organise chaque roman en un lieu de médi(t)ation. Tablant sur les virtualités du langage, l'écrivaine double la narration d'une réflexivité qui, explicitement ou non, convie le lectorat à une prise de conscience. Elle orchestre des thèmes s'articulant autour de l'idéal républicain (liberté, égalité, fraternité), et confère une valeur prospective à des éléments narratifs : la diégèse, la représentation de l'espace, l'organisation narrative. Au terme de quelques-uns de ses romans (Lélia, 1833 et 1839 ; la Comtesse de Rudolstadt, 1843-1844), elle imagine le départ de personnages, qu'elle situe dans un espace symbolique : un chemin menant vers l'inconnu. Esquissé par des indications spatiotemporelles à valeur illimitée, ce « possible narratif²⁸ » participe d'une réflexivité qui appelle et balise à la fois un décodage idéologique.

Après l'épilogue de la Comtesse de Rudolstadt (1843-1844), par exemple, l'écrivaine recourt à un relais narratif : une lettre découverte renseignant sur des événements inconnus du narrateur. Après avoir retracé la vie errante partagée avec les Rudolstadt, Philon s'adresse directement à son destinataire, Ignace Joseph Martinowicz, et l'invite à se joindre à eux : « Et nous aussi, nous sommes en route, nous marchons! La vie est un voyage qui a la vie pour but, et non la mort [...]»²⁹ ». Il achève sa lettre par une requête qui convie autant le destinataire que le lecteur virtuel à la recherche de la « vérité sociale » : elle inscrit l'idéal dans un parcours continu, dont le terme, inconnu, renvoie au cycle de la palingénésie. « Et vous aussi, ami! tenez-vous prêt au voyage sans repos, à l'action sans défaillance ; nous allons au triomphe ou au martyre!³⁰ ».

²⁸Concept que nous empruntons, *mutatis mutandis*, au structuralisme : Claude Brémond, « la Logique des possibles narratifs », l'Analyse structurale du récit, Communications 8, Paris, Seuil (Points, n°129), 1981 [1966], p. 66-82.

²⁹Sand, Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, t. III, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991 [1983], p. 468.

³⁰Id.

Comparé à la Comtesse de Rudolstadt, Spiridion (1839) se caractérise par une organisation narrative qui balise sa réception. Complexifiant l'organisation narrative d'oeuvres antérieures³¹, il se définit par un enchâssement de récits qui, dans un jeu d'appels et d'échos, lui donne une périodicité signifiante.

L'histoire s'ouvre par le récit extradiégétique d'Angel, un novice qui relate ses rapports avec Alexis, un moine dissident en réaction contre la dégénérescence de l'Église et de la vie monastique. À la mort de l'abbé Fulgence, Alexis est devenu le dépositaire d'un savoir hérétique légué par Spiridion, le fondateur de leur ordre, et conservé dans une bibliothèque secrète³². Alexis enseigne à son disciple ce que lui a transmis Fulgence (métarécit) et relate son propre cheminement spirituel (récit intradiégétique). Dans leur récit respectif, les narrateurs évoquent aussi les apparitions de Spiridion, qui imprègnent le roman d'un fantastique mystique. Leurs hallucinations concourent à l'articulation diégétique des récits et renforcent la pérennité de l'héritage spirituel, transmis de génération en génération, de maître à disciple. L'effet cyclique qui en résulte confère une valeur symbolique à l'organisation romanesque et préfigure à cet égard la dynamique narrative de Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt (1842-1844), telle que l'analyse Gérard Schaeffer :

Une structure d'emboîtement, de reprises-reflets soutient la signification de *Consuelo* ; il n'y a pas de solution univoque à ce problème initial : "*comment sortir des ténèbres pour prendre conscience de la destinée?*" ou bien, pour donner un exemple parmi de nombreux autres, l'axiome "*il n'y a pas de mort*", corollaire du "*il n'y a pas de temps*", se voit heurté, traversé, compromis puis éclairé d'une lueur nouvelle par la succession des morts, apparentes ou symboliques³³.

³¹Entre 1832 et 1838, George Sand imagine des récits intra-autodiégétiques, analeptiques et interprétatifs, où elle module le thème de l'éducation sentimentale : amour platonique d'une aristocrate pour un acteur plébéien (la Marquise, la Revue de Paris du 9 déc. 1832) ; amour-passion à caractère masochiste (Leone Leoni, 1835) ; rite courtois civilisateur (Mauprat, 1837) ; amour platonique d'un chanteur plébéien pour une mère et sa fille aristocrates (la Dernière Aldini, 1838).

³²Faut-il rappeler, à la suite d'autres commentateurs, la parenté évidente entre Spiridion et le Nom de la rose (1980) d'Umberto Eco?

³³Schaeffer, « *Consuelo*, le temps et l'espace, lieux symboliques et personnages », dans la Porporina. Entretiens sur Consuelo, Actes du colloque de Grenoble présenté par Léon Cellier, PUG, 1976, p. 55. En italique en en caractères gras dans le texte.

À l'enchâssement des trois récits répond l'enchaînement textuel de trois manuscrits contenus les uns dans les autres et cachés dans un caveau. Ces manuscrits secrets, que découvre Angel vers la fin de l'histoire, renferment une révélation évangélique dont l'organisation en triades appelle une herméneutique³⁴. Au lieu d'en expliciter la portée sociale, l'auteure transpose la prédication en un symbolisme prospectif, de même qu'elle inscrit la médi(t)ation d'Alexis dans une palingénésie. Dans son récit, Alexis évoque les persécutions de l'Église sous une forme allégorique et justifie le massacre terminant l'histoire par une conception déterministe de la Révolution. Présenté tout au long du roman comme un foyer d'intolérance et de corruption, le monastère italien où se situe l'action n'échappe pas au contrecoup révolutionnaire de 1789, qui inspire au personnage cette révélation prophétique : « Ceci est l'oeuvre de la Providence, et la mission de nos bourreaux est sacrée, bien qu'ils ne la comprennent pas encore! [...] Ceci est le commencement du règne de l'Évangile éternel prophétisé par nos pères³⁵ ». Avant de mourir, il confie aussi à son disciple une mission régénératrice. Elle représente un possible narratif qui renforce la périodicité du roman : « O Spiridion! dit-il d'une voix mourante, ta tombe est purifiée! O Angel! fais que cette trace soit fécondée!³⁶ ».

Pour accroître la virtualité de Spiridion, George Sand imagine un livre blanc³⁷ dont les caractères invisibles, recelés par un procédé chimique, le distinguent du livre blanc, non écrit, de Voltaire (Micromégas, 1752)³⁸. De même que Spiridion requiert une réactivation du message évangélique, il appelle un déchiffrement de la part du lecteur virtuel : « Tel qu'il est, incomplet, sans ordre et sans conclusion, il ne

³⁴Cf. espaces gigognes et virtualités symboliques de la source dans Consuelo : « Chapelle dans château, trois chambres d'Albert dans la grotte, puits dans le puits d'initiation, château derrière les châteaux et, surtout, [...] eau immobile comme un bijou en une vasque, sous laquelle se dissimule le mystère, le bouillonnement [...] » (Schaeffer, *op. cit.*, p. 55). En caractères gras dans le texte.

³⁵Sand, Spiridion, Plan de la Tour, Éd. d'aujourd'hui (les Introuvables), 1976, p. 270.

³⁶*Id.*

³⁷Voir la lecture féministe d'Yvette Bozon-Scalzitti, qui a mis en lumière l'existence de ce livre blanc : « Spiridion : le livre blanc », dans George Sand et l'écriture du roman, Paragraphes, 1996, p. 311-324.

³⁸Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 312.

mérite pas de voir le jour. C'est peut-être [...] à quelqu'un d'autre qu'il appartient de le refaire³⁹ ». Créé par Alexis « pour échapper à l'espionnage de la censure monastique⁴⁰ », il opère aussi une mise en abyme qui étale notre lecture des romans sandiens : objet spéculaire de langage, il convie au repérage de ce qui, dans la texture caractéristique des textes, concourt à une subversion latente.

1.3. Recherche d'une position opérationnelle dans le champ littéraire et le champ du pouvoir.

Cependant qu'ils renferment leurs éléments définitoires, les romans sandiens procèdent d'une dialectique⁴¹ mise en oeuvre dans le « champ littéraire » et le « champ du pouvoir » (Pierre Bourdieu). Comme le démontrent les virtualités de Spiridion, une républicaine aussi convaincue que George Sand n'ignore pas les (en)jeux de l'écriture engagée ; elle refuse de conclure pour mieux *relancer* un questionnement⁴² et moduler son oeuvre selon la mouvance idéologique de son temps. « Les principales conclusions de chacun de nous ont été diverses. J'ai dit et motivé les miennes, sauf à les changer ou à les modifier plus tard, si mon siècle me mettait dans la voie d'un progrès certain⁴³ », écrira-t-elle vers la fin de sa carrière.

³⁹Sand, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁰*Id.*

⁴¹Pour la suite de ce chapitre sur les stratégies autoriales, nous n'emploierons pas le terme « dialectique » selon l'acception syllogistique donnée par Hegel, mais plutôt dans son sens étymologique : « Ensemble des moyens mis en oeuvre dans la discussion en vue de démontrer, réfuter, emporter la conviction » (Petit Robert I).

⁴²Cf. préface générale aux Oeuvres complètes (1842-1844) citée *supra* (p. 19).

⁴³« Le Théâtre des marionnettes de Nohant » (le Temps, 11-12 mai 1876), dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 1248.

Aux yeux des critiques conservateurs (Janin⁴⁴, Nisard⁴⁵, Barbey d'Aurevilly⁴⁶, entre autres), voire des lecteurs influents les plus favorables (Chateaubriand⁴⁷, Balzac⁴⁸, Sainte-Beuve⁴⁹), l'auteur de Lélia (1833) et de Jacques (1834) transgresse, sinon menace l'ordre établi ; indépendamment d'une certaine part de provocation sous le dehors – stratégique – de la modestie, elle occupe une position qui *dérange* : d'une part, elle s'affirme comme l'égale, sans émulation et sous un pseudonyme masculin, de ses confrères littéraires ; d'autre part, elle s'approprie une instance discursive masculinisée pour défendre, contre un système capitaliste en plein essor, les droits des laissés pour compte. « Dans tous mes livres jusque dans les plus *innocents*, [...] vous y verrez une opposition continuelle contre vos bourgeois, vos *hommes réfléchis*, vos gouvernements, votre inégalité sociale, et une sympathie constante pour les hommes du peuple⁵⁰ », écrit-elle le 15 septembre 1841 au directeur de la Revue des Deux Mondes, qui lui imposait l'autocensure comme condition *sine qua non* à la publication d'Horace (1842).

Pour servir d'intermédiaire entre la bourgeoisie régnante et les couches populaires, George Sand garde une mobilité stratégique dans le champ littéraire et le champ du pouvoir. À cet effet, elle défend la diversité des *manières* contre l'horizon d'attente ; « [regardant] l'art du roman comme l'art libre par excellence, libre comme la parole humaine qui permet à quiconque sait s'en servir de raconter une fiction à sa

⁴⁴Sand, Correspondance, t. III, Garnier, 1967, p. 370, note 2.

⁴⁵Voir la « Lettre XII » des Lettres d'un voyageur (Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 936-943) : parue initialement dans la Revue de Paris du 29 mai 1836, cette lettre publique réplique à un article de Jean-Marie-Napoléon Nisard paru dans la Revue de Paris du 15 mai 1836.

⁴⁶Voir l'étude de Philippe Berthier, parue en deux volets : « l'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand (1833-1850) », dans Revue d'Histoire Littéraire de la France (sept.-oct. 1978), p. 736-758 ; « l'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand (1850-1889) », dans RHLE (janv.-févr. 1979), p. 50-61.

⁴⁷François René de Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, t. III, Paris, Librairie Générale Française (le Livre de poche), 1973, p. 688.

⁴⁸Honoré de Balzac, la Muse du département, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (le Livre de poche, n° 2571), 1969, p. 170.

⁴⁹Charles Augustin Sainte-Beuve, Mes Poisons, Paris, Plon, 1926, p. 108.

⁵⁰Lettre à François Buloz, dans Sand, Correspondance, t. V, Paris, Garnier, 1969, p. 421. En italique dans le texte.

manière [...]»⁵¹ », elle éloigne son oeuvre de la typologie critique et met à profit l'éclectisme qu'elle revendique : plutôt que de prendre ouvertement parti pour le saint-simonisme⁵² ou d'adhérer au réalisme⁵³, elle reste en marge des pôles doctrinaux et préserve son jugement de la partialité. Comme elle l'écrit, par exemple, au directeur de la Revue de Paris, peu après la signature de son contrat éditorial avec Buloz (11 décembre 1832),

en passant à la revue des deux mondes je ne m'enrôle sous aucune ban[n]ière, je ne sais pas même où sont les points de contestation et les limites du terrain. J'admire toujours les oeuvres de talent, en quelque lieu qu'elles s'impriment et sous quelque nom qu'elles se publient⁵⁴.

Ni recul, ni retrait, la distance recherchée représente une latitude intellectuelle et artistique, propice à une mise en perspective du XIX^e siècle. En retrait des pôles idéologiques ou esthétiques, l'oeuvre reste libre de toutes allégeances pour développer en retour une réflexivité critique, qui relève les contradictions ou les limites des tendances. Autant le Péché de Monsieur Antoine (1847) pose les problèmes de l'industrialisation et de l'exploitation ouvrière en milieu naturel, autant Lucrezia Floriani (1847) défend la liberté artistique du créateur contre la standardisation feuilletonesque.

Pour préserver sa liberté d'écriture et de réflexion, l'écrivaine développe un métadiscours qui vise à légitimer sa position *marginale* dans le champ du pouvoir et le champ littéraire. Dans ses préfaces justificatrices ou sa lettre publique au critique Nisard⁵⁵, elle pare aux accusations des critiques en recherchant l'adhésion de ses lecteurs. À propos de la première préface d'Indiana (1832), parue en même temps que le roman, Mireille Bossis note que « George Sand en se disculpant à

⁵¹Préface à l'Augusta (1862) de Maurice Sand, dans Impressions et souvenirs, *op. cit.*, p. 332.

⁵²Voir la lettre à Marie Talon, saint-simonienne, dans Sand, Correspondance, t. II, Garnier, 1966, p. 739-742.

⁵³Voir l'article sur Madame Bovary (1857), « le Réalisme », dans Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 287-294.

⁵⁴Lettre à Amédée Pichot, datée du 19 janvier 1833 et signée Georges Sand (Sand, Correspondance, t. II, p. 236).

⁵⁵« Lettre XII » des Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 936-943.

l'avance, appelle des lecteurs, les amène à juger par eux-mêmes, à prendre parti dans un débat qui les valorise⁵⁶ ». Au reproche d'ingérence politique et d'anarchisme formulé diversement contre son oeuvre et sa propre personne, elle répond qu'elle pose seulement des questions sur l'état de la société, sans aucune intention polémique, et que son oeuvre reflète la réalité telle qu'elle se présente ; elle souligne son inaptitude en tant qu'artiste à juger les institutions sociales et présente ses romans comme des « fantaisies » sans conséquence.

Cependant que la préfacière atténuée, sinon estompe dans son métadiscours la portée idéologique et esthétique de ce qu'elle écrit, la romancière opère une subversion latente dans ses romans, à la manière d'Alexis déjouant la censure sous un livre blanc. « Je crois qu'un roman estimable doit être un plaidoyer en faveur d'un généreux sentiment, mais que pour faire un bon roman, il faut que le plaidoyer y soit tout au long sans que personne s'en aperçoive. Voilà tout le secret du roman⁵⁷ », écrit-elle à Eugène Sue, à l'époque de la publication simultanée de Consuelo et des Mystères de Paris (1842-1843). Sous le couvert de fictions dont elle démontre la *transparence* morale aux critiques et aux lecteurs, elle sape à divers niveaux l'idéologie bourgeoise et, sans les enfreindre, brouille les valeurs établies. Si elle les ne conteste pas directement, elle *remet en question*, sinon déjoue les codes social, politique et littéraire. En refusant de conclure, par exemple, elle élude une légitimation idéologique au mépris de l'institution littéraire. « Je trouve [...] la critique oiseuse, quand elle discute la fantaisie, et fâcheuse pour l'art quand elle veut astreindre la fantaisie à être une démonstration concluante⁵⁸ », écrit-elle dans l'avant-propos de Mont-Revêche (1853). Par les stratégies de l'équivoque et du sous-entendu, elle s'arme contre les interprétations défavorables, cependant qu'elle accroît la portée subversive de son questionnement : en posant comme

⁵⁶Bossis, À la recherche de George Sand : écriture romanesque et expression de soi, thèse d'État sous la dir. de Michel Crouzet, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987, p. 322.

⁵⁷Lettre écrite vers le 20 avril 1843, dans Sand, Correspondance, t. VI, Garnier, 1969, p. 108.

⁵⁸Mont-Revêche, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXV, Slatkine Reprints, 1980, p. 4.

principe que « chacun donne à ce qu'il lit⁵⁹ », elle peut retourner la critique contre l'adversaire et poursuivre sa sape idéologique.

La modestie qu'elle affecte arme aussi George Sand contre le mépris réservé aux femmes écrivaines. En se targuant de ses inaptitudes intellectuelles et artistiques, elle s'écarte du type féminin que l'intelligentsia ne cesse de ridiculiser au XIX^e siècle : le bas-bleu, avatar de la précieuse ridicule qu'incarnaient la comtesse de Genlis (1746-1830) et Sophie Cottin (1770-1807) pour Barbey d'Aurevilly et les Goncourt. Elle évite une position discréditée dans le champ littéraire⁶⁰ et garde une mobilité sur l'« échiquier » que renforcent à la fois son statut d'artiste et son choix d'un pseudonyme. Comme le souligne Nicole Mozet, « le pseudonyme masculin de George Sand est [...] un lieu symbolique, hors sexe et hors société, qui permet d'être ailleurs, mais pas vraiment en dehors, seulement dans la marge. C'est la place de l'artiste, celle qui donne la légitimité et le droit de parler⁶¹ ».

Pour conserver l'indépendance de sa position, George Sand s'écarte autant que possible d'une forme littéraire associée par la critique à la sensibilité « féminine » et discréditée dans le champ littéraire par son succès auprès d'un lectorat féminin : le roman sentimental, qui, au début du XIX^e siècle, permet à Sophie Cottin de connaître la célébrité. Une lettre à Charlotte Marliani datée du 17 mars 1839 précise à cet égard la résistance de George Sand à tout étiquetage dépréciatif :

Il faut vous dire aussi que tout ce qui est un peu profond dans l'intention effarouche le Bonnaire et le Buloz, parce que leurs abonnés aiment mieux les petits romans comme *André* et compagnie qui vont également aux belles dames et à leurs femmes de chambre. Ces messieurs espèrent que je vais bientôt leur donner quelque nouvelle à la Balzac⁶²,

écrit la romancière au moment où elle a terminé Spiridion (1839).

⁵⁹Lettre à Henriette de La Bigottière, écrite à la fin de décembre 1842 (Sand, Correspondance, t. V, Garnier, 1969, p. 828).

⁶⁰Voir la lettre à Charles Meure, datée du 27 janvier 1832, où la future George Sand refuse l'étiquette de « femme auteur », après la publication de Rose et Blanche (Sand, Correspondance, t. II, Garnier, 1966, p. 16).

⁶¹Mozet, « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », dans Romantisme, n° 55 (1987), p. 27-28.

⁶²Sand, Correspondance, t. IV, Garnier, 1968, p. 607.

Symptomatique d'une réorientation personnelle, cette lettre marque un tournant dans la trajectoire sandienne : elle atteste la mobilité que George Sand cherche à sauvegarder dans le champ littéraire au risque de se plier à l'horizon d'attente et de sacrifier son indépendance créatrice à une formule éprouvée, pratiquée au début de la Monarchie de Juillet par Balzac. Sans qu'elle ne les mentionne directement, elle vise en effet les nouvelles publiées aujourd'hui sous le titre Études de femmes, qui assurèrent à Balzac un succès considérable auprès de ses lectrices et contribuèrent à sa réputation de « romancier de la femme ». Apparentées à des romans écrits à la même époque, tels la Femme de trente ans (1832), le Lys dans la vallée, (1835) et Béatrix (1839), ces nouvelles analysent le destin de « femmes supérieures », aux prises avec les conventions sociales : la Femme abandonnée (1833) et les Secrets de la Princesse de Cadignan (1839) notamment.

Dans la même lettre, George Sand désavoue aussi l'un de ses romans les plus appréciés à l'époque, André⁶³ (1834), dont le caractère sentimental le rapproche de Balzac, et tout particulièrement d'Honorine (1844) : dans les deux romans, une créatrice de fleurs artificielles renonce, au prix de sa vie, à une indépendance compromise par son partenaire. En reniant André, elle s'éloigne, par principe, d'une forme narrative qui la compromet dans le champ littéraire en raison de sa popularité auprès d'un lectorat décrié : au début de la première version de l'Éducation sentimentale (1843), par exemple, le jeune Flaubert, par l'intermédiaire du narrateur, avertit les lecteurs qu'[il] ne s'adresse pas ici aux écoliers de quatrième ni aux couturières qui lisent George Sand [...] mais aux gens d'esprit⁶⁴ ». Affirmant davantage ses convictions républicaines, elle vise désormais une écriture engagée, au service des causes sociales. Sous cet angle, le désintérêt progressif de Balzac à l'endroit de l'oeuvre sandienne⁶⁵ reflète l'écart de plus en plus marqué entre deux philosophies opposées : réfractaire à l'engagement socialiste

⁶³« L'Accueil du public », dans Sand, André, Meylan, Éd. de l'Aurore, texte établi, présenté et annoté par Huguette Burine et Michel Gilot, 1987, p. 217-225.

⁶⁴Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁵Bodin, « Balzac et George Sand : histoire d'une amitié », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 4-21.

de George Sand, il juge sa carrière irrémédiablement compromise par le Compagnon du Tour de France (1840), où elle prend la défense de la condition ouvrière.

Malgré sa résistance au roman sentimental, dont témoigne l'absence de personnages féminins et d'intrigue amoureuse dans Spiridion (1839), George Sand ne conserva pas toujours l'indépendance qu'elle eût souhaitée vis-à-vis de l'horizon d'attente ; certains facteurs l'obligèrent quelquefois à produire des romans où l'affabulation sentimentale ne s'accompagne pas toujours d'innovations formelles : nécessités pécuniaires, contrainte temporelle, situation personnelle, attentes de l'éditeur, menace censoriale. Néanmoins, elle ne se départit jamais d'un relativisme critique qui, nous le préciserons, lui permit de garder ses distances par rapport à l'institution littéraire et de vivre l'expérience de la création comme une expérience intérieure, sans aucune présomption de son talent ni de sa popularité. Comme elle l'écrit en 1866 à Flaubert, dont la recherche de l'art pour l'art ne pouvait évidemment s'accommoder de l'esthétique sandienne, « le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer. Il a ses *haut* [sic] et ses *bas*, ses grosses notes et ses défaillances, au fond ça m'est égal pourvu que l'émotion vienne [...]»⁶⁶.

S'ils ne manquèrent pas de lui reprocher sa propension aux « bons sentiments », les confrères littéraires de George Sand lui épargnèrent, pour la plupart, le dédain que leur inspiraient les bas-bleus. Par contre, ses admirateurs, tels Balzac, Dumas père, Flaubert et Henry James, expliquèrent son génie littéraire par le seul argument valable pour leur temps : l'hermaphrodisme, que le pseudonyme masculin, le travestissement épisodique et la consommation de tabac corroboraient dans l'imaginaire collectif, avec la force des préjugés et des idées reçues. Sous cet angle, le portrait de Camille Maupin, « homme et auteur⁶⁷ », dans Béatrix (1839) de Balzac, transpose les fantasmes, mêlés d'effroi, qu'engendra « l'énigme » George Sand, posée en ces termes par Jules

⁶⁶Lettre datée du 29 nov. 1866, dans Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 102-103. En italique dans le texte.

⁶⁷Balzac, Béatrix, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (le Livre de poche, n^{os} 1680-1681), 1966, p. 98.

Janin : « Qui est-il ou qui est-elle? Homme ou femme, ange ou démon, paradoxe ou vérité?⁶⁸ ». Sans que George Sand ait renversé ce mythe, une femme de génie ne pouvait appartenir tout à fait à son sexe, selon l'optique résolument machiste du XIX^e siècle. Comme l'écrivent les Goncourt, avec une curiosité narquoise résumant l'opinion communément admise, « le génie est mâle. L'autopsie de Mme de Staël et de Mme Sand auraient été curieuses : elles doivent avoir une construction un peu hermaphrodite⁶⁹ ».

Le combat personnel que George Sand dut mener pour s'imposer comme femme écrivain et se défendre contre ses adversaires masculins peut donc expliquer qu'elle se soit dissociée si souvent de ses devancières et de ses consoeurs littéraires (Hortense Allart, Louise Colet)⁷⁰, alors qu'elle reconnaît ouvertement sa dette à l'endroit de ses modèles masculins : Rousseau, Leibniz, Leroux. Sa correspondance⁷¹ et le catalogue de sa bibliothèque⁷² attestent une familiarité avec les romans féminins du XVIII^e siècle, mais les témoignages favorables ne fourmillent pas. Bien qu'elle souligne dans ses mémoires l'influence déterminante exercée par un roman de la comtesse de Genlis sur le développement de sa pensée socialiste (les Battuécas, 1816)⁷³, elle critique le romanesque sentimental conçu par ses devancières et juge

⁶⁸Janin, « George Sand », dans l'Artiste, t. XII, 1836 ; cité par Rossum-Guyon dans « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », Du féminin, textes réunis par Mireille Calle, Sainte-Foy, le Griffon d'argile, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (Trait d'union), 1992, p. 173.

⁶⁹Edmond et Jules de Goncourt, Journal. Mémoires de la vie littéraire, t. I (1851-1865), Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989, p. 295 (20-26 août 1857).

⁷⁰Christine Planté, « Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur » », dans George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3, Actes du Colloque d'Amsterdam réunis par Françoise van Dijk, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 30), 1995, p. 43.

⁷¹Une lettre à Aurélien de Sèze, datée du 19 octobre 1825, révèle que la jeune baronne Dudevant lit Mme Riccoboni, « qu'[elle] [a] entendu vanter » (Sand, Correspondance, t. I, Garnier, 1964, p. 202).

⁷²Georges Lubin, « les Auteurs du XVIII^e siècle dans la bibliothèque de George Sand », Présence de George Sand, n° 23 (juin 1985), p. 4-8. Dans la bibliothèque de George Sand figurent Genlis, Graffigny (Lettres d'une Péruvienne, 1747), Radcliffe, Souza (Eugène de Rothelin, cité dans Leone Leoni), Villedieu.

⁷³Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, Gallimard, 1970, p. 627-629.

pernicieuse son influence sur un lectorat féminin. Dans Leone Leoni (1835), par exemple, les malheurs sentimentaux de l'héroïne remontent à l'époque où elle lisait des « livres [...] écrits par des femmes sur des histoires de femmes : *Valérie*, *Eugénie [sic] de Rothelin*, *Mademoiselle de Clermont*, *Delphine*⁷⁴ ». Comme elle le reconnaît rétrospectivement, « ces récits touchants et passionnés, ces aperçus d'un monde idéal pour moi élevèrent mon âme, mais ils la dévorèrent. Je devins romanesque, caractère le plus infortuné qu'une femme puisse avoir⁷⁵ ».

Si Leone Leoni anticipe la « moralité » implicite de Madame Bovary (1857), Jacques (1834) renforce la distanciation critique par une condamnation réitérée du romanesque, qui fournit un contrepoint réaliste à la diégèse⁷⁶. Dans ce roman par lettres, l'auteure tisse un double réseau intertextuel qui accuse l'écart entre la réalité présentée par les personnages masculins et l'imaginaire que se forgent les héroïnes à partir de leurs lectures d'enfance. D'une part, les références aux « contes de Perrault et de Mme d'Aulnoy⁷⁷ » révèlent l'inaptitude à la vie réelle de Sylvia et de Fernande sans l'intervention d'un héros Pygmalion, Jacques, qui prend en charge l'éducation morale de sa demi-soeur et oppose une vision pragmatique de la vie conjugale aux attentes romanesques de sa fiancée ; d'autre part, l'« intertexte⁷⁸ » formé par les

⁷⁴Leone Leoni, dans Sand, Romans 1830, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1991, p. 735. Les livres mentionnés furent écrits respectivement par la baronne von Krüdener (*Valérie*, 1803), Adélaïde de Souza (*Eugène de Rothelin*, 1808), la comtesse de Genlis (*Mademoiselle de Clermont*, 1802), Germaine de Staël (*Delphine*, 1802).

⁷⁵*Id.* Cf. portrait ironique de Joséphine, amoureuse d'Amaury le Corinthien, dans le Compagnon du Tour de France (1840) : « Eh bien! vous l'avez deviné, ô lectrice pénétrante? la pauvre Joséphine, ayant lu beaucoup de romans (que ceci vous soit un avertissement salutaire), éprouvait le besoin irrésistible de mettre dans sa vie un roman dont elle serait l'héroïne ; et le héros était trouvé » (Sand, le Compagnon du Tour de France, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, p. 212).

⁷⁶L'analyse qui suit complète nos travaux sur Jacques au cours de la maîtrise : « l'Art romanesque et la pensée de George Sand dans *Jacques* (1834) », Études littéraires, vol. 29, n° 2 (automne 1996), p. 123-135.

⁷⁷Jacques, dans Sand, Romans 1830, p. 863.

⁷⁸« Ensemble des textes qui entrent en relations dans un texte donné ». Michel Arrivé, les Langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire, Paris, Klincksieck, 1972, p. 28 ; cité par Léon Somville dans « Intertextualité », Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, sous la dir. de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1990 [1987], p. 117.

romans épistolaires d'Adélaïde de Souza (Adèle de Sénange, 1794), de Sophie Cottin (Claire d'Albe, 1799) et de la baronne von Krüdener (Valérie, 1803)⁷⁹, marque la distance critique, sur le mode parodique, qu'établit George Sand par rapport à ses devancières. Comme le note Joseph-Marc Bailbé,

la romancière, par une sorte de retour en arrière, veut adopter le ton et les figures des romans du début du siècle, où la littérature féminine avait eu ses heures de gloire. Elle veut dépassionner au départ une situation et un thème qui risquaient d'être trop parlants pour le lecteur, en accentuant, autant que possible, les traits d'un romanesque assez conventionnel⁸⁰.

Dans Jacques, les rapports affectifs entre Jacques, Fernande et Octave décalquent le triangle rousseauiste Wolmar, Julie, Saint-Preux (la Nouvelle Héloïse, 1761) repris dans Adèle de Sénange⁸¹, Claire d'Albe⁸² et Valérie⁸³ : dans la relation conjugale entre une jeune fille (Fernande) et un homme d'âge mûr (Jacques), s'immisce le désir d'un jeune amant (Octave). À ce schéma diégétique, la romancière oppose, par juxtaposition de lettres, un discours réflexif qui, nous le verrons, subvertit le traitement thématique habituel et, parallèlement à l'écriture stendhalienne, marque l'écart entre deux esthétiques : la sensibilité préromantique, consacrée par l'héritage rousseauiste, et une veine réaliste, développée, entre autres, par Diderot.

De même que Rameau-Diderot révèle le rouage de la vie sociale (le Neveu de Rameau, 1805), le personnage d'Octave apparaît comme la conscience critique des événements, qui, dans une mise en abyme, juge à distance le romanesque de Jacques. Analysant son comportement d'après des archétypes littéraires (Almaviva, Lovelace), il recourt au terme « roman » pour désigner la mystification sentimentale qu'il joue à

⁷⁹Rappelons que George Sand mentionne Valérie dans Leone Leoni, antérieur à Jacques (Leone Leoni, *op. cit.*, p. 735).

⁸⁰Bailbé, « Jacques ou l'illusion romanesque », dans Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF), n° 28 (mai 1976), p. 320.

⁸¹Souza, Adèle de Sénange, dans Romans de femmes du XVIII^e siècle, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1996, p. 553-672.

⁸²Cottin, Claire d'Albe, dans Romans de femmes du XVIII^e siècle, p. 673-769.

⁸³Krüdener, Valérie, dans Romans de femmes du XVIII^e siècle, p. 817-961.

Fernande : « Je suis un trop honnête homme et un héros de roman trop maladroit pour abuser sérieusement de cette petite coquetterie ; mais il m'est bien permis de faire durer encore le roman pendant quelques jours⁸⁴ ». Avec la lucidité de l'ironie, qui marque aussi la réflexion sur la sincérité du langage amoureux dans le théâtre de Musset, il désacralise la « mise en scène » des sentiments ; il montre l'envers du décor et décortique les (en)jeux du discours, tant public que privé. Il raille son théâtralisme affectif et démonte, tel un échafaudage⁸⁵, l'idéalisme des situations et des autres personnages, qui réunit les *topoi* préromantiques : exaltation sentimentale de l'héroïne, partagée entre ses devoirs conjugaux et son intérêt pour un tiers ; rencontres clandestines au sein de la nature ; chasteté des amants, qu'un interdit social et moral sépare ; paternité symbolique du mari avec les jeunes amants.

Semblable au type du valet dans la littérature romanesque, Octave défend les contingences contre le donquichottisme ; opposant l'être au paraître, la vie matérielle à la parade sociale, il ridiculise le stoïcisme conjugal de Jacques, cependant qu'il tempère son admiration réelle pour le mari de sa maîtresse : « Je me dis qu'après tout, la vie est une comédie à laquelle ne se laissent pas prendre ceux qui la jouent ; qu'après les tirades et les scènes à effet, chacun essuie son fard, ôte son costume et se met à manger ou à dormir⁸⁶ ». Apologiste du bonheur temporel, il conclut à la viabilité d'une union libre ; avec Fernande, il adopte un amoralisme foncier qui sape la moralité de *topoi* conclusifs, caractéristiques de la littérature préromantique : mort de l'héroïne, qui renverse la menace de l'adultère et sanctionne la fidélité conjugale (la Nouvelle Héloïse) ; apologie du mariage (Adèle de Sénange) ; expiation tragique des amants adultères (Claire d'Albe) ; mort de l'amoureux contrit (Valérie). Transgressant les codes, ils attendent dans le bonheur la naissance de leur enfant, alors que Jacques ne venge pas son honneur. Sur ce point, Raymond Trousson note que « le roman se devait toujours, à

⁸⁴Jacques, *op. cit.*, p. 917.

⁸⁵*Ibid.*, p. 992.

⁸⁶*Ibid.*, p. 991. Cf. Un caprice (1837) : « Il ne s'agit que de savoir, dans ce monde, à qui les gens s'adressent quand ils vous parlent, si c'est au réel ou au convenu, à la personne ou au personnage », dans Musset, Théâtre complet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 444.

l'époque, d'afficher un propos moral, édifiant, afin de justifier son utilité et de satisfaire à la morale conservatrice⁸⁷ ».

Autant les lettres d'Octave subvertissent les clichés romanesques développés par Souza, Cottin ou Krüdener, autant elles accusent l'écart formel entre Jacques, sur le modèle des polyphonies épistolaires du XVIII^e siècle, et les autres romans par lettres de la littérature féminine. En citant Clarisse Harlowe⁸⁸ (1748) et la Nouvelle Héloïse⁸⁹ (1761) comme modèles de Jacques, George Sand éloignait son roman d'une forme monodique consacrée par ses devancières⁹⁰ et associée par la critique à la sensibilité « féminine » : le journal intime sous forme épistolaire, pratiquée notamment par Madame Riccoboni (Lettres de Mistriss Fanni Butlerd, 1757) et Isabelle de Charrière (Lettres de Mistriss Henley, 1784). Cette mise à distance se traduit dans Jacques par le changement de registre qu'entraînent les lettres d'Octave : présentées dans la deuxième partie du roman, elles rompent la sentimentalité qui caractérise celles de Fernande et amena les premiers lecteurs de l'oeuvre, tels Nerval et Gustave Planche, à comparer la première partie de Jacques à l'écriture de Souza et de Cottin⁹¹.

Comparées entre elles, les lettres de Fernande et d'Octave procèdent d'un travail formel que George Sand reprendra, aux mêmes fins expérimentales, lors de la composition d'un roman en partie épistolaire, le Marquis de Villemer (1861). De même qu'elle soignera le contraste entre « le style homme⁹² », qui caractérise l'unique lettre du marquis (chap. VII), et la lettre suivante, où « [Caroline] parle en femme⁹³ » (chap. VIII), elle orchestre dans Jacques une polyphonie où chaque voix se reconnaît à un « timbre » distinct. Par une juxtaposition de lettres

⁸⁷Romans de femmes du XVIII^e siècle, p. 687.

⁸⁸Jacques, *op. cit.*, p. 921.

⁸⁹*Ibid.*, p. 970.

⁹⁰« Le Roman par lettres », dans Jean Rousset, Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, Corti, 1982 [1962], p. 70 et 100 (note 31).

⁹¹Bailbé, *op. cit.*, p. 321, note 13.

⁹²Lettre à François Buloz, datée du 15 juillet 1860 ; citée par Jean Courrier dans sa présentation du Marquis de Villemer, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988, p. 11.

⁹³*Id.*

relatant les mêmes événements (lettres 37, 38, 39), elle crée une opposition de focalisations qui met en évidence l'objectivité d'Octave, cependant qu'elle accentue les traits caractéristiques du style de Fernande : ton de la familiarité et de la confiance, minutie prolixe dans l'analyse des événements quotidiens, sentimentalité naïve – autant de particularités qui définissaient, selon la critique masculine du temps⁹⁴, l'écriture « sensible » des romancières. En exploitant les ressources formelles de la polyphonie épistolaire, elle subvertit une forme générique de la littérature féminine, le journal épistolaire, et déplace son roman du côté de la littérature masculine – champ discursif où l'institution polarise les qualités déniées aux écrivaines : la rigueur formelle notamment. Comme l'analyse Béatrice Didier,

l'image du style féminin, telle qu'elle avait été construite par un discours marqué d'une idéologie bourgeoise et phallocratique, n'était guère engageante, et l'on comprend que les meilleures aient préféré s'en écarter, quitte à singer l'écriture masculine. Pendant longtemps fut considéré comme typiquement féminin [...] un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit⁹⁵.

Le clivage opéré par Jacques entre l'écriture « masculine » et l'écriture « féminine » se reflète en outre dans le paratexte, où l'objectivation mise en oeuvre renforce le refus du romanesque. Dans Jacques, l'écrivaine exploite la stratégie éditoriale à laquelle recouraient les romanciers du XVIII^e siècle pour légitimer le roman, considéré alors comme une forme mineure en regard des genres « nobles » (tragédie, poésie), et se préserver du reproche habituel lancé contre la littérature fictionnelle : l'invraisemblance. Rappelant une convention caractéristique des romans épistolaires du XVIII^e siècle, une note intratextuelle, signée de l'éditeur, avertit le lecteur que les lettres publiées proviennent d'échanges épistolaires ayant réellement existé et que leur organisation formelle découle d'une sélection rigoureuse⁹⁶.

Par cette note, où elle s'efface derrière l'instance éditoriale et se distancie de son oeuvre, George Sand prévient la systématisation critique

⁹⁴Béatrice Didier, L'Écriture-femme, Paris, PUF Écriture, 1981, p. 31-32.

⁹⁵Didier, *op. cit.*, p. 31-32.

⁹⁶Jacques, *op. cit.*, p. 934.

réservée aux romancières ; renouant avec le réalisme diderotien d'Indiana (version originale de 1832), où un métadiscours intratextuel démontre au lecteur la véracité du récit⁹⁷, elle réitère son refus du romanesque sentimental et s'arme contre un autre paramètre lié à la réception critique des romans épistolaires féminins : la valeur autobiographique de l'affabulation, qu'elle dénierait catégoriquement tout au long de sa carrière, et particulièrement après la publication de Lucrezia Floriani (1847) où la critique vit la transposition de sa relation passée avec Chopin⁹⁸.

Dans Histoire de ma vie (1854-1855), où elle retrace ses débuts littéraires, George Sand se défend à nouveau d'écrire des romans autobiographiques ; elle refuse l'assimilation de sa personne au personnage d'Indiana (Indiana, 1832), dont l'infortune transposerait ses propres déceptions conjugales et affectives : « On n'a pas manqué de dire qu'Indiana était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien⁹⁹ ». Comme le note Christine Planté¹⁰⁰, elle s'identifie en revanche à un de ses personnages masculins, central dans son oeuvre : Alexis de Spiridion (1839). « Si j'avais voulu montrer le fond sérieux, j'aurais raconté une vie qui jusqu'alors avait plus ressemblé à celle du moine Alexis (dans le roman peu récréatif de Spiridion), qu'à celle d'Indiana la créole passionnée¹⁰¹ ».

Dans ce parallèle qu'elle établit entre sa vie et son oeuvre, George Sand reprend les stratégies exploitées précédemment : prévenant les reproches contre les romancières, elle met à distance le volet sentimental de son oeuvre et souligne la faible part de romanesque dans Spiridion, où elle rompt avec le sentimentalisme de ses débuts (Indiana, 1832 ; André,

⁹⁷ « Si vous n'avez vu jusqu'ici, dans cette véridique histoire, qu'une oeuvre de caprice et d'imagination, vous allez me reprocher de n'avoir pas jeté dans cet aride récit un peu de poésie et de grâce ; car l'occasion se présente, et pourtant je la néglige » (Sand, Indiana, texte établi, avec introduction, notes et relevé de variantes par Pierre Salomon, Paris, Garnier, 1962, p. 394).

⁹⁸ Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Gallimard, 1971, p. 443.

⁹⁹ Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁰ Planté, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰¹ Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 160.

1835). En s'identifiant au personnage d'Alexis, elle réaffirme sa position d'écrivaine engagée et, d'une manière indirecte, éclaire son travail de sape : de même qu'Alexis défend une pensée illicite sous le couvert orthodoxe d'un livre blanc, elle tisse un jeu d'oppositions sur lequel repose la subversion latente de ses romans : déni de l'autobiographie romanesque/reconnaissance de l'engagement ; refus d'un romanesque sentimental/affirmation d'un réalisme réflexif. À ces visées auctoriales s'allie l'(en)jeu de la conclusion ouverte, qui polarise la virtualité subversive mise en oeuvre. Autant l'écrivaine prévient la critique en refusant la formule du roman à thèse, autant elle incite au débat en éveillant la conscience des lecteurs.

En somme, George Sand crée une oeuvre romanesque où le refus des représentations autobiographiques, l'affirmation d'un réalisme réflexif et l'absence de conclusion idéologique lui permettent : 1) une mobilité stratégique dans le champ littéraire et le champ du pouvoir, qu'eût rendue difficile, sinon impossible, une réputation de bas-bleu ou l'adhésion à un credo idéologique, tel le saint-simonisme ; 2) une mise à distance des enjeux esthétiques ou sociopolitiques, dans une visée objective et critique ; 3) la mise en oeuvre d'une sensibilisation sociale.

1.4. L'incidence de la censure.

La dialectique du roman réflexif apparaît particulièrement probante à l'époque où George Sand vit l'échec de la Révolution de 1848 et pare au contrecoup des représailles : pour éviter les mesures répressives, elle revoit ses positions respectives dans le champ littéraire et le champ du pouvoir, alors que son engagement révolutionnaire l'a déjà compromise. Décidée à poursuivre son action sociale, elle doit, plus que jamais, défendre sa pensée socialiste contre une entrave de taille : la censure accrue de l'État, qui s'exercera radicalement sous le Second Empire et sanctionnera les délits de presse par la voie des tribunaux.

Si elle ne s'exposa pas à des poursuites judiciaires comme Flaubert et Baudelaire (1857), George Sand affronta une menace censoriale et encourut la censure à plusieurs reprises. Liée par contrat à des éditeurs méfiants, redoutant eux-mêmes la saisie, elle dut s'accommoder de

conditions éditoriales très strictes, l'empêchant d'exprimer librement ses idées. Le 18 mai 1852, par exemple, elle s'engage auprès du Siècle à produire un roman qui « sera exclusivement littéraire c'est-à-dire ne traitant aucune question politique, ni religieuse, ni sociale¹⁰² ». Quatre mois plus tard, elle envoie la Filleule à l'éditeur qui, prudence oblige, passe le texte au crible et dépiste à temps un passage critique sur le rôle de la police. « Une allusion imprudente, même déguisée, et c'en [était] fait de la publication [...]»¹⁰³ », note Marie-Paule Rambeau.

En dépit d'une autocensure imposée, George Sand connut les revers de publications controversées et se défendit publiquement contre les allégations. Adapté pour la scène (Odéon, 23 novembre 1849) et paru en librairie l'année suivante, François le Champi choque les bien pensants, qui voient une apologie de l'inceste dans l'amour d'un orphelin pour sa mère adoptive. Jugés par la critique comme des romans à clefs, Elle et Lui (1859) et Malgrétout (1870) scandalisent quant à eux les admirateurs d'Alfred de Musset, décédé en 1857, et les partisans de l'Impératrice Eugénie. Dans le cas d'Elle et Lui, la polémique monopolise le champ littéraire et suscite deux romans diffamatoires : Lui et Elle (1859), de Paul de Musset, et Lui (1860), de Louise Colet. George Sand réplique de son côté aux attaques et rappelle son opposition à la lecture biographique de ses romans (avant-propos de Jean de La Roche, 1860).

La Daniella déclenche aussi un scandale de taille : par ce roman à caractère pamphlétaire, écrit après un séjour décevant à Rome (1855), George Sand s'aliène la sympathie des italophiles. Au cours de sa parution en feuilletons dans la Presse (1857), la Daniella passe pour un réquisitoire contre Rome et le Vatican. Alerté par une attaque contre la papauté, l'appareil censorial envoie un avertissement au journal, non sans effet : encouru deux fois, ce type de sanction entraînait une suspension temporaire. Ainsi, pour une période fixée à deux mois, la Presse dut interrompre la publication des Beaux Messieurs de Bois-

¹⁰²Traité avec le journal le Siècle (Sand, Correspondance, t. XI, Garnier, 1976, p. 157) ; cité par Marie-Paule Rambeau dans sa présentation de la Filleule, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989, p. 6.

¹⁰³Rambeau, *op. cit.*, p. 7.

Doré (1858) sans que George Sand fût responsable du dernier avertissement¹⁰⁴.

Renchérissant sur l'anticléricisme de la Daniella, Mademoiselle La Quintinie¹⁰⁵ (1863) entraîna la sanction ultime, cette fois-ci de l'Église : une nouvelle mise à l'Index de l'auteure¹⁰⁶, décrétée le 15 décembre 1863. Dans ce dernier cas, il fallut l'intervention de Sainte-Beuve au Sénat (1867) pour que la Mare au diable, la Petite Fadette et François le Champi échappassent à la condamnation *omnium operum*. Comme le note Francine Mallet¹⁰⁷, une proscription aussi radicale causa, et particulièrement en France, une désaffection générale pour l'un des écrivains les plus lus au XIX^e siècle, suivie d'une occultation quasi complète de l'oeuvre ; elle interrompit la circulation des textes dans les bibliothèques et suspendit pour longtemps leur réimpression. Dans ces conditions, auxquelles s'ajoute le triomphe sans partage du naturalisme, comment l'auteure eût-elle pu espérer une gloire posthume si une modestie clairvoyante ne l'avait empêché d'y prétendre? « Moi je crois que dans cinquante ans je serai parfaitement oubliée et peut-être durement méconnue¹⁰⁸ », écrit-elle à Flaubert, le 8 décembre 1872.

Comme l'atteste Mademoiselle La Quintinie, qui lui gagna la faveur de la jeune intelligentsia¹⁰⁹, George Sand sut préserver une liberté d'expression que traduit le roman par une mise en abyme¹¹⁰,

¹⁰⁴Roger Bellet, « Une affaire de presse sous le Second Empire : La Presse secouée et suspendue pour La Daniella (1857) », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 16-17.

¹⁰⁵Réplique à Histoire de Sibylle (1862) d'Octave Feuillet, Mademoiselle La Quintinie dénonce l'ingérence du confesseur dans la vie conjugale.

¹⁰⁶Les mises à l'Index antérieures datent respectivement des 27 novembre 1840, 30 mars 1841 et 5 avril 1842 (Francine Mallet, George Sand, Paris, Grasset, 1995, p. 12).

¹⁰⁷Mallet, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 412.

¹⁰⁹Exprimée en manifestations par les étudiants du Quartier Latin, cette reconnaissance contribua au succès de l'adaptation théâtrale du Marquis de Villemer (1861), créée à l'Odéon le 29 février 1864. Elle réduisit à néant une cabale ultramontaine dirigée contre la première de la pièce.

¹¹⁰Françoise van Dijk, « l'Écriture de/dans Mademoiselle la Quintinie », George Sand : une oeuvre multiforme. Recherches nouvelles 2, études réunies par

comparable au redoublement du geste subversif dans Spiridion (le livre blanc d'Alexis). Toutefois, une prise de position aussi radicale n'eût pu survenir sans un long apprentissage de la résistance. Comme le révèle la Correspondance, le contrecoup de juin 1848 affecta considérablement la romancière et contraria son travail de création. Dans ses lettres à Giuseppe Mazzini, où l'objectivité des analyses politiques alterne avec le lyrisme des confidences, elle exprime la profondeur de son abattement et avoue son impuissance à déjouer la censure. « La douleur rend muet, l'indignation serait la seule corde vivante du coeur, mais la presse est bâillonnée, et je n'ai pas l'art de ne dire que la moitié de mon sentiment¹¹¹ », écrit-elle le 4 août 1849, à une époque où l'appareil censorial menaçait aussi ses relations épistolaires. Pourtant, elle continue de croire à la nécessité de l'engagement et, dès 1849, accroît la virtualité de son art par une extension de ses moyens d'expression. « Vous seule avez toutes les langues. Quand vous le voudrez, vous serez entendue du peuple¹¹² », lui écrit Michelet, après une représentation de François le Champi.

En juillet 1848, elle retourne à son inspiration champêtre (la Petite Fadette, 1849) et l'orienté de biais vers une visée sociale. Forte du succès de François le Champi sur une scène populaire (Odéon, 23 novembre 1849), elle engage une carrière dramatique et, selon le vœu de Michelet, écrit des pièces édifiantes, destinées au peuple. À partir de 1851, elle diffuse son oeuvre dans une édition populaire illustrée (Hetzl) et, sous le Second Empire, poursuit en sourdine sa mission humanitaire. Reprenant une thématique inspirée d'Hoffmann et développée sous la Monarchie de Juillet, elle table sur le pouvoir médiateur de la musique, autour duquel s'articulent plusieurs de ses romans (les Maîtres sonneurs, 1853), une de ses pièces, Maître Favilla (1855), et ses mémoires, commencés en 1847 (Histoire de ma vie, 1854-1855).

Françoise van Rossum-Guyon, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 24). 1991, p. 43-55.

¹¹¹Sand, Correspondance, t. IX, Garnier, 1972, p. 242-243.

¹¹²Lettre datée du 2 avril 1850 ; citée par Mireille Simon dans « Deux géants du XIX^e siècle : Sand et Michelet », Présence de George Sand, n° 4 (nov. 1978), p. 24.

1.4.1. Retour à l'inspiration champêtre (1848).

Composé un mois après la répression de Cavaignac (juin 1848), la Petite Fadette marque un tournant dans la trajectoire sandienne : menacée de silence par l'État, George Sand doit désormais louvoyer. Témoin de l'émeute populaire à l'Assemblée nationale (15 mai 1848), elle craint pour sa sécurité, d'autant plus que son *XVI^e Bulletin de la République*, paru le 15 avril 1848, n'a pas manqué d'attiser le conflit entre la classe bourgeoise et le peuple : qu'il ait exhorté ou non à la révolte populaire, il oscillait dangereusement entre la politique modérée et l'appel aux armes¹¹³. Deux jours après l'émeute, George Sand se retire à Nohant et, par nécessité pécuniaire, écrit la Petite Fadette, sans enthousiasme apparent ; la conjoncture l'empêche d'exprimer librement son engagement, mais la nécessité de la prudence n'interrompt pas pour autant le questionnement. Renouant avec les desseins ethnologiques de Jeanne (1844) et de la Mare de la Diable (1846), la Petite Fadette médiatise la réflexion sociale en soulevant une problématique largement ignorée : la condition paysanne, traitée avec pessimisme par Balzac (les Paysans, 1844), sans l'éclairage humaniste que privilégiera George Sand jusqu'à la fin de sa carrière (Nanon, 1872).

Dans la Petite Fadette et ses autres romans champêtres, George Sand inscrit ses études sociolinguistiques dans une visée éducative ; elle initie ses lecteurs au dialecte berrichon et renseigne sur des traditions orales en voie de disparition. Sur le plan diégétique, elle imagine des parcours initiatiques et module des rapprochements socioculturels entre la marginalité et l'orthodoxie : sorcellerie et positivisme (la Petite Fadette, 1849) ; statut de l'orphelin et valeurs familiales (François le Champi, 1850) ; nomadisme et sédentarité (les Maîtres sonneurs, 1853).

Couronnant le cycle des romans champêtres, les Maîtres sonneurs s'enrichit d'une esthétique présentée dans Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt (1842-1844) et marquée par le souvenir des *Kreisleriana*¹¹⁴ ;

¹¹³Lubin, « George Sand aux prises avec l'action ou les trois "quinze" », dans *Europe*, n° 587 (mars 1978), p. 13-14.

¹¹⁴Arlette Michel, « Musique et poésie : Hoffmann, Sand et Balzac », dans *Présence de George Sand*, n° 13 (févr. 1982), p. 23-31.

rejoignant l'idéal artistique défendu par les saint-simoniens, il représente le pouvoir médiateur de la musique. À défaut de pouvoir thématiser la fusion des classes comme auparavant, la romancière infléchit son art vers une vision plus individualisée des relations humaines, qu'elle traduit par une symbolisation spatiale. Comme le remarque Marie-Claire Bancquart, « personne n'a mieux mis en scène que George Sand cette idée que la musique, à la fois très charnelle et très spirituelle, constitue la voix privilégiée du socialisme¹¹⁵. Universalisant la portée sociale de son roman, elle orchestre cette fois le rapprochement de tempéraments¹¹⁶, dont l'opposition première et la réconciliation définitive se reflètent dans l'organisation de l'espace romanesque : au sein de cette enclave utopique que représente le Bois du Chassin, les sédentaires de la plaine berrichonne s'unissent, aux harmonies des cornemuses, avec les vagabonds de la forêt bourbonnaise¹¹⁷.

1.4.2. Retour à l'écriture dramatique (1849).

Si les Maîtres sonneurs marque un aboutissement romanesque que d'aucuns considèrent comme le chef-d'oeuvre de George Sand, l'adaptation théâtrale de François le Champi (Odéon, 23 novembre 1849) prélude à une carrière dramatique qui durera jusqu'à la création d'Un bienfait n'est jamais perdu (Théâtre de Cluny, 7 novembre 1872). « Je tente le théâtre, c'est une prédication sous une autre forme¹¹⁸ », écrit-elle à Émile Aucante, le 16 mars 1851. Pressée, il est vrai, par des difficultés financières, mais aussi par un besoin profond de rejoindre le peuple, elle renouait avec une entreprise qu'elle avait amorcée sans succès sous la Monarchie de Juillet (Cosima, 1840) et délaissée au profit du roman.

Pour la création de François le Champi, elle peut compter sur la collaboration de Pierre Bocage, avec lequel elle entretint une

¹¹⁵Bancquart, « la Musique et *Les Maîtres Sonneurs* : fusion et séparation », dans Présence de George Sand, n° 12 (oct. 1981), p. 6.

¹¹⁶« Préface », dans Sand, les Maîtres sonneurs présentée, établie et annotée par M.-C. Bancquart, Paris, Gallimard (Folio, n° 1139), 1979, p. 30.

¹¹⁷« La Musique et *Les Maîtres sonneurs* : fusion et séparation », *op. cit.*, p. 8-9.

¹¹⁸Sand, Correspondance, t. X, Garnier, 1973, p. 143.

correspondance remplie d'informations sur son activité théâtrale et le contrôle de la censure. Directeur de l'Odéon jusqu'en 1850 et créateur de trois rôles sandiens¹¹⁹, Bocage devint l'un des correspondants les mieux informés du « grand théâtre » de Nohant, où George Sand expérimentait ses pièces avant leur création parisienne. Les lettres qu'il reçut permettent de reconstituer une carrière dramatique qui, à partir de 1849, s'avère une solution au bâllonnement de la presse et, jusqu'en 1852, se substitue à la production romanesque, entravée par « la loi sur les journaux¹²⁰ » : votée le 16 juillet 1850, « la loi sur la presse » entraîna une augmentation onéreuse des droits de diffusion, au point de menacer la survie du roman-feuilleton¹²¹.

Avant de composer Francois le Champi, George Sand avait réalisé un prologue de circonstance pour l'inauguration du Théâtre de la République (ex-Comédie-Française), le 6 avril 1848. Créé en pleine effervescence révolutionnaire, le Roi attend met en scène la figure de Molière¹²², que l'écrivaine investit de sa mission socialiste : par l'intermédiaire du personnage et d'autres dramaturges qu'elle présente comme des écrivains engagés (tragiques grecs, Shakespeare, Voltaire, Beaumarchais), elle exprime un idéal républicain qu'elle devra reconsidérer après l'échec de la révolution. De ce point de vue, la différence de registre entre le Roi attend et Molière (théâtre de la Gaîté, 10 mai 1851) révèle la dialectique à laquelle elle recourra pour éviter la censure. Dans Molière et d'autres pièces, elle déjoue la vigilance censoriale en détournant le débat. Comme elle l'écrit le 30 décembre 1850, avant la création de Claudie (Porte-Saint-Martin, 11 janvier 1851),

¹¹⁹Le père Rémy (Claudie, 1851), Molière (Molière, 1851), Sylvain de Bois-Doré (les Beaux Messieurs de Bois-Doré, 1862).

¹²⁰Lettre à Pierre Bocage, datée du 3 août 1850 (Sand, Correspondance, t. IX, Garnier, 1972, p. 647).

¹²¹*Id.*, note 2.

¹²²À noter que le Roi attend pastiche par endroits l'Impromptu de Versailles (1663), où Molière se met en scène en compagnie de sa troupe et développe une mise en abîme de la création théâtrale.

mon sentiment serait donc de transiger autant que faire se pourra avec la censure, de ne pas lui faire l'honneur de discuter la question socialiste avec elle, et de lui démontrer simplement la vérité, que la dite question quelle qu'elle soit dans mon esprit, n'est dans la pièce qu'à l'état où toutes les opinions peuvent et doivent l'accepter¹²³.

Jouant sur l'ambiguïté du « livre blanc », elle développe une réflexion sociale qui remet en cause l'ordre établi, sous le couvert de pastorales que Sainte-Beuve¹²⁴ et Janin¹²⁵ jugeaient apolitiques. Par le truchement de l'analyse psychologique, elle dénonce les préjugés qui stigmatisent l'orphelin, le paysan, la mère célibataire : autant d'incompris et d'exclus qu'elle défend inlassablement contre les classes dominantes sans que son engagement ne se radicalise sous une forme polémique. À une peinture satirique de la société, elle préfère un théâtre moral où les facteurs d'inégalités servent de repoussoir à l'idéal socialiste. Opposant la grandeur morale à la calomnie, elle réhabilite la relation de Molière avec Armande Béjart (Molière), de même qu'elle exalte la dignité du paysan et de la fille-mère (Claudie).

À en juger d'après leur succès populaire et l'accueil enthousiaste de la critique (Gautier¹²⁶, Sainte-Beuve¹²⁷, Janin¹²⁸), des pièces telles que Francois le Champi et Claudie réalisèrent le dessein principal de l'auteure : *toucher*, selon une esthétique de la *catharsis* empruntée à la fois au théâtre classique et au drame bourgeois. Comme le croyait George Sand, « le public n'aime pas ce qui l'étonne sans le convaincre ; il ne hait pas ce qui est grand, il écoute ce qui est bon. Il aime même ce qui est beau¹²⁹ ». Toutefois, elle ne put poursuivre à son gré la régénération des mœurs que visaient aussi Michelet et Hugo. En plus d'affronter

¹²³Lettre à Pierre Bocage, dans Sand, Correspondance, t. IX, Garnier, 1972, p. 895.

¹²⁴Sainte-Beuve, Causeries du lundi, t. I, 4^e éd. revue et corrigée, Paris, Garnier, p. 352.

¹²⁵Bailbé, « Jules Janin et le théâtre de G. Sand », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 8.

¹²⁶Pierre Laubriet, « George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier », dans George Sand et son temps III. Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine (Dimensions du voyage), 1993, p. 1120.

¹²⁷Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 367.

¹²⁸« Jules Janin et le théâtre de G. Sand », *op. cit.*, p. 8.

¹²⁹Préface au Théâtre complet de George Sand, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIII, Théâtre complet 1-3, Slatkine Reprints, 1980, p. 5.

« les ciseaux de la censure¹³⁰ », elle se heurta à un obstacle de taille : l'horizon d'attente des couches populaires, plus avides d'effets mélodramatiques que d'études édifiantes.

Le public des boulevards, celui que je voudrais instruire et bien traiter¹³¹, ce public à 10 sous qui doit être le peuple, et à qui j'ai sacrifié le public bien payant du Théâtre-Français, ne m'a pas tenu compte de mon dévouement. [...] Enfin c'est encore le boulevard du crime, et on aura de la peine à l'améliorer comme goût et comme morale¹³².

Au cours de sa carrière dramatique, George Sand essuya de nombreux échecs, mais restait stoïque dans l'analyse de ses revers. Lorsqu'en 1856, Champfleury lui proposa d'écrire conjointement une pièce intitulée *les Fantaisies de Callot*, dont le troisième acte eût été consacré aux comédiens dans l'oeuvre du graveur, elle déclina l'offre, quoique le sujet l'intéressât, et lui suggéra en retour un collaborateur plus expérimenté qu'elle. « Vis-à-vis le public habitué à digérer des câbles, je n'ai pas même de ficelles dont je sache le régaler¹³³ », lui écrit-elle avec la lucidité de l'ironie.

1.4.3. Discours préfaciel au début du Second Empire (1852-1853).

Pour pallier les difficultés liées à la réception de ses pièces, elle décide d'accroître son lectorat et de diffuser son oeuvre au sein des couches populaires. À son ami Pierre-Jules Hetzel, elle confie le soin d'une republication de son oeuvre dans une édition populaire illustrée¹³⁴. À cet effet, elle compose un discours préfaciel qui s'articule autour d'une poétique romanesque. Dans les notices de Teverino¹³⁵ et de

¹³⁰Lettre à Émile Aucante, datée du 16 mars 1851 (Sand, Correspondance, t. X, Garnier, 1973, p. 142).

¹³¹Souigné par nous. Comme le note George Lubin, ce passage n'apparaît pas dans l'édition Calmann-Lévy de la Correspondance, parue en six volumes entre 1882 et 1884 (Sand, *op. cit.*, p. 308, note 2).

¹³²Lettre à Charles Poncy, datée du 6 juin 1851 (*ibid.*, p. 308-309).

¹³³Lettre datée du 15 déc. 1856, dans Sand, Correspondance, Garnier, t. XIV, 1979, p. 125.

¹³⁴La publication des Oeuvres illustrées commença le 20 septembre 1851.

¹³⁵Teverino, dans Sand, Vies d'artistes, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1992, p. 567.

Lucrezia Floriani¹³⁶, datant respectivement de 1852 et de 1853, elle réitère son refus de conclure, qu'elle explicite à la même époque dans l'avant-propos de Mont-Revêche¹³⁷ (1853).

Si les notices de Teverino et de Lucrezia Floriani visent surtout la réception du narrataire, l'avant-propos de Mont-Revêche participe d'une dialectique intertextuelle qui orchestre en sourdine le questionnement socialiste. L'auteure y évoque l'accueil controversé de Jacques (1834), un de ses romans que réprova le plus l'intelligentsia française (Janin, Nisard, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Zola). Présenté dans les Lettres d'un voyageur (1837) comme l'avatar d'un autre roman controversé, Lélia¹³⁸ (1833), Jacques, rappelons-le, met en scène un héros proféministe qui veille à l'émancipation de sa demi-soeur et, contre l'indissolubilité de la tutelle maritale, prône une relation égalitaire à l'essai. Plutôt que d'entraver le bonheur de son épouse, qui a délaissé la vie conjugale au profit d'une union libre, il décide de se suicider à la fin de l'histoire.

Comme l'évoque l'avant-propos de Mont-Revêche, la fin de Jacques choqua les critiques qui y virent une invitation au suicide lancée aux maris trompés. Elle encourut même les « ciseaux de la censure », dans une traduction russe datant de 1844¹³⁹. Pour étouffer la polémique, qui se répercuta aussi à Genève¹⁴⁰, George Sand chercha tout au long de sa carrière à gommer l'enjeu idéologique de ce « livre blanc », non sans alimenter la verve critique de Barbey d'Aurevilly : « Voilà par quelles confidences d'après coup, elle nous démontre nonchalamment, qu'elle est la plus blanche des hermines, – qu'elle a la conscience sans une tache, quoiqu'elle ait écrit des livres qui en font!¹⁴¹ ». Dans l'avant-propos de

¹³⁶Lucrezia Floriani, dans Vies d'artistes, p. 683.

¹³⁷Mont-Revêche, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁸« Lettre IV » des Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 755.

¹³⁹Françoise Genevray, « Horace au crible de la censure », dans Présence de George Sand, n^{os} 31-32 (mars 1988), p. 26.

¹⁴⁰Stendhal, Mémoires d'un touriste, t. II, Paris, Librairie François Maspero (la Découverte, n^o 28), 1981, p. 206.

¹⁴¹« M^{me} George Sand jugée par elle-même », dans Jules Barbey d'Aurevilly, les Bas-bleus, Paris et Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1878, p. 52. Dans cette étude, Barbey d'Aurevilly critique Souvenirs et impressions littéraires (1862) où George Sand commente Jacques.

Mont-Revêche, elle neutralise le débat par un style antithétique qui contrebalance la création personnelle et l'exercice du lectorat ; elle déplace le roman litigieux du côté de la fantaisie, sphère ludique où la romancière, comme le lecteur, peuvent improviser librement leurs conclusions, indépendamment de la concordance ou des divergences :

J'ai fait, selon ma fantaisie du moment, au moins vingt dénouements divers et qui, pour ceux qui y entendaient malice, prouvaient au moins vingt solutions contradictoires. [...] J'avoue que ceci m'a persuadé de plus en plus que le but, le fait et le propre du roman sont de raconter une histoire dont chacun doit tirer une conclusion à son gré, conforme ou contraire aux sentiments que l'auteur manifeste par son sentiment¹⁴².

Paradoxalement, aucun détracteur de **Jacques** ne se rendit compte que le héros ne meurt pas à la fin de l'histoire, mais donne l'apparence du suicide à sa disparition dans les Alpes. En imaginant cette conclusion ouverte, la romancière créait un possible narratif qu'elle exploita à divers moments de sa carrière, l'inscrivant toujours dans le même espace symbolique : la montagne en l'occurrence, symbole de l'élévation et du dépassement spirituels, qu'elle emprunte aux préromantiques (Rousseau, Senancour) et intègre à sa mythologie socialiste. En compagnie de Ralph, le républicain d'**Indiana** (1832), Jacques réapparaît dans **le Diable aux Champs** (1857) et développe une allégorie qui illustre le progressisme palingénésique de l'auteure : il assimile le lent progrès de l'humanité à l'ascension périlleuse d'une montagne, au sommet de laquelle brille la Vérité¹⁴³. Jacques sert aussi d'archétype à d'autres maris trompés, hantés par les Alpes : Valvèdre (**Valvèdre**, 1861), géologue épris d'absolu, et Monsieur Sylvestre (**le Dernier Amour**, 1867), philosophe évolutionniste dont les souvenirs de lectures permettent à l'auteure ce jugement rétrospectif sur **Jacques** : « C'était une oeuvre de pur sentiment que l'auteur a refaite plusieurs fois sous d'autres titres, et avec des

¹⁴²**Mont-Revêche**, *op. cit.*, p. 5. Cf. « Lettre XII » au critique Nisard (**Lettres d'un voyageur**, 1837) : « Il est possible qu'en effet Jacques prouve tout ce que vous y avez trouvé d'hostile à l'ordre domestique. Il est vrai qu'on y a trouvé tout le contraire aussi, et que l'on a pu avoir également raison » (**Lettres d'un voyageur**, *op. cit.*, p. 937).

¹⁴³Sand, **le Diable aux champs**, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 93-95.

réflexions, on pourrait dire des acquisitions qui ont dérouté les critiques inattentifs¹⁴⁴ ».

Né d'un possible narratif, ce vaste réseau intertextuel permet de dégager la cohérence interne de l'oeuvre, mais aussi l'articulation d'une dialectique développée sous diverses formes : 1) métadiscours para- ou intratextuel adressé au narrataire ; 2) conclusions ouvertes ; 3) objets spéculaires de langage (le livre blanc de Spiridion) ; 4) thématique musicale, d'inspiration saint-simonienne ou hoffmanesque (les Maîtres sonneurs, 1853 ; Maître Favilla, 1855) ; 5) prototypes de personnages et réseaux intertextuels ; 6) espaces romanesques à valeur symbolique. Grâce à ces modalités stratégiques, la romancière peut, sinon conscientiser l'ensemble de son lectorat, du moins réaliser à sa manière les desseins humanitaires du romantisme, aux côtés de ses contemporains – Leroux, Michelet, Hugo, Quinet, Sue. Sous cet angle, ses commentaires de lecture sur la Création (1870) de Quinet attestent la continuité de sa réflexion : le livre n'échappe pas à son jugement critique, mais elle se rallie pleinement à la pensée évolutionniste de l'auteur. « Ça toujours été là ma conviction, mon fil conducteur [...]. Il m'a semblé que je relisais un livre deux cents fois lu [...]»¹⁴⁵ ».

Malgré la force subversive de son oeuvre, qui, à l'instar des épopées de Quinet¹⁴⁶, s'inscrit dans la mythologie de l'Androgyne, il ne faut pas cependant prêter à George Sand des intentions révolutionnaires. Consciente des enjeux sociopolitiques et du rythme progressif de l'évolution humaine, elle ne cherche pas à renverser l'ordre social qui, selon elle, s'avère indispensable à la survie du système. Elle dénonce l'éducation lacunaire des jeunes filles et l'oppression masculine institutionnelle, mais ne remet pas en cause la valeur sacramentelle du mariage, ni les rôles familiaux traditionnels. Du reste, elle ne se pose pas en figure de proue du féminisme, contrairement à Flora Tristan, sa

¹⁴⁴Sand, le Dernier amour, Paris, Éd. des femmes, 1991, p. 247.

¹⁴⁵Lettre à Hippolyte Taine, datée du 5 avril 1872, dans Sand, Correspondance, t. XXIII, Bordas (Classiques Garnier), 1989, p. 13.

¹⁴⁶À noter que George Sand a lu Ahasvérus (1833) avant d'écrire Jacques (lettre à François Buloz, écrite vers le 4 mars 1834, dans Sand, Correspondance, t. II, Garnier, 1966, p. 522).

contemporaine : comme l'atteste son refus d'adhérer au saint-simonisme¹⁴⁷ et de patronner le mouvement féministe de 1848¹⁴⁸, elle reste volontairement en marge d'un féminisme militant ; elle s'oppose, en même temps que les saint-simoniens, à l'inégalité sociale entre les sexes, mais juge prématurée, sinon illusoire, la prétention des femmes au pouvoir politique.

Qu'elles reflètent ou non une attitude conservatrice, ces prises de position soulèvent un problème méthodologique que la critique contemporaine ne pose pas toujours, à défaut de résoudre : elles révèlent, d'une part, l'impossibilité d'étudier la réflexion sandienne d'une manière objective sans tenir compte des réactions de l'auteure aux enjeux idéologiques propres à son siècle ; d'autre part, la difficulté de saisir le phénomène Sand dans sa complexité réelle sans distinguer l'affranchissement privé d'Aurore Dupin, baronne Dudevant, des affirmations publiques de George Sand, parfois en contradiction complète avec les choix de vie personnels. Alors que l'idéal socialiste sert de pivot à l'ensemble de l'oeuvre, la réflexion sur la condition féminine varie selon l'instance du discours : ce qu'affirme l'auteure dans sa correspondance privée ou ses mémoires publics ne correspond pas nécessairement à ce qu'énonce le narrateur masculinisé d'un roman, distinct d'ailleurs de l'instance auctoriale.

Quoique, dans Lucrezia Floriani (1847), l'identification de l'instance auctoriale à l'instance narrative invalide la distinction narratologique entre l'auteur et le narrateur, il convient de distinguer les instances discursives mises en oeuvre et d'éviter une systématisation de la pensée sandienne à partir d'un seul pôle de référence, isolé de son contexte d'énonciation¹⁴⁹. Certes, les commentaires idéologiques d'un narrateur

¹⁴⁷Jeanne Goldin, « le Saint-simonisme », dans George Sand. Une Correspondance, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loise, Christian Piot (Voyage immobile), 1994, p. 163-191.

¹⁴⁸« À propos de la femme dans la société politique. Lettre aux membres du Comité central », dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXX, Souvenirs et idées, Slatkine Reprints, 1980, p. 19-38.

¹⁴⁹Sur ce point d'épistémologie, voir Rossum-Guyon, « À propos d'*Indiana* : la préface de 1832. Problèmes du métadiscours », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierre, Paris, CEDES/CDU, 1983, p. 71-83.

peuvent transposer les idées personnelles de l'auteure, mais d'autres paramètres objectivent l'inscription d'une même problématique (tableau I, p. 52) : questionnement impartial d'un personnage sur l'histoire des mentalités (Valentine, 1832) ; historicité d'une considération sociologique de la part d'un narrateur (Pauline, 1841) ; antinomie réelle entre l'équilibre corps-esprit atteint par une femme d'exception (Histoire de ma vie, 1854-1855) et l'aporie d'intellectuelles contemporaines, émules de George Sand ridiculisées par Balzac (la Muse du département, 1843) et caricaturisées par Honoré Daumier (les Bas-Bleus, 1844)¹⁵⁰.

¹⁵⁰Série de lithographies imprimées dans le Charivari (Planté, *op. cit.*, p. 39-40).

TABLEAU I

Instance discursive	Discours
le personnage de <u>Valentine</u> (Valentine, 1832)	« Du jour où nous deviendrions savantes, nous serions ridicules. [...] L'éducation si bornée de nos aïeules valait beaucoup mieux ; du moins elles savaient tricoter. [...] Nous [...], que ferions-nous? laquelle de nous s'abaissera sans douleur à une profession mécanique? ¹⁵¹ »
le narrateur de <u>Pauline</u> (1841)	« Elle [Pauline] se livrait à un ouvrage classique, ennuyeux, odieux à toute organisation pensante : elle faisait de très petits points réguliers avec une aiguille imperceptible sur un morceau de batiste [...]. La vie de la grande moitié des femmes se consume, en France, à cette solennelle occupation ¹⁵² ».
la mémorialiste d' <u>Histoire de ma vie</u> (1854-1855)	« J'ai toujours aimé le travail à l'aiguille, et c'est pour moi une récréation [...]. J'ai souvent entendu dire à des femmes de talent que les travaux du ménage, et ceux de l'aiguille particulièrement, étaient abrutissants, insipides, et faisaient partie de l'esclavage auquel on a condamné notre sexe. Je n'ai pas de goût pour la théorie de l'esclavage, mais je nie que ces travaux en soient une conséquence ¹⁵³ ».

¹⁵¹Valentine, dans Sand, Romans 1830, Presses de la Cité, 1991, p. 219-220.

¹⁵²Pauline, dans Sand, Vies d'artistes, Presses de la Cité, 1992, p. 262.

¹⁵³Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 33.

Chez George Sand, la dialectique des instances participe d'un réalisme réflexif. Par sa variété de *plans*, elle opère, en la balisant, une *mise à distance* du réel. À cet effet, elle prend souvent le style distancié de l'ironie, qui caractérise, entre autres, la narration de Pauline (1841) : « C'est un romantisme analytique qui survole de très haut les données de base¹⁵⁴ », note, à cet égard, Alex Szogyi. Comme en témoigne l'échec matrimonial de Pauline à la fin de la nouvelle, l'expression de la pensée socialiste n'entrave pas un réalisme qui infirme l'interprétation courante selon laquelle les mariages conclusifs des romans sandiens résolvent les conflits entre les personnages. Comme le préciseront nos analyses ultérieures, la réflexivité de l'oeuvre objective les clivages entre classes, cultures, générations, lignages ou sexes, et rappelle que l'atteinte de la « vérité sociale » repose sur des processus lents : transition entre les valeurs de l'Ancien Régime et les principes républicains ; rapprochement entre les classes dominantes et le prolétariat ; éducation des moeurs ; évolution des mentalités ; émancipation du peuple ; remise en question de la condition féminine et du statut de l'artiste.

À la différence de la Comédie humaine, qui objective sur tous les plans les limites du Progrès, l'oeuvre sandienne pose néanmoins la socialité comme facteur d'Idéal ; elle atteste une évolution continue de l'humanité, qu'elle jalonne selon le cycle révolutionnaire de l'histoire française : 1789, 1830, 1848, 1870. Inscrivant l'idéal dans le réel, elle situe la civilisation dans un mouvement ascensionnel qui, graduellement, prépare plutôt qu'il n'anticipe un nouveau contrat social. À cet égard, les réactions de l'auteure à la crise de juin 1848 ou à la Commune (1871) attestent un refus des mesures extrémistes : de même qu'elle se pose en « utopiste féministe¹⁵⁵ », réfractaire au militantisme, George Sand prône une révolution sans heurt ni violence, qui ne serve pas les intérêts individuels au préjudice des aspirations collectives. Misant sur l'éducation des moeurs, elle souhaite une république qui s'instaurât pacifiquement, à un moment opportun de l'évolution sociale, et suivit le

¹⁵⁴Szogyi, préface à Pauline, dans Sand, Nouvelles, Paris, Éd. des femmes, 1986, p. 327.

¹⁵⁵Naomi Schor, « le Féminisme de George Sand : Lettres à Marcie », dans Revue des Sciences Humaines (RSH), n° 226 (avril-juin 1992), p. 33.

credo évangélique de 1789 : liberté, égalité, fraternité. Aussi, développe-t-elle une réflexivité qui concilie libre pensée et humanisme, individualisme et conscience sociale. Chez elle, la défense des idées n'exclut jamais une sensibilité aux autres, tournée en permanence vers l'échange et le partage. Comme elle l'écrit à Flaubert vers la fin de sa carrière,

mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns, et de leur faire partager mon idéal de douceur et de poésie. J'ai atteint ce but jusqu'à un certain point, j'ai fait du moins pour cela tout mon possible, je le fais encore et ma récompense est d'en approcher toujours un peu plus¹⁵⁶.

¹⁵⁶Lettre datée du 8 déc. 1872, dans Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 412.

2. ENGAGEMENT ET ÉCRITURE ROMANESQUE

Chez George Sand, le questionnement idéologique passe par un traitement particulier des formes narratives. Réfractaire aux systèmes, la romancière crée des oeuvres qui déjouent la typologie littéraire et appellent en retour une lecture plurielle. « S'il n'y avait qu'une école et qu'une doctrine dans l'art, l'art périrait vite, faute de hardiesse et de tentatives nouvelles¹ », écrit-elle dans Histoire de ma vie (1854-1855), après avoir blâmé les attentes restrictives de la critique et du public, et loué en retour la liberté créatrice de Balzac.

Comme les premières oeuvres balzaciennes², les premiers romans sandiens opposent leurs propres paramètres aux modèles établis³ ; sur le mode de la récusation ou de l'objectivation, sinon du pastiche⁴ ou de la parodie⁵, ils mettent à distance les tendances littéraires de l'époque, toutes marquées par des influences étrangères : les contes fantastiques d'Hoffmann, dont la première traduction française (1829-1833), par Loeve-Weimars, connaît un succès immédiat et suscite maints emprunts ou imitations au début de la Monarchie de Juillet ; le fantastique anglo-saxon, qui inspire une production romanesque critiquée à plusieurs reprises par George Sand : la littérature frénétique⁶ ; l'oeuvre de Walter Scott, dont procède le roman historique français. Lorsque parut Indiana en 1832, la critique salua le réalisme de l'oeuvre qui la distinguait des romans noirs et des reconstitutions historiques du moyen âge (Notre-Dame de Paris, 1831). Comme le note un chroniqueur de la Caricature,

¹Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1971, p. 162-163.

²Pour notre rapprochement entre George Sand et Balzac, nous nous sommes référé à Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 69-152.

³Françoise van Rossum-Guyon, « les Enjeux d'Indiana I, métadiscours et réception critique », dans George Sand. Recherches nouvelles, sous la dir. de F. van Rossum-Guyon, Amsterdam, Université de Groningue (C.R.I.N., n^{os} 6-7), 1983, p. 1-35.

⁴Présentation du Secrétaire intime à Sainte-Beuve : « Ce n'est ni un roman ni un conte, c'est je le crains un pastiche d'Hoffmann et de moi » (lettre du 13 novembre 1833, dans Sand, Correspondance, t. II, Paris, Garnier, 1966, p. 434).

⁵Dans la nouvelle intitulée Cora (1833), l'effet parodique naît du contraste entre l'idéalisme amoureux du héros, épris d'un type hoffmanesque, et la présentation d'une réalité prosaïque.

⁶Entre autres, avant-propos de Lucrezia Floriani (1847), dans Sand, Vies d'artistes, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1992, p. 684-685.

identifié communément, mais sans fondement, à Balzac⁷, « ce livre-là est une réaction de la vérité contre le fantastique, du temps présent contre le moyen-âge, du drame intime contre la bizarrerie des incidents [*sic*] à la mode, de l'actualité simple contre l'exagération du genre historique⁸ ».

À la suite de la Peau de chagrin (1831), qui se présente comme « livre de fantaisie, épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, folie aux mille couleurs⁹ », Indiana réalise par ailleurs une subversion des codes littéraires qui parachève la légitimation du genre romanesque par rapport aux genres consacrés (poésie, tragédie). Chez George Sand, comme chez Balzac, elle se traduit par un métadiscours protéiforme, inspiré des modèles alors en vogue : Sterne et Diderot¹⁰, salués comme des précurseurs par la génération romantique. Relais théorique et virtuel à la fois, ce métalangage redéfinit la relation entre le narrateur et les narrataires, d'une part, et, de l'autre, entre l'oeuvre littéraire et l'institution critique. Dans la version originale d'Indiana¹¹, par exemple, un métadiscours intratextuel, que le premier lecteur du roman, Hyacinthe de Latouche, jugeait comme une « imitation à la manière de Diderot¹² », sert de contrepoint critique à la narration. Prenant les narrataires à témoin, le narrateur assume une fonction de régie (Gérard Genette) qui déjoue l'horizon d'attente ; il condamne, entre autres, les *topoi* frénétiques attendus et, d'une manière générale, réitère un refus de l'effet descriptif : « J'ai refusé de vous faire l'autopsie d'une femme

⁷Georges Lubin, « De qui ce compte rendu d'*Indiana* ? », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 36-37.

⁸Article paru le 31 mai 1832 et signé : Eugène Morisseau ; cité par Lubin dans « De qui ce compte rendu d'*Indiana* ? », *op. cit.*, p. 36.

⁹Philarete Chasles, « Introduction », dans Honoré de Balzac, Romans et contes philosophiques, seconde édition, 1831 ; cité par Jeannine Guichardet dans « Du bon usage de l'effacement des genres dans l'élaboration d'une "poétique" balzacienne », Balzac. Une poétique du roman, XYZ Éd., 1996, p. 110.

¹⁰À noter que le 21 mai 1832, une adaptation vaudevillesque de Jacques le Fataliste, par Dumersan, est créée au théâtre des Variétés (Sand, Correspondance, t. II, Garnier, 1966, p. 87, note 2).

¹¹À noter que George Sand élagua le métadiscours intratextuel de la première version pour la réédition du roman en 1833 (Éd. Gosselin).

¹²Lettre à George Sand, datée du 21 mai 1832 ; citée par Georges Lubin dans Sand, *op. cit.*, p. 88.

noyée, je me refuse maintenant à vous peindre la mer des Indes et les montagnes bleues de l'île-Bourbon [...]»¹³.

Malgré les ellipses que pratique la narration, Indiana ne respecte cependant pas le pacte établi. Comme l'a déjà analysé Béatrice Didier¹⁴, le récit jalonne une interpénétration de la fiction et de la réalité conforme à l'esthétique romanesque du XVIII^e siècle : il légitime le langage fictionnel en lui conférant l'authenticité des mémoires. À l'exemple de Jacques le Fataliste (1778-1780), qui donne l'histoire de Mme de La Pommeraye pour un document véridique, le roman entremêle le développement de l'imaginaire à l'investigation sociale. Comme en témoigne la première évocation de l'île Bourbon, le refus de la description tend vers une rhétorique de la prétérition¹⁵ générant l'illusion romanesque :

Il me faudrait plus d'espace que ne m'en laissent les dimensions de ce chétif ouvrage pour vous peindre les rives agitées de Saint-Denis, les flancs sublimes du cône immense qui s'élève dans les airs [...]. J'aime mieux ne rien vous dire de ces lieux enchantés, que de ne pas vous en dire assez [...]»¹⁶.

Jouant sur la frontière du dit et du non dit, de l'espace textuel et de l'espace externe, de la réalité décrite et de l'idéal rêvé, ce (méta)discours dote l'oeuvre d'une autoréflexivité qui, d'un côté, met à distance les composantes du récit et, de l'autre, appelle une réactivation du discours romanesque. Libre de recréer à sa manière ce qu'il lit – ou ne lit pas –, le lecteur d'Indiana, comme celui de Tristram Shandy (1760-1767) ou de Jacques le Fataliste, peut lui aussi concevoir un espace virtuel et se raconter à lui-même ce que le narrateur passe sous silence ou suggère par prétérition. « La belle nature est un trésor dont je me suis interdit la jouissance avec vous. Allez-y sans moi. Imaginez ou rappelez-vous ; vos rêveries vaudront mieux que mes descriptions»¹⁷.

¹³Sand, Indiana, texte établi, avec introduction, notes et relevé de variantes par Pierre Salomon, Paris, Garnier, 1962, p. 394.

¹⁴Didier, « Indiana (1832) et Jacques le Fataliste », dans Présence de George Sand, n° 23 (juin 1985), p. 24-28.

¹⁵Didier, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁶Sand, *op. cit.*, p. 394-395.

¹⁷*Ibid.*, p. 401.

S'il convie le narrataire à une lecture créatrice, l'appel à l'imaginaire lancé par le narrataire ne peut par contre définir Indiana comme une « oeuvre ouverte », telle que la théorise le structuralisme. Alors que l'oeuvre ouverte « peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée¹⁸ », le roman sandien ressortit, nous l'avons vu, à un balisage textuel qui oriente le lectorat vers une prise de conscience. Même si l'instance narrative invite les narrataires à conclure librement ce qu'ils ont lu, la narration infléchit la lecture vers un décodage idéologique. Dans la Comtesse de Rudolstadt (1843-1844), par exemple, l'exhortation finale à une recherche de la « vérité sociale »¹⁹, contrebalance un passage précédent où la voix narrative en appelle à l'imagination du narrataire : « Pour notre compte, nous ne doutons pas que les meilleurs dénouements ne soient ceux dont le lecteur veut bien se charger pour son compte, à la place du narrateur²⁰ ».

2.1. Un roman inaugural : Indiana (1832).

Dans Indiana, le balisage textuel s'échelonne en un récit où s'affirment progressivement les valeurs républicaines. Selon une dialectique culture/nature héritée de Rousseau (la Nouvelle Héloïse, 1761), le roman rattache des comportements sociaux à des lieux distincts : Paris et la province, d'une part, où le paraître social supplante l'être véritable ; l'île Bourbon, d'autre part, où l'être peut se retrouver tel qu'en lui-même. L'axiologisation mise en oeuvre se traduit aussi par une thématization de l'occupation spatiale et des réactions physiques qui oppose les sentiments vrais à l'hypocrisie. Cette thématization organise la diégèse en épisodes clefs et situe la description de l'espace et des interactions dans un rapport analogique avec d'autres genres représentatifs : le théâtre notamment. Au cours d'un épisode équestre, par exemple, Raymon surprend une « intimité bourgeoise²¹ » qui attise sa jalousie d'amant éconduit : après que Ralph lui eut offert un cheval en

¹⁸Umberto Eco, l'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil (Points, n° 107), 1979 [1962 et 1965], p. 17.

¹⁹Sand, Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, t. III, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991 [1983], p. 468.

²⁰La Comtesse de Rudolstadt, op. cit., p. 420.

²¹Sand, Indiana, Garnier, 1962, p. 143.

cadeau, Indiana saute à son cou et passe par ses bras pour enfourcher la monture. « Toute cette scène de famille se passait dans un coin de la cour, sous les yeux de Raymon. Il éprouva un violent sentiment de dépit en voyant l'affection simple, et confiante de ces gens-là s'épancher devant lui [...]»²² ».

Alors que Raymon ne réussit pas à séduire l'épouse de Delmare, Ralph jouit d'une considération unique, malgré son tempérament flegmatique. Au grand dépit de Raymon, qui, pourtant, exerce seul le charme de l'éloquence, Indiana accepte la présence et la protection constantes de son cousin qui l'a élevée seul sur l'île Bourbon et l'aime depuis ce temps d'un amour inavoué. En qualité de parent et de médecin, il peut monter seul dans sa chambre et, sans éveiller la jalousie de Delmare, y rester avec elle. Comme le note Mireille Bossis²³, il rend habituels des contacts physiques, que son statut de cousin soignant légitime ; il prend régulièrement le pouls de sa cousine et, suivant une coutume créole, l'embrasse sur la bouche, au grand dam de Raymon²⁴.

Sur l'île Bourbon, où l'accompagne Indiana, Ralph sort finalement de son mutisme et avoue ses sentiments amoureux. Taciturne et réservé auparavant, il révèle enfin sa véritable personnalité, étouffée jusque-là sous le masque de la comédie sociale. « Tu me supportas sous le vil travestissement que j'avais pris pour t'approcher ; tu ne me fis jamais rougir de mon rôle, tu me tins lieu de tout, et quelquefois je pensai avec orgueil que [...] tu m'aimerais peut-être si tu pouvais me connaître un jour²⁵ ». Dans cette métacommunication, l'opposition être/paraître s'exprime par une théâtralisation des rapprochements qui reflète la prégnance du code social sur les interactions humaines. Libérés des conventions et des *masques*²⁶, Indiana et Ralph peuvent se (re)connaître sous leur *persona*. Après leur expérience respective du mariage imposé,

²²Sand, *op. cit.*, p. 142. Souligné par nous.

²³Bossis, « Les Relations de parenté dans les romans de George Sand », Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF), n° 28 (mai 1976), p. 306.

²⁴Sand, *op. cit.*, p. 137.

²⁵*Ibid.*, p. 332.

²⁶« Il est vrai que la nature, en me donnant une âme chaleureuse, [...] avait mis sur mon visage un masque de pierre [...] » (*ibid.*, p. 321).

ils s'épanouissent dans une relation amoureuse égalitaire, où l'absence des rapports de force traditionnels répond à un humanitarisme hors norme : en affranchissant les Noirs de la colonie, Indiana réalise, aux côtés de son cousin républicain, l'idéal utopique qu'elle opposait, avant son exil, à l'ordre établi. « Oui, voilà mes rêves ; ils sont tous d'une autre vie, d'un autre monde, [...] où l'homme pourra échapper à l'homme [...] sans que la chaîne des lois soit tendue autour de lui pour le forcer à venir se jeter sous les pieds de son ennemi [...]»²⁷ ».

Dans cette perspective progressiste, George Sand élabore une pensée sociopolitique qui se développera dans les romans ultérieurs et cristallisera autour d'espaces communautaires, isolés du théâtre social²⁸. Dans toutes ces enclaves, où rayonnent les figures féminines, règne un climat favorable aux échanges socioculturels et à la disparition progressive des clivages. Sous cet angle, l'espace communautaire peut se définir comme un « espace sociopète²⁹ » où l'enjeu des distances interpersonnelles correspond à la vision socialiste de l'écrivaine. Comme l'explicitera la suite de notre thèse, cet espace trouve un parachèvement canonique dans le Château des Désertes, roman sur le monde théâtral écrit en 1847 et publié en 1851. À ce roman en partie autobiographique s'ajoutent des passages clefs d'Histoire de ma vie, écrits entre 1847 et 1855, et d'autres récits sur le monde artistique, qui présentent, sinon un espace communautaire, du moins une organisation spatiale traduisant un idéal humanitaire : Teverino (1846) notamment. À la suite d'Indiana, ces oeuvres spatialisent et théâtralisent à la fois les rapports interpersonnels. Révélateur et catalyseur des sentiments, l'espace théâtral ou théâtralisé qu'ils évoquent constitue un lieu de médiation où l'art influe sur la vie. Il détermine les modalités multiples des interactions et reflète l'évolution des rapprochements.

²⁷ *Ibid.*, p. 243-244.

²⁸ Kristina Wingard Vareille, Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, n° 41), 1987.

²⁹ Concept employé par Edward T. Hall dans ses travaux sur la territorialité : la Dimension cachée, Paris, Seuil (Points Essais, n° 89), 1971 [1966], p. 138.

2.2. Les scènes romanesques de Teverino (1846).

Préfigurant le diptyque romanesque composé entre 1846 et 1847 (Lucrezia Floriani, 1847 ; le Château des Désertes, 1851), Teverino³⁰ reflète un intérêt marqué pour la culture italienne. Dans ce roman, où l'Italie cristallise les aspirations des personnages, George Sand procède à une théâtralisation et à une spatialisation significatives du langage romanesque. Conformément à sa croyance aux ressources charismatiques de l'âme populaire (Dialogues familiers sur la poésie des prolétaires, 1842), elle imagine des scènes romanesques au cours desquelles des artistes ambulants, issus du peuple italien, deviennent les agents d'une régénération sociale. Grâce à leur art de l'improvisation, ils établissent des interactions privilégiées avec des aristocrates qui, à leur contact, changent leur perception des rapports humains et de la vie en général. Chacune de leurs mises en scène se déploie dans un espace théâtralisé où s'opère le rapprochement des classes.

Par la théâtralisation spatiale à laquelle elle ressortit, Teverino s'apparente de près à la Marquise (la Revue de Paris, 9 décembre 1832), évocation du monde théâtral où George Sand spatialise l'un des thèmes principaux d'Indiana (1832) : l'opposition entre l'être et le paraître, qu'elle développe en regard des préjugés sociaux qu'inspiraient les comédiens sous l'Ancien Régime. Au cours de la Marquise, dont l'action se situe à l'époque de la Régence, les interactions entre une aristocrate et un acteur plébéien s'articulent autour de deux pôles théâtraux : la scène, où s'opère l'illusion théâtrale, et le hors-scène, où se vit l'illusion théâtrale. Quand la marquise assiste aux prestations de Lélío, la distance séparant la scène du parterre entraîne une absence momentanée des clivages : en apercevant Lélío sur scène, la marquise confond l'être et le paraître ; elle oublie le comédien, sinon l'homme, et ne voit qu'un héros de la tragédie classique. « Ses émotions feintes, ses malheurs de théâtre, me pénétraient comme des choses réelles. Je ne savais bientôt plus distinguer l'erreur de la vérité³¹ ». Aussi, quand elle le verra de près – et

³⁰Publié d'abord en feuilletons dans la Presse (19 août-3 septembre 1845), Teverino parut en volumes le 13 juin 1846 (Éditions Desessart).

³¹La Marquise, dans Sand, Vie d'artistes, Presses de la Cité, 1992, p. 21.

au naturel – à l'extérieur du théâtre, elle connaîtra une désillusion à la mesure de son aveuglement et des préjugés aristocratiques à l'endroit des acteurs³². Seule une distance esthétique permettra un rapprochement intime – mais chaste – entre les deux personnages, au moment où la marquise revoit Léllo déguisé en Don Juan, dans un lieu mystérieux comparable à un théâtre et favorable à l'illusion théâtrale³³.

À l'instar de la Marquise, Teverino présente une organisation spatiale qui se caractérise par l'alternance scène/hors-scène et systématise certains procédés descriptifs d'Indiana. Dans une lettre au directeur de la Presse (22 août 1845) où elle se plaint d'une négligence éditoriale survenue au cours de la publication de Teverino en feuilletons (19 août-3 septembre 1845), George Sand conçoit les chapitres de son roman dans une optique picturale ; elle assimile chaque chapitre de Teverino à un tableau distinct, dont les éléments, tels les personnages et le décor, forment un tout insécable :

C'est une véritable contrariété pour moi de voir que l'on traite un tableau, si pâle et insignifiant qu'il soit, en vue du cadre, et non le cadre en vue du tableau. C'est couper la tête ou les pieds des personnages, le ciel ou les premiers plans d'un paysage, que de dépecer les chapitres au hasard, pour reporter d'un jour à l'autre le surplus d'une vingtaine de lignes³⁴.

S'il subordonne la division textuelle du roman à l'espace romanesque de chaque chapitre, ce discours paratextuel ne précise pas par contre l'organisation interne du « tableau ». Quoiqu'elle ne concerne pas spécifiquement la composition de Teverino, une lettre antérieure, évoquant la genèse de Monsieur d'Angibault (1845), associe en revanche une dynamique interactive à l'espace romanesque d'un chapitre. Dans cette lettre, où elle exprime dans les mêmes termes son objection aux aléas éditoriaux, l'auteure tient compte d'un élément interactif, la conversation, dont elle souligne le déroulement continu à l'intérieur d'un tableau³⁵.

³²Sand, *op. cit.*, p. 22-23.

³³*Ibid.*, p. 31 sqq.

³⁴Lettre à Émile de Girardin, dans Sand, Correspondance, t. VII, Garnier, 1970, p. 70-71.

³⁵Lettre à Anténor Joly, datée du 23 juillet 1845 (Sand, *op. cit.*, p. 27).

De même que le paratexte oriente la lecture de Teverino dans une perspective spatiale et dialogique à la fois, le roman lui-même renferme des indications textuelles qui marquent l'articulation de la spatialité et de la théâtralité romanesques. À la suite du Meunier d'Angibault, dont la division en cinq « Journées » rappelle l'organisation formelle des pièces espagnoles³⁶ (*autosacramentales*), Teverino renferme des récurrences descriptives qui mettent en relief l'organisation théâtralisée de tableaux, ou de scènes : soit les représentations de Teverino et de Madeleine, qui participent de la communication verbale ou non verbale entre les personnages. Bien qu'elle n'occupe pas l'espace entier d'un chapitre, chaque représentation constitue une scène délimitée textuellement par des termes théâtraux (tableau II, p. 65-66).

³⁶Rossum-Guyon, « le Manuscrit du *Meunier d'Angibault*. Découpages et réécritures », dans Écritures du romantisme II. George Sand, sous la dir. de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 93. À noter que George Sand possédait Calderon dans sa bibliothèque (Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 108, note 17).

Tableau II

Scène	Début de la scène	Fin de la scène
premières improvisations de Madeleine, charmeuse d'oiseaux	« Sabina, se penchant alors sur le bord du rocher, vit un <u>spectacle</u> fort extraordinaire ³⁷ ».	« Il y eut quelque chose de si gracieux et de si poétique dans toute sa <u>pantomime</u> , [...] que cette petite <u>scène</u> causa un plaisir extrême aux voyageurs ³⁸ ». « – Voilà vraiment une petite fée, dit Sabina [...], et j'aime autant sa <u>scène</u> de magie avec les oiseaux que la <u>danse des oeufs</u> ³⁹ ».
dernière improvisation de Madeleine, qu'observent des « <u>spectateurs</u> ⁴⁰ »		« Le curé [...] n'avait pris aucun intérêt à la <u>scène</u> des aigles [...] ⁴¹ ».
premières pantomimes de Teverino, posant comme modèle pour Léonce		« – Aujourd'hui, vous ne me reproduirez pas!... D'autant plus, ajouta-t-il avec un amer sourire, que <u>la pièce est jouée</u> [...] ⁴² ».

³⁷Teverino, dans Sand, Vies d'artistes, Presses de la Cité, 1992, p. 586. Souligné par nous. À noter que les cases vides du tableau s'expliquent par l'absence ponctuelle d'analogies théâtrales.

³⁸Teverino, *op. cit.*, p. 587. Souligné par nous.

³⁹*Id.* Souligné par nous. Les mots mis en italique dans le texte renvoient à un épisode du Wilhelm Meister de Goethe, que lit Sabina au début de l'histoire.

⁴⁰*Ibid.*, p. 633. Souligné par nous.

⁴¹*Ibid.*, p. 634. Souligné par nous.

⁴²*Ibid.*, p. 612. Souligné par nous.

<p>improvisation vocale de Teverino au sommet de la tour</p>	<p>« - Eh bien! [...] je suis certain d'être écouté avec émotion, et beaucoup de chanteurs de profession auraient besoin d'un semblable <u>théâtre</u>⁴³ ».</p>	
<p>double mystification de Teverino à l'auberge</p>	<p>« - Signora, [...] je veux terminer les plaisirs de votre journée par une <u>comédie</u> qui vous divertira peut-être⁴⁴ ».</p>	<p>« - Je ne sais pas si je peux vous remercier de l'intention. La <u>scène</u> était bizarre, plaisante peut-être, et pourtant elle m'a fait mal [...]⁴⁵ ».</p>

⁴³*Ibid.*, p. 645. Souligné par nous.

⁴⁴*Ibid.*, p. 647. Souligné par nous.

⁴⁵*Ibid.*, p. 649. Souligné par nous.

Si nous comparons la poétique romanesque de George Sand à l'approche systémique de la communication⁴⁶, nous pouvons définir la scène romanesque comme un système ouvert, c'est-à-dire un réseau de signes que caractérisent trois paramètres en corrélation constante : l'espace des interactions, les interactions elles-mêmes et l'évolution de chaque élément (espace, interactions, interactants). Éléments d'un système ouvert (le roman) et de sous-systèmes théâtralisés (les scènes), les personnages de Teverino interagissent et, en même temps, évoluent dans les espaces décrits dans l'oeuvre. Alors que la Marquise situe les rapports scène-parterre à l'intérieur d'espaces théâtralisés (théâtre, maison de la rue de Valois), Teverino transporte la relation acteurs-spectateurs à l'extérieur, dans un cadre accidenté propice aux interactions théâtrales. À cet égard, le bilan de voyage que fera héroïne explicite l'analogie entre le théâtre et la vie : elle se remémore la succession des paysages comme des changements à vue, sans pouvoir démêler la réalité de l'illusion. « Toutes ces scènes, tous ces entretiens lui apparaissaient à travers le mouvement rapide de la voiture qu'elle croyait sentir encore, et les changements de décoration des montagnes, qu'elle voyait passer devant ses yeux fermés⁴⁷ ».

Quoique le roman ne fournisse pas une toponymie précise, l'histoire progresse au cours d'une randonnée dans les Alpes et trouve son point d'ancrage en Italie, où, dans une atmosphère carnavalesque, l'enthousiasme et la poésie se substituent à la comédie sociale⁴⁸. Marqué profondément par le séjour de George Sand à Venise, où elle sentit un lien de causalité entre la configuration « sociopète » des lieux et les moeurs égalitaires des habitants⁴⁹, le roman présente l'Italie comme une terre d'élection, qui catalyse la connaissance de soi et des autres. Lieu initiatique, où l'épreuve sur l'être prend l'apparence d'une facétie⁵⁰, l'Italie de George Sand, comme celle d'Hoffmann dans Princesse

⁴⁶Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, et Don D. Jackson, Une logique de la communication, Paris, Seuil (Points Essais, n°102), 1972 [1967].

⁴⁷Teverino, *op. cit.*, p. 660.

⁴⁸*Ibid.*, p. 632, 635.

⁴⁹Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 216-217.

⁵⁰Teverino, *op. cit.*, p. 646.

Brambilla (1820), met les personnages à nu, dans leur force et leur faiblesse.

Dans cette optique, le « flou » topographique de l'espace sert de repoussoir à l'analyse psychologique⁵¹ : il accuse les méandres de l'âme, dans un jeu d'ombres chinoises ; il révèle l'être à lui-même et dessine son paysage intérieur. « La fatigue et l'émotion d'une journée d'aventures, l'enivrement d'une belle nuit, d'un beau site [...], m'ont rendue aussi faible à un moment donné, que j'avais été forte et invincible durant plusieurs années passées dans le monde⁵² », constate Sabina après que Teverino l'eut charmée au sommet d'une tour⁵³. Grâce à la médiation artistique de Teverino, Sabina et Léonce laissent tomber leur masque social et recouvrent le « sentiment de la vie⁵⁴ ». Au cours de leur voyage, qui devient pour eux un véritable parcours intérieur, l'univers du carnaval les révèle à eux-mêmes et les amène à mieux connaître leurs compagnons de voyage, en dépit des différences sociales.

De même que la Marquise théâtralise les interactions entre une aristocrate et un acteur plébéien, Teverino « met en scène » le rapprochement des personnages. Ce rapprochement ritualisé, que nous conceptualiserons par la notion de « relation horizontale⁵⁵ », demeure en corrélation constante avec un autre type de relation entre les interactants, la « relation verticale⁵⁶ » (ou système des places), que caractérisent les paramètres suivants : position de dominant, ou position haute ; position de dominé, ou position basse. À ces relations, qui fluctuent sans cesse au cours des interactions, nous rattacherons le concept d'espace informel, présenté par Edward T. Hall comme « l'expérience de l'espace qui appartient à la catégorie sans doute la plus

⁵¹À ce sujet, nous nous sommes référé aux travaux de Mireille Bossis sur la description sandienne : « Le Style descriptif », dans Bossis, À la recherche de George Sand : écriture romanesque et expression de soi, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987, p. 262-301.

⁵²Teverino, *op. cit.*, p. 665.

⁵³*Ibid.*, p. 644-645.

⁵⁴*Ibid.*, p. 639.

⁵⁵Catherine Kerbrat-Orecchioni, les Interactions verbales, t. II, Paris, Armand Colin, 1992, p. 39-69.

⁵⁶Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 71-121.

importante pour l'individu puisqu'elle comprend les distances que nous observons dans nos contacts avec autrui⁵⁷ ». De même que Catherine Kerbrat-Orecchioni appuie sa théorie sur l'observation des données proxémiques⁵⁸, E. T. Hall considère que « *les sentiments réciproques des interlocuteurs à l'égard l'un de l'autre, au moment analysé, constituent un facteur décisif dans la détermination de leur distance*⁵⁹ ».

Comme l'affabulation d'Indiana, les scènes de Teverino se caractérisent par des récurrences spatiales qui permettent, sinon de mesurer quantitativement la distance entre les acteurs et leurs spectateurs, du moins de donner une valeur proxémique aux différentes positions qu'ils occupent dans l'espace romanesque. Suivant les travaux de C. Kerbrat-Orecchioni, nous considérerons les données proxémiques révélatrices des relations horizontale et verticale : distance physique entre les interactants, gestes, posture. Pour reprendre un néologisme de Kerbrat-Orecchioni, créé à partir du substantif grec *taxís* signifiant « place »⁶⁰, nous désignerons par l'expression « taxème proxémique » tout indice spatial de la relation verticale.

Nous nous référerons en outre aux travaux sociologiques d'Erving Goffman, qui rejoignent l'approche systémique de la communication. Dans la Mise en scène de la vie quotidienne⁶¹, E. Goffman illustre sa conception de la représentation⁶² sociale par plusieurs paramètres qui s'avèrent opérationnels pour notre étude de la théâtralisation et de la spatialisation romanesques chez George Sand.

⁵⁷Hall, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁸Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 41-43, 75-79. Dans ses travaux, C. Kerbrat-Orecchioni emprunte le concept de « proxémie », créé et défini par E. T. Hall comme « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique » (Hall, *op. cit.*, p. 13).

⁵⁹Hall, *op. cit.*, p. 144. En italique dans le texte.

⁶⁰Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹Goffman, la Mise en scène de la vie quotidienne, Paris, Éd. de minuit, 1973 [1959 et 1971], 2 vol.

⁶²Au cours de notre analyse, nous emploierons le terme « représentation » tel que le conceptualise E. Goffman : il « [désigne] la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité » (Goffman, la Mise en scène de la vie quotidienne, t. I, la Présentation de soi, p. 29).

2.2.1. Un agent du rapprochement social : la distance esthétique entre les acteurs et leurs spectateurs.

Au cours des représentations de Teverino et de Madeleine, une distance physique sépare les acteurs de leurs spectateurs (relation horizontale). Jouant le rôle symbolique de la rampe entre la scène et le parterre d'un théâtre, cette distance ritualise la mise en scène et concourt à l'effet esthétique ; elle dérobe les subterfuges auxquels peuvent recourir les acteurs durant leur représentation et, dans ce cas précis, tient le public dans l'ignorance d'une « région postérieure⁶³ », ou d'une coulisse, où se prépare l'effet esthétique souhaité. Elle donne ainsi l'illusion que le spectacle est né spontanément et participe de la réalité même, mais non d'une mystification calculée.

Grâce à sa position spatiale, le mystificateur organise sa mise en scène à l'insu du public et assure la « cohérence de l'expression⁶⁴ » indispensable à la réussite du spectacle. « Puisque l'impression de réalité donnée par une représentation est une chose délicate, fragile, qui peut voler en éclats au moindre accident⁶⁵ », la distance qui le sépare des spectateurs lui permet de contrôler le cours de la représentation et de veiller à ce que rien ne vienne compromettre l'impression générale qu'il veut laisser dans l'espace scénique – ou « région antérieure⁶⁶ ». Sans que les spectateurs ne le sachent, il impose la règle de la relation⁶⁷ et, grâce à son contrôle parfait de l'interaction, garde une position haute dans la relation verticale. Comme le note E. Goffman, dont la théorie des représentations sociales rejoint celle du système des places, « avoir le contrôle de ce que l'on perçoit, c'est avoir le contrôle du contact établi, de même qu'en délimitant et en réglant le spectacle on délimite et on règle le contact⁶⁸ ».

⁶³Goffman, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁴*Ibid.*, p. 54.

⁶⁵*Ibid.*, p. 59.

⁶⁶*Ibid.*, p. 106.

⁶⁷Watzlawick, Beavin et Jackson, *op. cit.*, p. 133 sqq.

⁶⁸Goffman, *op. cit.*, p. 69.

Si, au cours de leurs représentations, Teverino et Madeleine accèdent à une position que leur statut de bohémiens leur refuse sur la scène sociale, Léonce et Sabina, sous le charme des acteurs, occupent une position basse dans la relation verticale. *Marqué* par la topographie de l'espace fictionnel et l'organisation romanesque de l'espace informel, ce renversement des positions sociales favorise une recherche ultérieure de la familiarité ou de l'intimité (relation horizontale).

Avant de « charmer » les oiseaux, Madeleine s'éloigne des autres personnages et recherche une position spatiale élevée, qui prend la valeur d'un taxème proxémique. Pour réaliser sa première « scène de magie⁶⁹ », elle « [grimpe] sur une roche voisine encore plus élevée que la Roche-Verte [...]»⁷⁰ ». Au début de la « scène des aigles⁷¹ », elle « [s'élance] sur les rochers qui [marquent] le point culminant de cette crête alpestre ; et, avec l'agilité d'un chat, elle [grimpe] de plateau en plateau, jusqu'au dernier [...]»⁷² ». Postée à une hauteur qui reflète sa position de dominante dans la relation verticale, elle peut improviser ses chorégraphies à son gré et, par un langage corporel *perceptible*, donner l'impression d'un pouvoir *réel* sur les oiseaux.

Quand elle eut bien montré à quel point elle était souveraine absolue et adorée de ce peuple libre, elle se couvrit la tête de son manteau, se coucha par terre, et feignit de s'endormir. Alors on vit tous ces volatiles se poser sur elle, se blottir à l'envi dans les plis de ses vêtements, et paraître magnétisés par son sommeil⁷³.

Au moment de ses scènes pantomimes, Madeleine dispose d'une « région postérieure » (E. Goffman) que ne perçoivent pas les spectateurs : soit l'espace situé derrière elle, où elle tire profit de ses « réserves d'information⁷⁴ » : poignée de graines, qu'elle cache dans une main ; aigle mort, qu'elle garde subrepticement dans un sac. À la fin de chacune de ses représentations, elle feint la gestuelle du commandement

⁶⁹Teverino, *op. cit.*, p. 587.

⁷⁰*Id.*

⁷¹*Ibid.*, p. 634.

⁷²*Ibid.*, p. 633.

⁷³*Ibid.*, p. 587.

⁷⁴Goffman, *la Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II, *les Relations en public*, p. 52.

et, avec l'adresse dont dépend la cohérence de l'expression, repousse les oiseaux en leur lançant la pâture à la dérobée. Grâce à ses réserves d'information, elle peut prouver qu'elle charme réellement les oiseaux et les chasse comme par enchantement.

Une fois sa « scène de magie » terminée, Madeleine reçoit la sanction de sa performance. Cette sanction se traduit par l'enthousiasme émerveillé des spectateurs et par la réaction de Sabina, à la fois verbale et non verbale : « – Voilà vraiment une petite fée, dit Sabina en l'attirant auprès d'elle, et je vous déclare, Léonce, que je suis réconciliée avec ses cils d'ambre. Mignon lui avait fait tort dans mon imagination⁷⁵ ». Après l'avoir tenue à distance, Sabina change d'attitude avec Madeleine, et l'évolution de leurs interactions, qu'indique, entre autres, la donnée proxémique « en l'attirant auprès d'elle », se reflète dans la relation horizontale. Au clivage social qu'entraînaient les préjugés, se substitue l'une des distances dont Edward T. Hall présente les paramètres dans son étude sur l'espace informel : soit une distance intime mode éloigné⁷⁶, qui permet à Sabina de remarquer les « cils d'ambre » de Madeleine.

Charmée par la performance de Madeleine, Sabina ne dédaigne plus celle qu'elle avait trouvée laide auparavant⁷⁷ et l'apprécie pour elle-même, sans la juger d'après ses référents culturels. Elle perd – momentanément – ses préjugés et, revenant de sa première impression à l'église, lui épargne son mépris pour le peuple et le monde artistique, qu'elle exprime à Léonce en un langage proxémique : « Non, on ne peut pas se promener hors du monde ; le monde vous suit partout, quand on est du grand monde. Et puis qu'y a-t-il hors du monde? [...] du peuple, race abrutie et malpropre ; des artistes, race ambitieuse et profondément égoïste⁷⁸ ».

⁷⁵Teverino, *op. cit.*, p. 587. Rappelons que Sabina lit le Wilhelm Meister de Goethe, où apparaît le personnage de Mignon.

⁷⁶Hall, *op. cit.*, p. 148-150.

⁷⁷Teverino, *op. cit.*, p. 581.

⁷⁸*Ibid.*, p. 574.

2.2.2. L'opposition être/paraître.

Si l'amitié qui naît entre les deux femmes prend la valeur d'une (ré)conciliation des classes et rappelle, à cet égard, la relation exemplaire entre Marcelle de Blanchemont et Rose Bricolin (Le Meunier d'Angibault, 1845), les interactions entre Sabina et les personnages masculins reflètent au contraire les rapports de force traditionnels. Autant le récit cautionne l'amitié vraie entre femmes⁷⁹ ou hommes, autant il s'écarte d'une vision trop idéaliste des rapports hommes-femmes et montre plus d'une fois que la distance est tenue entre le marivaudage et la guerre des sexes. De ce point de vue, Teverino rejoint d'autres « spectacles dans un fauteuil » où la théâtralité des jeux de rôles marque l'évolution des échanges : entre autres, la pièce de Musset, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (1845), parue la même année que Teverino.

Dans ses rapports avec les hommes, Sabina reste dans sa tour d'ivoire, comme l'indique l'image récurrente du cercle : « Je trouve tous les hommes que le monde jette autour de moi ou vains et stupides, ou intelligents et glacés⁸⁰ », dit-elle à Léonce, qui trouve que « [son] esprit a pris un mauvais tour [...]»⁸¹ ». Enfermée dans le cercle étroit de ses préjugés, que l'allée tournante de sa villa⁸² symbolise dans l'espace romanesque, elle ne possède pas l'âme d'artiste de Léonce, sensible à la diversité humaine et séduite d'emblée par la beauté naturelle de Madeleine⁸³. La morgue qu'elle affiche sans détour cache toutefois une crainte de l'opinion publique qui la pousse à préserver sa « façade⁸⁴ ». Comme le lui fait remarquer Léonce, « vous attribuez peut-être trop à la délicatesse exagérée de vos perceptions aristocratiques ce qui n'est en

⁷⁹À noter que l'oeuvre sandienne renferme aussi des contre-exemples : dans Pauline (1841), par exemple, l'auteure analyse le conflit sourd entre deux amies d'enfance, l'une Parisienne, l'autre provinciale, qui se revoient après une longue absence sans que les retrouvailles pallient les distances. Si Laurence représente le type de fille-mère qu'incarnera idéalement l'actrice Lucrezia (Lucrezia Floriani, 1847), Pauline entretient ses rancœurs de célibataire provinciale et devient ombrageuse à l'égard de son amie.

⁸⁰Teverino, *op. cit.*, p. 574.

⁸¹*Id.*

⁸²*Ibid.*, p. 569.

⁸³*Ibid.*, p. 575.

⁸⁴La Présentation de soi, *op. cit.*, p. 29.

réalité que la peur du blâme et des railleries de vos pareils⁸⁵ ». Elle redoute le qu'en-dira-t-on et, pour se prémunir contre l'opinion, adopte un comportement proxémique révélateur, dont l'ambivalence traduit les enjeux de la distance intime : se donner et révéler son être, ou ne pas se donner et préserver sa façade.

Comme d'autres héroïnes sandiennes⁸⁶, Sabina jouit, certes, d'une liberté relative en se refusant à l'homme. En présence de Léonce, elle garde une façade qui décourage un renversement des positions : « air affectueusement nonchalant⁸⁷ », « air tranquillement railleur⁸⁸ », « grâce dédaigneuse⁸⁹ ». Elle maintient aussi une distance interpersonnelle, qui se traduit par les oppositions espace fermé/espace ouvert, position haute/position basse. De sa fenêtre, qui délimite et protège son espace intime⁹⁰, elle peut contrôler l'interaction et maintenir une position haute, tant spatiale que taxémique. Sous la fenêtre, Léonce « ne trouve pas [sa] position agréable [...]»⁹¹ » et perçoit la demeure de Sabina en termes territoriaux : « sanctuaire⁹² », « forteresse⁹³ ».

À l'extérieur de son territoire, Sabina poursuit le jeu de rôles, et ses *mouvements de coquetterie*⁹⁴ se traduisent par un comportement proxémique éloquent avec Léonce : elle « lui [frappe] légèrement sur l'épaule [...]»⁹⁵ » lorsqu'elle est près de lui ; dans la calèche, « [elle] est nonchalamment étendue dans le fond [...]»⁹⁶ », alors qu'il est « placé

⁸⁵Teverino, *op. cit.*, p. 576.

⁸⁶Exemples antérieurs : Indiana (Indiana, 1832), Lélia (Lélia, 1833), Sylvia (Jacques, 1834), Edmée (Mauprat, 1837), Consuelo (Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, 1842-1844).

⁸⁷Teverino, *op. cit.*, p. 569.

⁸⁸*Ibid.*, p. 570.

⁸⁹*Id.*

⁹⁰Pour l'analyse de la territorialité, nous nous sommes référé à Hall, *op. cit.*, p. 132-137.

⁹¹Teverino, *op. cit.*, p. 570.

⁹²*Id.*

⁹³*Id.*

⁹⁴*Ibid.*, p. 571.

⁹⁵*Id.*

⁹⁶*Ibid.*, p. 572.

respectueusement en face d'elle [...]»⁹⁷ ». Toutefois, elle prend conscience qu'un tête-à-tête « extra-territorial » peut renverser les rapports de force à l'avantage de l'autre, mais garde une façade qui en impose à Léonce, l'antihéros :

Sabina sentit qu'elle était trop jeune pour que cette situation ne ressemblât pas à une étourderie ; elle y songea lorsqu'elle eut franchi la dernière grille du parc. Mais Léonce paraissait si peu disposé à prendre avantage de son rôle, [...] qu'elle n'osa pas témoigner son embarras, et crut devoir, au contraire, le surmonter pour paraître aussi tranquille que lui⁹⁸.

Avec Teverino, Sabina ne contrôle plus aussi aisément la distance interpersonnelle et, sans se douter de la supercherie, se laisse charmer par la façade du marquis de Montefiori, sous laquelle se cache Teverino. Alors que l'aubade de Léonce ne lui inspire qu'une affectueuse nonchalance⁹⁹, la sérénade que lui chante Teverino au sommet de la tour triomphe – en partie seulement – de sa résistance et entraîne une distance intime mode proche qui la rend honteuse ; elle a perdu sa façade de femme froide, ressent le péril de sa situation, et sa honte est telle, qu'elle finit par troubler ses perceptions sensorielles. Même si les villageois regroupés au loin ne peuvent l'apercevoir – ils prendront Teverino pour le ténor Rubini! – , elle éprouve le besoin de se cacher, et son évaluation des distances trahit à ce moment sa position basse dans la relation verticale :

On distinguait dans le lointain les battements de mains de plusieurs personnes [...] ; mais ces applaudissements firent tressaillir Sabina encore plus que l'approche de Léonce. Il lui sembla que c'était comme une ironique fanfare sonnée sur son imminente défaite, et elle eut besoin de constater qu'elle était assise de manière à demeurer, même de très loin, invisible aux regards curieux, pour se rassurer contre la honte d'une pareille faiblesse¹⁰⁰.

Teverino se laisse aussi prendre au jeu périlleux des distances : censé servir de médiateur entre Léonce et Sabina, il perd la maîtrise d'une situation typiquement marivaudesque et, révélant sa sensibilité

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 569.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 645.

amoureuse sous sa vanité d'« homme fort », cède un instant au jeu de l'amour et du hasard : « Il la trouva si exaltée et si attendrie en même temps, qu'il se sentit comme vaincu lui-même. Il l'entoura de ses bras [...] ; elle s'y laissa tomber [...]»¹⁰¹ ». Dans ce passage, les données proxémiques reflètent l'évolution des relations horizontale et verticale : par son comportement protecteur, qui constitue un taxème proxémique, Teverino exprime la règle de la relation ; sans que le comportement proxémique de Sabina ne s'y oppose, il prend la position haute dans la relation verticale et stabilise à ce moment une interaction amoureuse qui eût pu « s'emballer ». Au jeu de rôles marivaudesque, au cours duquel Sabina réglait seule le rituel, succède une relation complémentaire, douloureuse mais partagée, traduite par l'une des modalités de la distance intime mode proche : « Leurs lèvres se rencontrèrent [...]»¹⁰² ». Toutefois, cette intimité amoureuse n'équivaut pas à une réconciliation complète et définitive des classes sociales.

À la suite de sa prestation lyrique au sommet de la tour, Teverino veut se divertir de la crédulité des villageois ; il organise une mise en scène à laquelle il convie Sabina et Léonce. Cette représentation, à laquelle une auberge servira de théâtre, lui permettra de vérifier si Sabina l'aime pour lui-même (Teverino le vagabond) ou pour ce qu'il représente à ses yeux (le marquis de Montefiori).

Après avoir placé Sabina et Léonce dans une région postérieure, où ils pourront observer la représentation sans être vus, Teverino, qui s'est vêtu en clochard, apparaît sur la galerie de l'auberge – la région antérieure de sa représentation. Sa façade de vagabond lui refuse d'abord le succès, mais il divertit les villageois par diverses pitreries. Par la suite, il se retire de nouveau dans la région postérieure et, dans une chambre de l'auberge lui servant de loge, prépare sa future mise en scène : il cache sa « façade personnelle¹⁰³ » sous une façade d'aristocrate et, avant de retourner sur scène, règle l'éclairage de la galerie, qui

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ « On peut parler de “façade personnelle” pour désigner les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va » (*la Présentation de soi, op. cit., p. 30*).

assurera la cohérence de l'expression. Grâce à un éclairage tamisé, il passe en effet pour le chanteur illustre et reçoit une ovation après sa prestation vocale. Sa mystification a réussi, et son succès se reflète dans l'organisation romanesque de l'espace informel : sur la galerie surplombant le sol et délimitée tel un territoire par une balustrade, il occupe une position spatiale qui reflète sa position haute dans la relation verticale. Par ailleurs, il affecte une façade qui en impose aux spectateurs. Sa posture et sa physionomie prennent la valeur de taxèmes et traduisent sa position haute dans le système des places : « Il se pencha sur la balustrade d'un air de protection aristocratique. Les cris d'enthousiasme firent place à un profond silence¹⁰⁴ ».

S'il prouve qu'il peut se déguiser et changer d'identité à la perfection, Teverino sait par contre rester lui-même sous ses masques multiples. Certes, il profite de la reconnaissance sociale que lui apportent ses mystifications, mais sa distance critique le conforte dans son individualité ; il demeure lucide et, à la différence du Rameau de Diderot, conserve une intégrité qui le préserve de la comédie sociale.

J'ai vu de bonne heure toutes les coulisses de toutes les scènes de la vie humaine ; je pourrais être comédien sur ces différents théâtres ; mais à la portée de tous, dans le monde comme sur les planches, il y a une armée d'exploiteurs, de critiques, de rivaux et de claqueurs, que je ne pourrais ni tromper, ni ménager, ni flatter, ni payer¹⁰⁵,

dit-il à Léonce, dans une allégorie théâtrale autour de laquelle cristallise la réflexion philosophique. Ne « [sachant] [se] farder que pour rire [...]»¹⁰⁶ », il ne se livre à ses mystifications que pour le plaisir de s'amuser, mais aussi pour révéler, avec l'ironie d'un jeu de masques, le trompe-l'oeil de la comédie humaine.

S'il peut distinguer l'être du paraître, Sabina juge au contraire que l'extérieur reflète l'intérieur, suivant la pensée de Lavater que paraphrase l'oeuvre sandienne (« Lettre VII » des Lettres d'un voyageur, 1837). Aussi, éprouve-t-elle une douleur morale lorsqu'elle voit Teverino déguisé en clochard, sans même concevoir à ce moment qu'un vagabond

¹⁰⁴Teverino, *op. cit.*, p. 648.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 675.

¹⁰⁶*Id.*

se cache sous la façade du marquis de Monteflori. À l'exemple des sentiments de la marquise pour Léllo, son inclination pour lui ne peut vivre que d'apparences.

À l'inverse de Sabina, bridée dans sa féminité par le conditionnement social, Teverino cumule les statuts et les fonctions sans que ses personnalités d'emprunt étouffent sa nature de bohémien¹⁰⁷ qui, du point de vue de la typologie sandienne, est étroitement liée à la liberté individuelle (Lettres d'un voyageur, 1837 ; Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, 1842-1844). Comparée, par exemple, à la relation maître-valet présentée par Lesage (Gil Blas, 1715-1735), l'amitié qu'il voue à Léonce ne s'entache d'aucun opportunisme ; il n'aspire pas à une position sociale reconnue¹⁰⁸ et vante au contraire la liberté exceptionnelle de sa condition.

Dès son apparition dans l'histoire, il se présente comme un personnage accompli¹⁰⁹, s'identifiant au héros rabelaisien *qui fait tout* : *Panurge*¹¹⁰ (Pantagruel, 1532). Alors que les voyages de Gil Blas favorisent son ascension sociale et marquent le déroulement de l'histoire, la complétude de son apprentissage relève dans le récit de l'analepse externe. Etre de liberté et de disponibilité, il s'est formé seul, au gré des hasards et de son inspiration. Archétype de l'artiste italien, tel que le conçoit et le magnifie la romancière, il possède un art inné de l'improvisation, qui lui permet de s'adapter à toutes les situations et de garder une disponibilité continue, propice à ses créations artistiques : pantomimes, figuration libre du canon et de types picturaux, improvisations lyriques, imitations parodiques, lazzi. Poétisant le décousu

¹⁰⁷Pour notre étude du personnage, nous nous sommes référés à Françoise Genevray, « le Récit théâtral dans *Teverino* de George Sand », Littératures, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n° 33 (automne 1995), p. 139-153.

¹⁰⁸Sur ce point, nous nous sommes référés au concept d'« idéalisation » présenté par Goffman (la Présentation de soi, *op. cit.*, p. 40 sqq.), ainsi qu'aux travaux de Marie-Hélène Huet sur le personnage du valet dans la littérature du XVIII^e siècle : le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle, Paris, Corti, 1975.

¹⁰⁹Genevray, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁰Teverino, *op. cit.*, p. 616.

de la vie, qu'il recoud sans cesse à propos¹¹¹, il incarne en somme un art de vivre, étranger aux clivages et aux normes. « Le véritable artiste est celui qui a le sentiment de la vie, qui jouit de toutes choses, qui obéit à l'inspiration sans la raisonner, et qui aime tout ce qui est beau sans faire de catégories¹¹² », déclare-t-il à Léonce et à Sabina qui arriveront, grâce à sa médiation esthétique et humaine, à surmonter leurs préjugés de caste et à exprimer leur amour réciproque, au-delà du persiflage et de l'indifférence feinte. À cet égard, il exerce, d'une manière exemplaire, l'influence sociale que pouvait exercer l'acteur au XIX^e siècle – siècle de mutation où l'embourgeoisement majoritaire brime l'expression individuelle par un renforcement de la comédie sociale¹¹³. Comme l'écrit Jean Duvignaud, dont l'analyse peut aussi s'appliquer au cas de George Sand, « l'acteur reste, en fait, un "atypique" qui ne consent pas à son atypisme, un hérétique qui refuse son hérésie : il est en marge de la société, mais son existence même postule la prééminence de la communication et la fusion des consciences et des groupes¹¹⁴ ».

En somme, Teverino développe l'une des modalités récurrentes du socialisme sandien : la symbolisation des rapprochements, qui trouvera une expression exemplaire dans le Château des Désertes (1851) et les Maîtres sonneurs (1853). Comme le révèlent divers paramètres spatiaux, révélateurs des distances interpersonnelles, la théâtralité de Teverino conditionne d'abord l'évolution des interactions et influe par la suite sur la métacommunication. D'une part, elle favorise une distance esthétique préalable, qui renverse momentanément les positions sociales et rend possible un rapprochement ultérieur. D'autre part, elle s'articule autour de l'opposition être/paraître pour *démasquer* la comédie sociale.

Bien que l'auteure considérât Teverino comme une *fantaisie scabreuse*¹¹⁵, qui à l'époque de sa publication dans la Presse suscita

¹¹¹« La vie réelle (ce grand décousu, recousu sans cesse à propos) [...] » (le Château des Désertes, dans Sand, Vies d'artistes, Presses de la Cité, 1992, p. 922).

¹¹²Teverino, *op. cit.*, p. 639.

¹¹³Jean Duvignaud, l'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1965, p. 130 sqq.

¹¹⁴Duvignaud, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁵Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 20 (?) août 1845 (Sand, Correspondance, t. VII, Garnier, 1970, p. 65).

l'appréhension d'un passage jugé anticléric¹¹⁶, le contenu idéologique du roman suit toutefois l'orientation de la pensée sandienne : une réflexion sociale qui ne vise pas à renverser le système établi, mais tend au contraire vers une perception réaliste de l'évolution sociale, qui met en lumière les tensions et les conflits. Sous cet angle, Teverino corrobore la vision des moeurs que reflètent les romans sur le monde artistique¹¹⁷ : à moins qu'il ne provienne de la noblesse (Adriani, 1854) ou ne s'arme de patience (Pierre qui roule, 1870 ; suivi du Beau Laurence, *id.*), l'artiste ne peut contracter une mésalliance avec une aristocrate (la Dernière Aldini, 1838) ; seuls le prestige éphémère de la scène ou l'illusion d'un jeu de rôles peuvent favoriser une disparition momentanée des clivages (la Marquise, 1832 ; Monsieur Rousset, 1851), sinon une position d'amant entretenu (la Filleule, 1853). Dans le cas des artistes féminines, la renonciation à leur carrière, sinon à leur indépendance, représente l'enjeu d'une liaison avec un aristocrate (Consuelo, 1842-1843 ; Lucrezia Floriani, 1847).

Même si le risque de l'encanaillement pèse momentanément sur les rapports entre Sabina et le présumé marquis de Montefleri, Teverino ne profite que momentanément des avantages que lui procure son déguisement ; il joue essentiellement un rôle de médiateur, révélateur des sentiments véritables : il facilite un rapprochement définitif entre Sabina et Léonce, avant que lui-même, dépouillé de son costume d'emprunt et contrit de sa mystification sentimentale, ne rejoigne sa fiancée Madeleine, issue comme lui du peuple. Par ailleurs, la réflexion sociale que lui inspire le prestige du paraître n'atteint pas la virulence qui caractérise, par exemple, les tirades de Figaro, le héros valet de Beaumarchais ; elle ne sape pas la hiérarchie sociale, mais vise plutôt à révéler les enjeux de la vie sociale, sans le cynisme qui imprègne le discours de Rameau.

Alliant l'analyse des rapports affectifs et l'observation des comportements sociaux, les épisodes théâtralisés de Teverino renvoient

¹¹⁶Lettre à Émile de Girardin, datée du 22 août 1845 (Sand, *op. cit.*, p. 71).

¹¹⁷Claudine Puel Dujardin, le Monde du théâtre dans l'oeuvre de George Sand, thèse de doctorat sous la dir. de Madeleine Ambrière, Paris IV, 1992, p. 384-388, 627 sqq.

en dernière analyse à la socialité que George Sand développe depuis Indiana (1832) et rappelle du point de vue de la réception critique dans une lettre à Anténor Joly, écrite quelques jours avant la parution de Teverino en feuilletons (19 août 1845) :

Je vous demande ce que seraient les scènes de la vie intime au 19^{ème} [sic] siècle si elles n'étaient le reflet de la scène générale [...]. Le roman même dit *historique* ne s'attache pas tant au fait qu'à l'idée sociale qui l'a produit ; et comment peindre les moeurs sans dire l'idée qui les corrompt ou les purifie?¹¹⁸

À la fois décrites et commentées au cours du récit, les scènes de Teverino participent d'un questionnement éthique sur la comédie sociale ; elles illustrent une poétique du roman où la théâtralisation sert de relais à une vision sociale.

2.3. L'écriture épistolaire comme point de fuite de la pensée et de la *praxis*.

Si elle se prête à l'organisation axiologisée d'une diégèse, la forme romanesque peut aussi inspirer une expérimentation formelle qui, dans son essence même, jalonne une réflexion philosophique. Dans le cas de George Sand, l'écriture au « je » s'avère un instrument de médi(t)ation privilégié. Publiées d'abord dans la Revue des Deux Mondes (1834-1836), à une époque où l'auteure taille sa place dans le champ littéraire et surmonte une dépression dans sa vie personnelle, les Lettres d'un voyageur s'avèrent, sous cet angle, exemplaires : pour une publication en librairie (1837), George Sand retoucha le texte, modifia l'ordre primitif des lettres et constitua un recueil où l'organisation formelle médiatise l'expression de la pensée.

Sous leur forme définitive, les Lettres d'un voyageur représentent une oeuvre cyclique où les haltes ponctuant les déplacements physiques

¹¹⁸Lettre datée du 13 août 1845, dans Sand, *op. cit.*, p. 55-56. En italique dans le texte. Cf. première préface à Indiana (1832) : « Si, dans le cours de sa tâche, il [l'écrivain] lui est arrivé d'exprimer des plaintes arrachées à ses personnages par le malaise social dont ils sont atteints ; s'il n'a pas craint de répéter leurs aspirations vers une existence meilleure, qu'on s'en prenne à la société pour ses inégalités [...]! L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète [...], et qui n'a rien à se faire pardonner [...] si son reflet est fidèle » (Sand, Indiana, Garnier, 1962, p. 6).

recourent les stades d'un voyage intérieur ; elles présentent l'art de voyager comme la science de la vie¹¹⁹ et ballent un « parcours initiatique¹²⁰ » où George Sand, à dessein de révéler chacun à lui-même, élargit la portée des confidences. Elle tend un miroir à ses lecteurs¹²¹ et, par une volonté de généralisation, se dédouble en un narrateur fictif, « être hybride sans âge ni sexe, en dehors des catégories sociales et des nationalités, à mi-chemin du rêve et de la réalité [...]»¹²² ».

Tour à tour « vieux oncle podagre¹²³ », « jeune soldat impatient¹²⁴ », « écolier vagabond¹²⁵ », ce narrateur aux moi romancés, présenté dans Histoire de ma vie (1854-1855) comme « une sorte de héros de roman¹²⁶ », brouille la frontière générique entre lettres intimes et roman épistolaire. Il détermine une écriture réflexive qui, au repliement de l'égotisme, oppose une ouverture sur le monde, suivant une diversité d'éclairages et de registres. Dans cette perspective, les Lettres d'un voyageur, qui représentent pour George Sand « le propre roman de sa vie¹²⁷ » et préfigurent l'idéalisme romancé des mémoires (Histoire de ma vie, 1854-1855), illustrent le relativisme que reconnaît Kundera au romancier. Comme le transpose l'itinéraire qu'elle romance, George Sand « est un découvreur qui, en tâtonnant, s'efforce à dévoiler un aspect inconnu de l'existence. [...] [Elle] s'inscrit sur la carte spirituelle de son temps, de sa nation, sur celle de l'histoire des idées¹²⁸ ».

¹¹⁹« Lettre X » des Lettres d'un voyageur, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Gallimard, 1971, p. 900.

¹²⁰Mozet, « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », dans Romantisme, n°55 (1987), p. 25.

¹²¹Préface à l'Éd. Perrotin (1843) : « Mon âme, j'en suis certain, a servi de miroir à la plupart de ceux qui y ont jeté les yeux » (Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 647).

¹²²Mozet, « le Voyageur sandien en quête d'un lieu d'écriture », dans Études françaises, vol. 24, n° 1 (printemps 1988), p. 41.

¹²³Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 646.

¹²⁴*Id.*

¹²⁵*Id.*

¹²⁶Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, Gallimard, 1970, p. 7.

¹²⁷Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Gallimard, 1971, p. 299.

¹²⁸Kundera, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p. 180.

Incarnant à rebours les trois âges de l'humanité, le narrateur des Lettres d'un voyageur embrasse l'expérience de la vie sous des moi multiples, « *ego imaginaires*¹²⁹ » qui représentent, sinon des vérités relatives sur le monde¹³⁰, du moins un éventail de « possibilités humaines¹³¹ ». Il traverse les phases de l'évolution humaine qu'il vit et exprime en des lieux de passage, propices au développement progressif de sa conscience sociale : grotte alpestre, où une mort symbolique, cristallisant autour des images de la pétrification¹³² (« Lettre I »), prélude à l'affirmation créatrice à Venise¹³³ (« Lettre II ») ; Italie des papes, qui suscite l'apologie d'un exemple humanitaire : l'apostolat hérésiarque de Lamennais (« Lettre III ») ; domaine familial, propice à la remémoration d'un idéal remontant à l'enfance, le portrait du *juste* en société (« Lettre IV »), et à l'appréciation de la fidélité amicale (« Lettre V ») ; maison déserte, où la lecture de Lavater catalyse les ressources personnelles et révèle à l'artiste sa mission humanitaire (« Lettre VII ») ; le château de Valençay, où le souvenir du ministre Talleyrand inspire une diatribe contre la tyrannie politique (« Lettre VIII ») ; la cathédrale de Fribourg, où les improvisations à l'orgue de Liszt, sur le *Dies Irae* de Mozart, raniment l'espoir en la justice divine et en la vie (« Lettre X »). Tous ces relais jalonnent un parcours individuel qui, dans la « Lettre XII », entre autres, perd sa valeur spéculaire pour refléter un engagement personnel : dans cette lettre clôturant le recueil, George Sand répond au critique Nisard ; elle assume le « je » énonciatif en défendant la moralité de son oeuvre.

Telle qu'elle se présente, l'articulation des Lettres d'un voyageur répond à un dessein auctorial que visait George Sand : « [Créer] [...], au hasard de la plume, et [se] laissant aller à toute fantaisie, un moi

¹²⁹*Ibid.*, p. 21. En italique dans le texte.

¹³⁰*Id.*

¹³¹*Ibid.*, p. 61.

¹³²Marie-Jacques Hoog, « *Lettres d'un voyageur*, texte initiatique », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 137-147.

¹³³Yvette Bozon-Scalzitti, « la Pierre, l'eau, le sable : l'écriture sandienne dans les *Lettres d'un voyageur* », Nineteenth Century French Studies, vol. 21, n^{os} 3-4 (1993), p. 339-356.

fantastique très vieux, très expérimenté et partant très désespéré¹³⁴ ». Ce projet auctorial, « plan d'un ouvrage qu'[elle] [s'était] promis de continuer toute [sa] vie¹³⁵ », systématise, d'une manière symptomatique, ce que George Sand et les autres écrivains de sa génération héritent du romantisme allemand et de leurs prédécesseurs romanciers (Cervantès, Sterne, Diderot) : conscience de l'altérité humaine, au sein d'un monde illusoire ; humour palliatif et recherche de l'aléatoire ; distanciation et mise en scène du moi, entre la réalité et le rêve ; liberté créatrice et fantaisiste ; interpénétration du fantastique et du réalisme. Ces traits, qui, pour Kundera, définissent le roman européen¹³⁶, caractérisent les Lettres d'un voyageur où le mélange des tons épouse les mouvements intérieurs. L'alternance isolement/contacts, repliement/exaltation, mélancolie/gaïté, doutes/certitudes détermine l'ordonnance des lettres et confère à l'écriture un rythme syncopé qui relativise l'affirmation du moi, malgré la dialectique des conseils artistiques (« Lettre XI » à Meyerbeer) ou des plaidoyers *pro domo*¹³⁷. Pour cette raison, les Lettres d'un voyageur ne se définissent pas comme une oeuvre achevée, mais se présentent au contraire sous des appellations atypiques, qui recouvrent la relativité de la réflexion : « ouvrage, si ouvrage il y a¹³⁸ », « oeuvre informe¹³⁹ ».

Intrinsèques de la « typologie sandienne », ces désignations ne vont pas sans brouiller les repères institutionnels ; elles marquent l'ambiguïté de l'écriture sandienne qui, en marge de la typologie critique, se définit selon ses propres paramètres. Comme l'ont souligné Françoise van

¹³⁴Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 299.

¹³⁵*Ibid.*, p. 298.

¹³⁶« L'héritage décrié de Cervantès », dans Kundera, *op. cit.*, p. 15-36.

¹³⁷Cf. « Lettre VI » à Éverard, alias Michel de Bourges, l'ex-amant ; « Lettre IX » au Malgache (Jules Néraud), qui se fait l'écho des démêlés conjugaux avec le baron Dudevant ; « Lettre XII » à Nisard.

¹³⁸Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 645.

¹³⁹*Ibid.*, p. 649.

Rossum-Guyon¹⁴⁰ et José-Luis Diaz¹⁴¹ dans leurs travaux respectifs sur les premières lettres de la Correspondance, l'écriture épistolaire permet déjà à la baronne Dudevant, future George Sand, d'explorer librement son imaginaire et d'expérimenter son écriture avant ses premières publications. En marge du marché littéraire, elle se crée un espace littéraire où poétique et *praxis* se télescopent, suivant une dynamique textuelle qui reflète le processus même de la création. Comme le note J.-L. Diaz, « elle se sert de l'instrument épistolaire pour accompagner et orienter sa démarche d'écrivain, comme d'une chambre d'échos où elle essaie ses notes et où elle surveille leur retentissement et leur réverbération¹⁴² ».

En recourant à l'écriture épistolaire comme « laboratoire d'écriture » (Rossum-Guyon), elle dote son discours d'une autoréflexivité qui déplace les enjeux littéraires vers une esthétique de la création. De ce point de vue, sa démarche créatrice repose sur le principe de l'*essai*, tel que le désignait la langue française au siècle de Montaigne : « Exercice, prélude, épreuve, tentative, tentation, échantillon de nourriture¹⁴³ ». Comme le corrobore l'ensemble du discours préfaciel, l'écriture sandienne se présente sous des appellations qui s'écartent d'une typologie générique pour caractériser une pratique « essayistique ». Dans la préface aux Lettres à Marcie, par exemple, qu'elle écrit en 1843 pour une réédition de l'oeuvre, George Sand compare ce roman interrompu à un « essai inachevé¹⁴⁴ », Aldo le Rimeur (Revue des Deux Mondes, 1^{er} septembre 1833), et le désigne par des périphrases dépréciatives qui situent la

¹⁴⁰Rossum-Guyon, « la Correspondance comme laboratoire de l'écriture George Sand (1831-1832) », dans Revue des Sciences Humaines (RSH), n° 221 (janv.-mars 1991), p. 87-104.

¹⁴¹Diaz, « Comment Aurore devient George? La Correspondance de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832) », dans George Sand. Une correspondance, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loise, Christian Pirot (Voyage immobile), 1994, p. 18-49.

¹⁴²Diaz, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴³Hugo Friedrich, Montaigne, Paris, Gallimard, 1968 [1949 et 1965], p. 354.

¹⁴⁴Lettres à Marcie, dans Sand, les Sept cordes de la lyre, Paris, Michel Lévy, 1969, p. 165.

réalisation à l'état d'ébauche : « écrit incomplet¹⁴⁵ », « forme essayée¹⁴⁶ », « fragment sans portée¹⁴⁷ », entre autres.

Grâce à ces appellations, elle peut réitérer son refus des systèmes et décrire un langage qui se cherche plutôt qu'il ne se fixe. Dans cet optique, elle rejoint le créateur de l'essai, Montaigne, dont « [le] texte garde toujours une forme ouverte qui se prête aux additions et qui ne laisse jamais l'impression de se fermer sur lui-même¹⁴⁸ ». Relativisant les résultats de son travail, elle opte, à l'instar de l'auteur des Essais, pour une écriture fragmentaire qui lui permet d'essayer sa pensée, c'est-à-dire de la vérifier, de l'éprouver, de la supputer¹⁴⁹ sous plusieurs formes, sans systématiser son écriture qui demeure expérimentale. « Quelque chose de moi que vous lisez, n'y attachez donc pas plus d'importance qu'il ne faut. Fermez le livre en disant, "Voilà ce qu'elle cherchait en écrivant cela, je vais essayer moi, de le trouver"¹⁵⁰ », écrit-elle à son amie Henriette de La Bigottière, qui croyait tirer une doctrine religieuse de Spiridion (1839). Considérant que « chacun donne à ce qu'il lit¹⁵¹ », elle confère à la littérature une valeur spéculaire¹⁵² qui contrebalance la présence idéologique de l'auteur par un espace propice à la réflexion. Sous cet angle, elle reprend une dialectique énonciative qui caractérise les Essais et « consiste à suggérer au lecteur que c'est lui qui réfléchit, ou que du moins il pourrait le faire [...]»¹⁵³. « Je suis devenu un miroir d'où mon propre reflet s'est effacé, tant il s'est rempli du reflet des figures et des objets qui s'y confondent¹⁵⁴ », affirmera-t-elle, du

¹⁴⁵Lettres à Marcie, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁶*Id.*

¹⁴⁷*Id.*

¹⁴⁸Joseph Bonenfant, « la Pensée inachevée de l'essai », dans Études littéraires, vol. 5, n° 1 (avril 1972), p. 20.

¹⁴⁹Quelques-unes des acceptions du verbe « essayer » au XVI^e siècle (Friedrich, *op. cit.*, p. 354).

¹⁵⁰Lettre écrite à la fin de décembre 1842, dans Sand, Correspondance, t. V, Garnier, 1969, p. 827.

¹⁵¹Sand, *op. cit.*, p. 828.

¹⁵²« Nous nous voyons dans les livres comme dans un miroir ». (*Id.*)

¹⁵³Fernand Roy, « Un tombeau littéraire pour l'essai? », dans Études littéraires, vol. 5, n° 1 (avril 1972), p. 30.

¹⁵⁴Impressions et souvenirs, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XVII, Slatkine Reprints, 1980, p. 43.

reste, vers la fin de sa carrière, dans une oeuvre testamentaire où elle en appelle à la conscience universelle (Impressions et souvenirs, 1873).

En dépit de ce qui l'apparente à la poétique de Montaigne, la démarche auctoriale de George Sand ne vise cependant pas la légitimation d'un genre – l'essai en l'occurrence. Lorsque dans sa correspondance elle commente, par exemple, ce qui deviendra l'Essai sur le drame fantastique (Revue des Deux mondes, 1^{er} décembre 1839), George Sand ne range pas son article critique sous une étiquette générique ; elle le présente indistinctivement par les termes « tartine¹⁵⁵ », « essai¹⁵⁶ », « ébauche¹⁵⁷ », « brouillon¹⁵⁸ » qui désignent un *work in progress* plutôt qu'ils ne relèvent d'une typologie. Par ailleurs, elle démontre dans son article qu'aucune forme, aussi originelle soit-elle, ne saurait fixer un modèle générique pour la postérité. Un écrivain ne plagie personne en reprenant une forme créée par un devancier, mais développe au contraire sa propre manière, sur le mode de l'essai¹⁵⁹.

2.4. Un roman « essayistique » : Isidora (1846).

Comparé à l'Essai sur le drame fantastique, Isidora (1846) ressortit à un mode de composition qui se définit par lui-même, sans consacrer un nouveau genre. Comme le révèle la Correspondance, George Sand dut gommer l'essence romanesque de cette oeuvre pour ne pas déroger à un contrat éditorial qui l'empêchait de publier un roman ou une nouvelle dans un organe autre que le Constitutionnel¹⁶⁰. Reprenant un procédé commun à Jacques (1834) et aux romans épistolaires du XVIII^e siècle, elle dissimule son statut de romancière derrière une instance auctoriale qui, dans un prologue, présente Isidora comme un recueil, dûment

¹⁵⁵Lettre à Gustave Planche, datée du début de sept. 1837 (Sand, Correspondance, Garnier, t. IV, 1968, p. 181).

¹⁵⁶*Id.*

¹⁵⁷Sand, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁸Lettre à François Buloz, datée du 16 sept. 1837 (*ibid.*, p. 187).

¹⁵⁹Essai sur le drame romantique. Goethe. Byron. Mickiewicz, dans Sand, Oeuvres complètes, t. II, Autour de la table, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 111-120.

¹⁶⁰Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 3 nov. 1844 (Sand, Correspondance, t. VI, Garnier, 1969, p. 680).

préparé, de documents authentiques, les cahiers de Jacques Laurent en l'occurrence¹⁶¹.

Tels qu'ils apparaissent dans le texte, ces cahiers participent d'une mise en abyme qui, dans les moindres détails, reproduit le processus de la création essayistique. Ils se présentent sous deux formes fragmentaires qui, en alternance, se répondent et se complètent dans la première partie de l'ouvrage : des notes préparatoires à une étude sur le statut de la femme ; un journal, où le personnage de Jacques rapporte et commente sa relation avec Julie (Isidora). Alors que le journal suit une progression linéaire et constitue la diégèse de l'oeuvre, les cahiers de travail se caractérisent par la discontinuité thématique et formelle¹⁶² de ses *membra disjecta*¹⁶³, où des problématiques sous forme de questions s'accompagnent de raisonnements circulaires à l'état d'essais.

*La femme est-elle ou n'est-elle pas l'égale de l'homme dans les desseins, dans la pensée de Dieu? La question est mal posée ainsi ; il faudrait dire : L'espèce humaine est-elle composée de deux êtres différents, l'homme et la femme? Mais dans cette rédaction j'omets la pensée divine, et ce n'est pas mon intention. [...] Revoir cette rédaction dont je ne suis pas encore content*¹⁶⁴.

Malgré la forme essayistique des carnets de travail, la première partie d'Isidora ne reflète cependant pas l'expérimentation délibérée d'un nouveau genre. Dans sa correspondance, George Sand évoque le début d'Isidora par des appellations qui révèlent les stratégies discursives mises en oeuvre contre l'interdiction du Constitutionnel, mais n'explicite jamais la forme sous laquelle se cache la fiction : « Ma nouvelle, car c'en est une sous une apparence d'autre chose [...] »¹⁶⁵. « Un roman déguisé sous une forme quelconque [...] »¹⁶⁶. Par ailleurs, elle

¹⁶¹Isidora, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XVIII, Slatkine Reprints, 1980, p. 7.

¹⁶²La discontinuité des cahiers de travail se traduit dès le départ par des points de suspension (Isidora, *op. cit.*, p. 8), l'absence d'ordre numérique (*id.*), des renvois textuels à des cahiers qui ne figurent pas dans l'oeuvre (*ibid.*, p. 10, 11, 14).

¹⁶³Pierre Reboul, « Avez-vous lu "Isidora"? », dans Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLE), n° 4 (juil.-août 1976), p. 591.

¹⁶⁴Isidora, *op. cit.*, p. 8. En italique dans le texte.

¹⁶⁵Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 2 nov. 1844 (Sand, Correspondance, t. VI, Garnier, 1969, p. 679).

¹⁶⁶Lettre à P.-J. Hetzel, datée du 3 nov. 1844 (Sand, *op. cit.*, p. 680).

n'évalue le début d'Isidora qu'en regard de l'affabulation : elle en déplore la longueur qui, selon elle, ralentit l'action¹⁶⁷, et juge son oeuvre essentiellement romanesque¹⁶⁸.

En dépit de l'indifférence relative que lui inspire le début de son roman, elle crée néanmoins une oeuvre hybride, qui présente les modalités caractéristiques recensées au XX^e siècle par les théoriciens de l'essai (Joseph Bonenfant, Fernand Roy, Jean Marcel). Par différents procédés stylistiques, elle suggère le développement d'une pensée qui ne se fixe jamais, revient sans cesse sur elle-même pour se redéfinir, ne se systématiser jamais, ne conclut rien mais soulève des questions, conserve en somme une forme ouverte, susceptible d'un approfondissement ultérieur. Comme le précise la troisième partie d'Isidora, le personnage de Jacques décide du reste d'abandonner son essai pour des raisons qui révèlent, *a contrario*, l'essence même de l'écriture essayistique. « Je prétendais composer un traité, formuler le code d'une société idéale, et proposer aux hommes un nouveau contrat social!... Eh bien, oui, je prétendais, comme tant d'autres, instruire et corriger mes semblables, et je n'ai pu ni m'instruire ni me corriger moi-même¹⁶⁹ ».

Comme l'illustre la mise en abyme d'Isidora, l'écriture fictionnelle de George Sand tient donc de la nature de l'essai dans la mesure où elle progresse par fragments, selon le processus circulaire de la réflexion. Sous cet angle, elle suit la dynamique de la variation, ou de la modulation, analogue à l'une des caractéristiques de l'essai : la redondance lyrique. Comme l'analyse Jean Marcel, « Montaigne, par exemple, reprend et varie toujours trois fois dans le corps d'un essai la formulation de l'idée de base, mais c'est pour mieux confirmer le caractère spécifiquement "musical" (lyrique), plus encore que "conceptuel", de la pensée qui s'y loge¹⁷⁰ ». Tel un compositeur développant des variations sur un thème, George Sand organise sa pensée en un réseau de leitmotiv. Sous cet angle, l'avant-propos dialogué

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 681.

¹⁶⁸Lettre à Ferdinand François, datée du 12 mars 1845 (*ibid.*, p. 818).

¹⁶⁹Isidora, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷⁰Jean Marcel, Pensées, Passions et Proses, Montréal, l'Hexagone, (Essais littéraires), 1992, p. 317.

de François le Champi (1850) éclaire l'analogie entre la création littéraire et l'art musical. Pour assurer une médiation efficace entre une culture essentiellement orale et l'horizon d'attente d'un public lettré, George Sand doit trouver un compromis linguistique dans ses romans champêtres. Cette recherche se traduit dans l'avant-propos par un dialogue où elle discute avec R*** (François Rollinat) et compare la phase préparatoire de son « *étude*¹⁷¹ » aux vocalises qu'exécute un chanteur pour « réchauffer » sa voix.

Avant de commencer un travail d'art, je crois qu'il faut se remettre en mémoire un thème quelconque qui puisse vous servir de type et faire entrer votre esprit dans la disposition voulue. Ainsi, pour me préparer à ce que tu me demandes, j'ai besoin de réciter l'histoire du chien de Brisquet [...]. C'est un trait pour ma voix, écrit par Charles Nodier, qui essayait la sienne sur tous les modes possibles [...]¹⁷².

De même que Montaigne exerce son jugement à travers une forme ouverte qui lui « permet de modifier les perspectives pendant la rédaction même et de placer toutes choses dans un éclairage changeant, aucun n'étant jamais définitif¹⁷³ », George Sand poursuit une oeuvre qui, au rythme des enjeux sociopolitiques, met une pensée à l'épreuve. Au parachèvement d'une oeuvre se suffisant à elle-même, elle préfère une écriture expérimentale qui innove sans cesse sur le plan formel et diversifie les modes d'appréhension, suivant la mouvance du questionnement. Comme elle l'écrit dans l'avant-propos de François le Champi, où elle rapporte l'avis de Rollinat sur ses adaptations linguistiques, « je sais que ton problème à toi n'est pas plus facile à résoudre. Mais il faut encore essayer, sauf à ne pas réussir ; les chefs-d'oeuvre ne sont jamais que des tentatives heureuses¹⁷⁴ ».

¹⁷¹Sand, François le Champi, Paris, Gallimard (Folio, n° 738), 1991 [1976], p. 53.

¹⁷²Sand, *op. cit.*, p. 53-54.

¹⁷³Friedrich, *op. cit.*, p. 363.

¹⁷⁴Sand, *op. cit.*, p. 51-52.

DEUXIEME PARTIE

1. RÉFLEXIVITÉ ET IMPROVISATION

1.1. Un relais épistémologique : Histoire de ma vie (1854-1855).

Commencée en 1847, poursuivie après la révolution et publiée entre 1854 et 1855, Histoire de ma vie¹ représente une oeuvre charnière où l'écriture autobiographique développe un espace essayistique. Plutôt que de suivre le modèle rousseauiste des Confessions et de livrer sa vie privée au domaine public, l'auteure respecte un pacte auctorial qui inscrit son ouvrage dans la filiation des Essais :

S'il [Montaigne] ne conclut guère, il enseigne toujours : il donne, sans rien prêcher, l'amour de la sagesse, de la raison, de l'indulgence pour les autres, de l'attention sur soi-même. [...] Enfin, il en est de son oeuvre comme de tout ce qui sort d'une belle intelligence : elle fait réfléchir [...] ².

En suivant ce pacte, George Sand évite les confidences compromettantes ; elle maintient une dépersonnalisation qui accroît l'écart entre la réalité vécue et la réalité décrite, et subordonne l'histoire individuelle à l'histoire collective. Grâce à cette distanciation, qui, nous l'avons vu, caractérise aussi les Lettres d'un voyageur (1837), elle généralise la portée de ses mémoires et les présente comme une oeuvre spéculaire où le lecteur peut se reconnaître : « Mon lecteur doit remarquer que je me préoccupe beaucoup plus de lui faire repasser et commenter sa propre existence, celle de nous tous, que de l'intéresser à la mienne propre [...] ³ ».

La sélection des souvenirs assure par ailleurs l'objectivité de la vision sociale, dans un contexte d'énonciation où le recul s'impose : « De ce qui s'est passé depuis *février* [1848], je ne veux rien dire dans ce moment-ci. [...] Ces choses jugées de près ne conviennent *pas* à dire. Je

¹Pour l'étude d'Histoire de ma vie, nous nous sommes référé à l'édition critique de Georges Lubin : Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970-1971, 2 vol.

²Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 46. Cf. épigraphe des mémoires :

*Charité envers les autres ;
Dignité envers soi-même ;
Sincérité devant Dieu.*

(Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 2.)

³Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 808.

ne les dirais avec franchise sans y mettre de la passion⁴ ». Plutôt que d'évoquer son implication politique et de s'attirer des mesures répressives, George Sand compose une vaste chronique qui retrace moins l'évolution de son engagement que le contexte familial à l'origine de sa pensée. Aussi, accorde-t-elle une importance capitale à l'influence paternelle : elle la magnifie d'après son idéal socialiste, allant jusqu'à retoucher des lettres retrouvées qu'elle cite comme documents.

Mort quatre ans après sa naissance, ce père qu'elle a connu à peine devient, quarante-trois ans plus tard, une figure emblématique qui cautionne et oriente à la fois son projet autobiographique. Dans un jeu de reflets et d'échos, elle lui réfléchit son « atavisme » républicain et déplace l'intérêt de ses mémoires du côté des transformations post-révolutionnaires. Aux préjugés aristocratiques de la grand-mère, survivante de l'Ancien Régime, et au rigorisme étroit du précepteur Deschartres, s'opposent les sentiments généreux du père, qui défend son union avec une roturière. Sa mort en 1808 attise toutefois les tensions familiales et entraîne une relation triangulaire où la jeune Aurore devient l'objet du conflit. Ballottée entre une mère fuyante, aimée sans retour, et la tutelle d'une grand-mère distante, elle subira l'incidence des clivages sociaux et vivra la marginalité liée à ses origines mixtes.

Dans Histoire de ma vie, la figure idéalisée du père fait pendant à un héros mythique qu' imagine et rêve Aurore au sortir de l'enfance : le dieu Corambé, auquel elle consacre un temple et un culte. Analysée jusqu'à maintenant sous l'angle de la psychanalyse⁵, d'après sa présence textuelle dans l'autobiographie, cette figure-phare soulève un problème épistémologique que la critique sandienne n'a pas considéré jusqu'ici : absente du discours autobiographique antérieur, elle n'apparaît dans l'univers discursif de l'écrivaine que plusieurs années après sa création onirique, sous une forme linguistique distincte de sa virtualité première.

⁴Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 1^{er} août 1850 (Sand, Correspondance, t. IX, Paris, Garnier, 1972, p. 644-645). En italique dans le texte.

⁵Philippe Berthier, « Corambé : interprétation d'un mythe », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierre, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 7-20. Béatrice Didier, « Femme/Identité/Écriture. À propos de l'Histoire de ma vie de George Sand », dans Revue des Sciences Humaines (RSH), n° 168 (oct.-déc. 1977), p. 561-576.

Aussi, ne peut-elle dans Histoire de ma vie que participer de l'espace sémantique créé par la mémorialiste. Comme le postule George Steiner,

les rêves sont racontés, rapportés, interprétés dans le langage. [...] Aucune version de quelque rêve humain que ce soit [...] n'est linguistiquement innocente ou neutre. Le récit du rêve [...] sera sujet exactement aux mêmes contraintes et déterminants historiques en matière de style, de convention narrative, d'idiome, de syntaxe, de connotation, que tout autre acte de langage dans la langue, l'époque historique et le milieu concernés⁶.

Lorsque George Sand reprend la rédaction de ses mémoires après les épisodes révolutionnaires de 1848, la situation politique l'oblige à reconsidérer son engagement et à surveiller l'expression de ses idées. Comme le révèle, par exemple, la genèse du Diable aux champs⁷ (1857), qu'elle achève le 12 novembre 1851 avant le coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte (2 décembre 1851), elle doit s'astreindre à un travail d'autocensure et différer la publication en raison des sujets traités : dans ce roman dialogué, où elle imagine l'état d'esprit de provinciaux avant le coup d'État, elle soulève, entre autres, la question de la pratique religieuse, mais l'aborde avec les précautions nécessaires. Ne pouvant renouveler les audaces de Spiridion (1839), où des moines hérésiarques se rebellent contre l'intolérance cléricale, elle procède à un camouflage idéologique que révèle l'état du manuscrit⁸ : à un dialogue satirique, qu'elle juge par trop subversif, elle substitue un récit allégorique où le personnage de Jacques compare le progrès de l'humanité à l'ascension d'une montagne.

Loin d'invalider la portée de l'oeuvre, le recours aux symboles participe d'un travail de sappe dont témoigne la Correspondance. Comme l'écrit l'auteure à Hetzel, dans une lettre datée du 1^{er} mai 1852, « les choses atténuées d'expression n'en portent que mieux dans les

⁶« L'historicité des rêves. Deux questions à Freud », dans Steiner, Passions impunies, Paris, Gallimard (nrf essais), 1997 [1996], p. 250-251.

⁷Jeanne Goldin, « *La Naissance difficile d'un Diable aux champs* », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, actes du X^e Colloque International George Sand, publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 55-68.

⁸Goldin, *op. cit.*, p. 62.

temps de peur⁹ ». À l'exemple du livre blanc de Spiridion, le langage symbolique devient un instrument de résistance qui assure la continuité de l'engagement contre la menace de la censure ; il recèle un contenu idéologique qui appelle un décodage, suivant la dialectique du roman réflexif.

Jusqu'à la présentation des débuts professionnels¹⁰ (Indiana, 1832 ; Lélia, 1833), l'évocation de Corambé s'organise en un espace symbolique où l'interprétation épistémologique se superpose au substrat du souvenir :

En commençant à parler de *Corambé*, je commence à parler non seulement de ma vie poétique, que ce type a remplie si longtemps dans le secret de mes rêves, mais encore de ma vie morale, qui ne faisait qu'une avec la première. Corambé n'était pas, à vrai dire, un simple personnage de roman, c'était la forme qu'avait prise et que garda longtemps mon idéal religieux¹¹.

Sur la présentation initiale¹² se greffe un ensemble de renvois qui jalonne la suite des mémoires et accroît la portée du mythe à la fois. Chaque rappel textuel établit un relais réflexif où l'évocation de Corambé s'accompagne d'un questionnement rétrospectif sur les premières créations romanesques¹³, le rapport d'un enfant au monde qui l'entoure¹⁴, le dogmatisme religieux et les croyances personnelles¹⁵.

Dans un contexte d'énonciation où les mesures contre-révolutionnaires vont à l'encontre de la justice sociale, Corambé allégorise un « sacre de l'écrivain », tel que l'analyse Paul Bénichou¹⁶. « Je n'hésite pas à croire qu'il [Corambé] a été pour moi, dans l'enfance, une interprétation plus humaine et plus admissible que celle que l'Église

⁹Sand, Correspondance, t. XI, Garnier, 1976, p. 91.

¹⁰Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, 165-167, 196.

¹¹Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 812. En italique dans le texte.

¹²Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 812-821.

¹³*Ibid.*, p. 839-840, 1113.

¹⁴*Ibid.*, p. 851, 853, 858, 925, 941.

¹⁵Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 165-166.

¹⁶Bénichou, le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1996[1973].

de nos jours prétend nous donner du divin Maître¹⁷ », affirme la mémorialiste qui, par la suite, dénonce la sanction papale du massacre en Pologne¹⁸ (1831). Elle consacre en retour une religion personnelle qui anticipe son anticléricisme sous le Second Empire¹⁹.

Rappelant d'autres personnages centraux de l'univers sandien²⁰, dont l'esprit d'examen rejette l'observance des dogmes, Corambé se définit par des traits de caractère qui substituent un idéal syncrétiste aux distinctions établies. Réunissant les qualités de modèles masculins (Jésus, Gabriel, Orphée) et féminins (les nymphes, Pallas, Diane), il possède « tous les attributs de la beauté physique et morale, le don de l'éloquence, le charme tout-puissant des arts, la magie de l'improvisation musicale surtout [...]»²¹. Toutes ces vertus idéalisent un nouvel Orphée qui se distingue en outre par une nature androgyne : quoiqu'il apparaisse souvent sous des traits féminins, il se réincarne en homme ou en femme pour servir d'intercesseur entre Dieu et les humains. Comparable, à maints égards, à l'hermaphrodisme de Séraphitus/Séraphita dans le roman mystique de Balzac (Séraphita, 1835), sa bisexualité annule les clivages socioculturels entre les sexes et atteint la pureté asexuée de l'ange, l'idéal d'un troisième sexe.

En mythifiant la création de son adolescence, George Sand subsume une divinité personnelle sous un éclectisme auquel peut adhérer son lectorat. Comme elle l'écrit dans ses mémoires, « je ne donnerais aucun développement au récit de cette fantaisie de mon cerveau, si je croyais qu'elle n'eût été qu'une bizarrerie personnelle [...] ; mais j'ai lieu de croire que mon histoire intellectuelle est celle de la génération à laquelle j'appartiens [...]»²². Cumulant les traits héroïques, Corambé cristallise l'imaginaire collectif conformément à son essence mythique. Rejoignant

¹⁷Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸*Ibid.*, p. 1342 (note 1 de la page 166).

¹⁹Cf. épopée cosmogonique d'inspiration libre (les Amours de l'âge d'or, 1856) ; critique de la papauté (la Daniella, 1857) ; dénonciation de l'ingérence cléricale (Mademoiselle la Quintinie, 1863).

²⁰Cf. Lélia (1833 et 1839) ; Spiridion et Alexis (Spiridion, 1839) ; les Invisibles (Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, 1842-1844).

²¹Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 813.

²²Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 808.

les épopées évolutionnistes que conçoivent à cette époque des historiens engagés²³, il polarise les orientations du romantisme humanitaire et joue dans l'univers sandien un rôle emblématique. Comme nous le démontrerons au cours de ce chapitre, il redéfinit un personnage christique qu'incarne, entre autres, la figure rédemptrice de Consuelo ; clarifie une organisation sémantique qui caractérise les premières créations de l'enfance et les récits sur le thème de la palingénésie (Consuelo, La Comtesse de Rudostadt, 1842-1844) ; recoupe les improvisations théâtrales de l'auteure à Nohant ; explicite l'onirisme de la romancière et de ses personnages (le Château des Désertes, 1851 ; le Château de Pictordu, 1873) ; constitue un modèle utopique récurrent à des tournants de la carrière (Indiana, 1832 ; Histoire du véritable Gribouille, 1850 ; Nanon, 1872) ; éclaire une périodicité narrative qui relativise l'axiologisation de l'improvisation (le Château des Désertes, 1851 ; le Château de Pictordu, 1873).

1.2. Le personnage corambéen.

Plus d'un trait apparente Consuelo à Corambé : autant l'un vient sur la terre pour « [consoler] et [réparer] sans cesse²⁴ », autant l'autre sent son cœur « fait pour compatir, plaindre, secourir et consoler²⁵ ». Joignant les talents d'Orphée à une « destinée comme celle du Christ²⁶ », ils répandent le Bien autour d'eux et mettent leur art au service de l'humanité. Corambé exerce de son ascendant moral sur les « êtres mélancoliques et tendres, qu'il [charme] de sa parole et de son chant [...]»²⁷ ; Consuelo bouleverse et influence moralement ceux qui l'entendent chanter.

²³Louis Blanc, Henri Martin, Edgar Quinet, Jules Michelet, Lamartine loués par George Sand à la fin de ses mémoires (Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 456-457).

²⁴Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 813.

²⁵Sand, Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, t. II, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991 [1983], p. 307.

²⁶Cf. Sylvia à Jacques (Jacques, 1834) : « Il t'eût fallu [...] une destinée comme celle du Christ », dans Sand, Romans 1830, Jacques, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1991, p. 1022.

²⁷Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813.

Lorsqu'elle chante en public pour la première fois et interprète le psaume de Marcello, *I cieli immensi narrano*, Consuelo inspire une admiration unanime, analogue à l'impression que laissait le contralto Pauline Viardot (1821-1910) à son amie George Sand²⁸ ; son chant la transfigure, et la perfection, tant artistique que morale, émane de sa voix : « Un feu divin monta à ses joues, et la flamme sacrée jaillit de ses grands yeux noirs, lorsqu'elle remplit la voûte de cette voix sans égale et de cet accent victorieux, pur, vraiment grandiose, qui ne peut sortir que d'une grande intelligence jointe à un grand cœur²⁹ ». Si le comte Zustiniani idolâtre Consuelo après l'avoir entendue chanter, Marcello lui révèle l'effet bénéfique que sa voix a exercé sur lui ; il la compare aux anges et lui confie une mission humanitaire qu'elle seule peut remplir : « Il t'est réservé de faire entendre au monde ce que le monde n'a jamais entendu, et de lui faire sentir ce que nul homme n'a jamais senti³⁰ ». Au cours du roman, d'autres personnages, tels Porpora, son maître, et son futur époux, Albert de Rudolstadt, lui rappelleront diversement sa mission et l'aideront dans son évolution spirituelle. En retour, elle guidera un jeune compositeur, Haydn.

Après son solo, Consuelo chante en chœur, et l'impression qu'elle laisse révèle l'empire incontesté qu'elle exerce :

Elle conduisit, soutint et anima les chœurs [...]. On entendait le timbre clair et plein de sa voix par-dessus les cent voix de ses compagnes [...]. Elle seule, en un mot, était une musicienne et un maître, au milieu de ce troupeau d'intelligences vulgaires [...]. Elle remplissait donc instinctivement et sans ostentation son rôle de puissance [...]³¹.

« Orchestrant » l'effet du solo, ce récit révèle les relations verticale (dominant-dominé) et horizontale (intimité-distance) qui s'établissent entre l'héroïne et ses auditeurs. Par son génie musical, Consuelo occupe, sans qu'elle la recherche, une position haute ou dominante vis-à-vis des autres personnages. Pour traduire cette position, la romancière *met en*

²⁸« Le Théâtre-Italien de Paris et Mlle Pauline Garcia » (*Revue des Deux Mondes*, 15 févr. 1840), dans Sand, *Oeuvres complètes*, t. II, *Autour de la table*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 364.

²⁹Consuelo, *op. cit.*, t. I, p. 100.

³⁰*Id.*

³¹*Ibid.*, p. 103-104. Souligné par nous.

relief l'art inégalé de son héroïne : d'une part, elle précise les qualités exceptionnelles de sa voix ; de l'autre, elle procède à une théâtralisation significative de l'espace romanesque, qu'annonce un passage antérieur de l'oeuvre : « Il fallut tout le respect dû au lieu saint pour que les nombreux dilettanti et la foule qui remplissait l'église n'éclatassent point en applaudissements frénétiques, comme s'ils eussent été au théâtre³² ».

Donnant à lire autant qu'à voir, le récit de la prestation chorale à l'église des *Mendicanti* s'organise en une scène romanesque où les données proxémiques (par-dessus, au milieu de) indiquent la position *haute* de Consuelo mais aussi la distance, tant esthétique que personnelle, qui la sépare des autres choristes. Pour renforcer cette distance, l'écrivaine développe, dès le début du roman, un vaste réseau de métaphores et de synecdoques, qui sert de repoussoir à la figure *centrale* de Consuelo³³ : au « troupeau d'intelligences vulgaires³⁴ » correspond le « troupeau indiscipliné³⁵ » dont se plaint le Porpora, présenté tour à tour comme un « essaim railleur et courroucé³⁶ », une « volée de mouettes creuses³⁷ », une « double haie de têtes légères³⁸ ».

À la différence de Corilla ou d'Anzoletto, avides de succès faciles et de considération sociale, Consuelo se présente d'emblée comme une artiste complète, apte à tous les rôles, à toutes les métamorphoses. Comme le rappellera un épisode ultérieur, où elle remplace à l'improviste le maître de chapelle Gottlieb et, avec l'aide de Haydn, « [se] [charge] de l'orgue, de la maîtrise, de la messe en un mot [...]»³⁹, elle peut cumuler des fonctions musicales et assurer une direction d'ensemble qui reflète autant sa disponibilité que sa polyvalence. Elle maîtrise aussi l'art de l'improvisation et s'exerce par moments à la composition.

³²*Ibid.*, p. 101.

³³« Dans les choeurs, quelque sottise que vous fassiez autour d'elle, je la retrouve toujours aussi ferme et aussi juste qu'une note de clavecin », dit Porpora à ses autres élèves (*ibid.*, p. 43). Souligné par nous.

³⁴*Ibid.*, p. 103.

³⁵*Ibid.*, p. 42.

³⁶*Id.*

³⁷*Id.*

³⁸*Id.*

³⁹*Consuelo, op. cit.*, t. II, p. 106.

À ses talents d'improvisatrice, Consuelo joint des aptitudes équivalentes au « don de l'éloquence⁴⁰ » de Corambé. Après l'office, le comte Zustiniani s'entretient avec elle et admire autant la femme que l'artiste : « En causant avec Consuelo, [il] s'émerveillait de lui trouver autant de tact, de bon sens et de charme dans la conversation, qu'il lui avait trouvé de talent et de puissance à l'église⁴¹ ». Elle exerce en outre un charme puissant, qui influe considérablement sur ses rapports avec les autres personnages. Avant qu'elle ne chante en solo aux *Mendicanti*, le texte ne précise-t-il pas qu' « il y avait en elle quelque chose de grave, de mystérieux et de profond, qui commandait le respect et l'attendrissement⁴² ». Après l'avoir trouvée laide, Zustiniani se laisse charmer par la beauté intérieure de Consuelo, qui échappe aux critères conventionnels.

Écrit douze ans avant Consuelo, un épisode de Rose et Blanche (1831) préfigure le système des places que reflètent les scènes aux *Mendicanti*. Dans le premier roman publié – et désavoué – de George Sand, écrit en collaboration avec Jules Sandeau et signé J. Sand, l'une des deux héroïnes prend conscience de ses aptitudes musicales en chantant à l'improviste devant un public varié. À la chapelle de son couvent, Rose remplace au pied levé la directrice des chœurs et, sans préparation initiale, chante le *Magnificat* avec les qualités vocales de Consuelo : « Elle n'altéra pas une note du thème qu'elle ne connaissait pas, et sa voix fut forte, étendue, pleine et vibrante⁴³ ». Comme la Porporina, elle inspire une ferveur spirituelle collective, que Thérèse Marix-Spire analyse ainsi : « Son émotion, son enthousiasme se communiquent de proche en proche. Chacun rentre en soi-même, néglige ses préoccupations ordinaires, retrouve son Dieu⁴⁴ ».

⁴⁰Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813.

⁴¹Consuelo, *op. cit.*, t. I, p. 105.

⁴²*Ibid.*, p. 100.

⁴³J. Sand, Rose et Blanche ou la Comédienne et la Religieuse (II^e édition), t. II, Paris, Dupuy et Tenré, 1833, p. 72 ; cité par Thérèse Marix-Spire dans les Romantiques et la musique. Le cas George Sand (1804-1838), Paris, Nouvelles éditions latines, 1954, p. 237.

⁴⁴Marix-Spire, *op. cit.*, p. 237-238.

Quoiqu'elle ne chante pas au cours de cette scène avec l'assurance ni l'autorité de Consuelo, Rose se distingue elle aussi par sa pureté morale, à laquelle s'allient des dons artistiques certains, promis à un avenir exceptionnel. De même que Consuelo commence sa carrière sous l'égide de deux compositeurs (le Porpora et Marcello), Rose, qui s'est évanouie après sa prestation, reprend connaissance dans les bras d'une chanteuse illustre, la Pasta ; l'une comme l'autre reçoivent l'approbation de figures modèles qui les révèlent à elles-mêmes et les confirment dans leur vocation.

Si la réapparition diégétique de la Pasta, dans le rôle travesti de *Tancredi* (Rossini), sert de catalyseur à la carrière de Rose, devenant la Coronari, le souvenir de Marcello jaillit avec éclat au moment où Consuelo rechante *I cieli immensi narrano*, peu avant l'épilogue de la Comtesse de Rudolstadt. Symétrique à la scène liminaire aux *Mendicanti*, cet épisode final parachève le parcours intérieur de l'héroïne. Après avoir complété l'initiation maçonnique des Invisibles, Consuelo se découvre, au paroxysme de l'émotion, et réalise son unité individuelle (corps et esprit) ; elle reconnaît son époux, qu'elle croyait mort (Albert), sous la figure anonyme de son désir (Liverani)⁴⁵.

Comparable à Rose et à Consuelo, la Sylvia de Jacques (1834) réunit elle aussi les traits corambéens : elle « a un contralto admirable, et chante d'une manière tellement supérieure [...]»⁴⁶ ; elle « improvise au piano [...]»⁴⁷, et son don des métamorphoses émerveille. « Elle [est] jolie comme un ange dans [un] costume⁴⁸ » masculin et « devient toujours plus belle et plus aimable [...]»⁴⁹ dans les rôles d'organisatrice et de médiatrice qu'elle assume d'une manière exemplaire auprès des autres personnages. Rappelant une autre improvisatrice inspirée, la Corinne staëlienne (Corinne, 1807), elle représente en un mot le *génie*, tel que le définit l'étymologie : elle joue le rôle d'une *divinité tutélaire* et incarne le *talent*, l'*inclination* pour le chant et l'improvisation en l'occurrence.

⁴⁵La Comtesse de Rudolstadt, *op. cit.*, p. 397.

⁴⁶Jacques, *op. cit.*, p. 906.

⁴⁷*Ibid.*, p. 944.

⁴⁸*Ibid.*, p. 919. Souligné par nous.

⁴⁹*Ibid.*, p. 943.

En somme, les personnages corambéens résolvent les antinomies originelles : ils répandent le Bien au sein du Mal, réconcilient les sexes, et, pour reprendre la distinction nietzschéenne, opèrent l'alliance de deux inclinations : l'*apollinisme* et le *dionysisme*⁵⁰. Ils apportent le calme et l'harmonie autour d'eux, mais se livrent aussi à l'improvisation, que l'élan, l'exaltation, la véhémence, la bizarrerie, le dérèglement, la démente, voire le satanisme peuvent caractériser. En outre, ils possèdent, pour la plupart, les attributs de Dionysos⁵¹ : des origines étrangères que renforce leur cosmopolitisme ; une marginalité de « métèque » qui transgresse l'ordre civique ; un attachement à la Nature et au Peuple ; une appartenance à l'univers du théâtre et à ses masques ; une influence sociale qui nivelle les classes et révèle l'individu à lui-même ; une action médiatrice sur les rapports avec le sacré.

Par la variété de son art, Consuelo réunit idéalement les deux tendances. Si elle défend généralement une interprétation mesurée, elle peut aussi bien emporter son auditoire dans le vertige de la virtuosité, à une époque où le *bel canto* consacre les « figures » de l'ornementation⁵² : trille, roulade, cadence, saut d'octaves. Autant elle inspirait le recueillement à l'église des *Mendicanti*, autant elle cause un émoi imprévisible chez Zustiniani, au moment où elle interprète à sa manière « un air brillant, bizarre et difficile⁵³ », extrait d'un opéra de Galuppi au titre évocateur, *la Diavolessa*.

Les aptitudes exceptionnelles que révèlent les prestations de Consuelo n'excluent cependant pas les étapes d'un apprentissage qui confèrent une périodicité signifiante au roman. Comme l'ont mis en lumière les premières exégèses⁵⁴, l'évolution de Consuelo prend la forme d'une initiation spatialisée, jalonnée d'épreuves et de victoires

⁵⁰Friedrich Nietzsche, la Naissance de la tragédie, Paris, Gallimard (Idées, n° 210), 1978[1949].

⁵¹Jacques Desautels, Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 511-515, 588.

⁵²David A. Powell, « Improvisation(s) dans *Consuelo* », RSH, n° 226 (avr.-juin 1992), p. 117-134.

⁵³*Consuelo*, *op. cit.*, t. I, p. 111.

⁵⁴La Porporina. Entretiens sur *Consuelo*, actes du colloque de Grenoble présenté par Léon Cellier, Presses Universitaires de Grenoble, 1976.

personnelles. Avant de transcender son statut d'interprète et de s'accomplir comme créatrice, Consuelo doit affronter le tempérament autoritaire et jaloux de son maître, le Porpora, et résister par la fuite à ce qui peut entraver sa liberté, sinon corrompre sa pureté : la considération des puissants, tels le comte Zustiniani à Venise et Frédéric II de Prusse ; son dévouement mi-maternel, mi-amoureux pour son fiancé Anzoletto, qui trahit leurs serments à Venise et cherche à la reconquérir en Bohême ; son respect, mêlé d'effroi, pour Albert de Rudolstadt, terrassé par la folie au château des Géants ; sa carrière d'exécutante dans les théâtres lyriques, où le rituel du paraître l'emporte sur l'authenticité de l'être. Chaque phase de l'initiation s'accompagne d'une prise de conscience qui oriente le parcours intérieur et prépare l'émergence de la créatrice, à la prison de Spandaw⁵⁵.

Emprisonnée sous l'ordre de Frédéric II de Prusse, en raison de ses accointances avec les opposants au pouvoir (les Invisibles), Consuelo peut se retrouver et développer son moi créateur ; elle se crée *une chambre à elle* (cf. Virginia Woolf) où la solitude favorise la création. Dans sa cellule, elle se livre à la composition musicale et tient un journal que reproduit le roman. En outre, elle mesure le sens de sa vocation à son expérience de l'emprisonnement politique ; elle développe une conscience de l'engagement qui s'épanouira dans un autre lieu de réclusion, au cours de son initiation maçonnique. Grâce aux Invisibles, elle accède à un niveau de connaissance où l'accomplissement individuel se double d'une sensibilisation humanitaire que transpose, vers la fin du roman, un poème avec envoi : la ballade à « la bonne déesse de la pauvreté ».

Cette ballade en seize versets, qui assimile les vertus de la pauvreté aux bienfaits d'une déesse-mère, universalise symboliquement la mission de Consuelo : rappelant le dernier chapitre de la deuxième Lélia (1839), où l'héroïne en délire retrace son parcours prométhéen en évoquant ses existences antérieures⁵⁶, elle se présente sous la forme

⁵⁵À ce sujet, nous nous sommes référé à « Sexe, société et création : l'itinéraire mythique de Consuelo », dans Didier, L'Écriture-femme, Paris, PUF écriture, 1981, p. 153-171.

⁵⁶Sand, Lélia, t. II, texte de l'édition 1839, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, p. 157-159.

d'un récit mythique dont l'organisation sémantique allégorise le parcours palinogénésique de Consuelo.

Depuis que le monde existe, depuis que les hommes ont été produits, elle traverse le monde, elle habite parmi les hommes, elle voyage en chantant, ou elle chante en travaillant, la déesse, la bonne déesse de la pauvreté!

[...] Ils ont enchaîné la bonne déesse, ils l'ont battue et persécutée ; mais ils n'ont pu l'avilir ; elle s'est réfugiée dans l'âme des poètes, dans l'âme des paysans, dans l'âme des artistes, dans l'âme des martyrs, et dans l'âme des saints, la bonne déesse, la déesse de la pauvreté!⁵⁷

Comme l'évoque le début de la ballade, le parcours de Consuelo se développe selon une alternance voyage/épreuves, liberté/entraves qui apparente l'oeuvre au roman de Corambé, tel que l'évoque Histoire de ma vie (1854-1855) : pour ne pas le craindre dans sa perfection, Aurore a trouvé à Corambé un défaut humain, « l'excès de l'indulgence et de la bonté⁵⁸ », qui, dans l'imaginaire de la jeune fille, devient un motif à variations, propice à l'improvisation romanesque. À partir d'un scénario originel analogue à la matière de Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, elle rêve une série d'épreuves terrestres qui punissent Corambé de son indulgence excessive et le mettent en sympathie avec de nouveaux personnages (gr. *sumpatheia* « participation à la souffrance d'autrui »). Chacune de ses réincarnations ajoute un « chant⁵⁹ » au « poème⁶⁰ » d'Aurore, de même que les voyages de Consuelo jalonnent le roman de la maturité.

1.3. L'improvisation comme *praxis*.

Comme le retrace Histoire de ma vie, l'onirisme corambéen couronne une pratique de l'improvisation liée à l'émergence de la romancière. En improvisant pour elle, Aurore assume seule son apprentissage et développe un imaginaire qui s'organise peu à peu en un monde intérieur, suivant ses lois propres. De même qu'une lanterne magique alimente la fantasmagorie du jeune Marcel dans Du côté de chez Swann, les images

⁵⁷La Comtesse de Rudolstadt, *op. cit.*, p. 449.

⁵⁸Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813.

⁵⁹*Id.*

⁶⁰*Id.*

d'Épinal d'un abrégé de mythologie, les ombres chinoises de Séraphin et des féeries de boulevard défilent devant les yeux d'Aurore⁶¹ et catalysent son imagination. À ces stimuli visuels viennent s'ajouter des contes, qu'improvisent sa mère et sa demi-soeur⁶², et l'imagerie chrétienne, vue à travers le prisme de la mythologie maternelle⁶³. Toutes ces images s'entremêlent confusément dans son esprit,

si bien que les anges et les amours, la bonne Vierge et la bonne fée, les polichinelles et les magiciens, les diabolins du théâtre et les saints de l'Église se confondant dans [sa] cervelle, y [produisent] le plus étrange gâchis poétique qu'on puisse imaginer⁶⁴.

Si les premières impressions artistiques n'engendrent pas d'improvisations mentales cohérentes, les premières compositions se présentent en revanche comme des fantaisies illimitées, que contrôle l'activité créatrice.

Il paraît que mes histoires étaient une sorte de pastiche de tout ce dont ma petite cervelle était obsédée. Il y avait toujours un canevas dans le goût des contes de fées [...]. Tout s'arrangeait sous l'influence d'une pensée riante et optimiste comme l'enfance. Ce qu'il y avait de curieux, c'était la durée de ces histoires et une sorte de suite, car j'en reprenais le fil là où il avait été interrompu la veille⁶⁵.

Ce récit itératif⁶⁶ définit une pratique narrative où l'improvisation romanesque joue un rôle moteur. À partir d'un canevas simple, Aurore *pastiche* oralement les contes de fées que lui a lus sa mère⁶⁷. À cette liberté créatrice s'allie une « méthode » de composition qui contrôle, au rythme des jours, le flux de l'imaginaire. La création romanesque suit de cette manière une progression régulière, et les intrigues imaginées se dénouent dans la même veine.

⁶¹ *Ibid.*, p. 540.

⁶² *Ibid.*, p. 540-541.

⁶³ *Ibid.*, p. 541.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 542.

⁶⁶ « Type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement [...] », dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, p. 148.

⁶⁷ Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 541.

1.3.1. L'héritage de la commedia dell'arte.

En regard du contexte de production dans lequel s'inscrit Histoire de ma vie (1854-1855), la manière dont George Sand décrit les improvisations de son enfance s'explique par une activité théâtrale que nous présenterons en détail, de manière à contextualiser le plus précisément possible le Château des Désertes (1851), un roman mi-romanesque, mi-autobiographique dont la genèse renvoie à l'onirisme sandien. Cette activité théâtrale s'épanouit à Nohant dès l'hiver 1846 et inspire en 1847 la composition du Château des Désertes, que nous analyserons par la suite.

Comme le révèle Histoire de ma vie, la pratique théâtrale de George Sand remonte à une adaptation de Molière au couvent des augustines. De mémoire, Aurore met en scène un Malade imaginaire qu'elle expurge par respect des convenances et propose comme canevas à ses amies de couvent. Grâce à ses dons d'improvisatrice, elle divertit l'assistance et, forte de son premier succès, développe un théâtre expérimental où l'esprit communautaire naît du travail en commun.

Cet amusement eut l'excellent résultat d'étendre le cercle des relations et des amitiés entre nous. La camaraderie, le besoin de s'aider les unes les autres pour se divertir en commun, engendrèrent la bienveillance, la condescendance, une indulgence mutuelle, l'absence de toute rivalité⁶⁸.

À l'idéal communautaire rattaché aux premières improvisations, répond le théâtre familial que George Sand et ses proches inaugurent à Nohant le 8 décembre 1846⁶⁹. D'un point de vue synchronique, ce théâtre expérimental prend son essor à un tournant de l'histoire littéraire marqué par la fin du drame romantique (les Burgraves, 1843) et la venue d'une nouvelle génération dans le champ culturel (Courbet, Champfleury, Duranty, les frères Goncourt). Sous la Monarchie de Juillet, plusieurs écrivains et critiques, tels Janin, Gautier, Banville et Champfleury, s'opposent à la scénographie spectaculaire de leur

⁶⁸Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 1001.

⁶⁹Lettre à Emmanuel Arago, datée du 9 déc. 1846 (Sand, Correspondance, t. VII, Garnier, 1970, p. 559-560).

époque⁷⁰, où la « grande magie⁷¹ » des machinistes et des décorateurs porta l'illusionnisme à sa perfection, reléguant le contenu théâtral au second plan. Auteurs, pour la plupart, d'ouvrages dramatiques inspirés du théâtre italien, ils célèbrent en retour le naturel de la *commedia dell'arte*, ressuscitée au théâtre des Funambules par le Pierrot du mime Deburau (1796-1846).

Jugeant que les costumes et les décors n'assurent pas à eux seuls la viabilité du théâtre⁷², George Sand prône elle aussi un retour aux sources⁷³ et approfondit une connaissance *de visu* remontant à son premier séjour en Italie⁷⁴ (1834) : elle consulte l'anthologie d'Evaristo Gherardi (le Théâtre italien, 1700), se penche sur l'étude historique de Luigi Riccoboni (Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, 1728-1731), écrit des pièces dans l'esprit du genre (Marielle⁷⁵ ; les Vacances de Pandolphe, 1852), participe activement aux recherches et aux traductions de son fils Maurice, premier diffuseur de Ruzzante en France, préface son histoire de la *commedia dell'arte*⁷⁶ (Masques et bouffons⁷⁷, 1859).

⁷⁰Marie-Antoinette Allevy, la Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle, Paris, Droz, 1938, p. 138 sqq.

⁷¹Jean-Jacques Roubine, « la Grande magie », dans le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin (le Livre de poche), 1992, p. 597-675.

⁷²Lettre à Anténor Joly, datée du 13 août 1845 : « Je vous demande [...] ce qui resterait de tout notre papier noirci dans vingt ans, si les lecteurs futurs n'y trouvaient que des costumes et des décors? Le théâtre lui-même [...] n'a pu vivre de cette littérature et il n'en vit point » (Sand, *op. cit.*, p. 55-56).

⁷³Pour la présentation de cette question, nous nous sommes référé, entre autres, à Renée Lelièvre, « la Commedia dell'arte vue par George et Maurice Sand », dans Cahiers de l'Association Internationales des Études Françaises (CAIEF), n° 15 (mars 1963), p. 247-259.

⁷⁴Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 216.

⁷⁵Expérimentée au théâtre de Nohant en 1850, cette pièce constitue la version primitive de Molière (théâtre de la Gaité, 10 mai 1851). Parue d'abord dans la Revue de Paris (déc. 1851-janv. 1852), elle forma par la suite le Théâtre de Nohant (1864), recueil de pièces créées à Nohant.

⁷⁶« Préface de Masques et Bouffons par Maurice Sand », dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXX, Questions d'art et de littérature, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 295-298.

⁷⁷Maurice Sand, Masques et bouffons (comédie italienne), textes et dossiers par Maurice Sand, gravures par A. Manceau, préface par George Sand, Paris, Michel Lévy, 1860, 2 vol.

Au cours de ses recherches sur la *commedia dell'arte*, elle s'intéresse aussi à certains de ses devanciers, héritiers directs de la tradition italienne. Cultivant un intérêt qui remonte à son adaptation du Malade imaginaire au couvent des Augustines, elle célèbre Molière, « nourri à l'école des improvisateurs italiens⁷⁸ », à qui elle consacre deux pièces (le Roi attend, 1848 ; Molière, 1851). Comme en témoigne l'Homme de neige (1859), elle rend aussi hommage à Marivaux, dont plusieurs pièces, créées par les Comédiens Italiens, se situent dans la filiation de la *commedia dell'arte*.

Aux pièces de théâtre inspirées de la comédie italienne, s'ajoutent plusieurs articles, études ou récits autobiographiques qui attestent l'intérêt continu de George Sand pour le théâtre italien. Lorsqu'en 1846, la fermeture guette le théâtre populaire des Funambules, elle prend vigoureusement sa défense dans un article⁷⁹ (le Constitutionnel, 8 février 1846) : elle y loue l'expressivité de Deburau et démontre l'intérêt des spectacles en soulignant l'intimité privilégiée entre le mime et son public. Six ans plus tard paraît « la Comédie italienne »⁸⁰ (l'Illustration, 5 juin 1852), une étude où elle retrace l'histoire de la *commedia dell'arte* et définit le genre. Écrit en 1858, « le Théâtre et l'Acteur »⁸¹ mêle les souvenirs personnels à la réflexion : elle y évoque les commencements de l'activité théâtrale à Nohant, résume l'histoire de la *commedia dell'arte* et oppose la tradition italienne aux pratiques théâtrales de son temps. Dans « le Théâtre des marionnettes de Nohant »⁸² (le Temps, 11-12 mai 1876), elle rappelle les origines du « grand théâtre » et présente en détail l'histoire du « petit théâtre ». L'improvisation jouait un rôle central lors des spectacles, et les marionnettes de la « troupe italienne » figuraient les types de la *commedia dell'arte*.

Si l'expérience de dramaturge s'avéra infructueuse et décevante sur les scènes parisiennes, le théâtre de Nohant apportait à George Sand une

⁷⁸Préface aux Vacances de Pandolphe, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIII, Théâtre complet I-III, Slatkine Reprints, 1980, p. 85.

⁷⁹« Deburau », dans Sand, Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 215-222.

⁸⁰Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 249-256.

⁸¹Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 1235-1244.

⁸²Sand, *op. cit.*, p. 1245-1276.

satisfaction toujours renouvelée, à laquelle contribuèrent d'abord l'absence de spectateurs et, par la suite, la présence d'un public choisi. Plus qu'un divertissement de châtelaine ou un laboratoire d'auteure dramatique, il lui offrait des possibilités créatives illimitées : comme le *castel de marionnettes*, il devint le lieu privilégié des expérimentations, comme en témoignent la *Correspondance* et les *Agendas*⁸³ (1852-1876), tenus jusqu'en 1865 par Alexandre Manceau. Contournant la reconstitution érudite et privilégiant l'adaptation, George Sand s'inspirait, en compagnie de ses proches, de canevas et de pièces du répertoire italien, puisait le plus souvent à différentes sources (pièces de Shakespeare, contes d'Hoffmann), mêlait librement les emprunts, inventait des personnages et les joignait aux types de la comédie italienne, concevait ses propres scénarios, diversifiait les genres et les langages (comédie, drame, dialogue, pantomime, danse, musique, chant), variait sans cesse les reprises, créait en somme des spectacles toujours inédits, dans un climat d'euphorie générale. « Nous avons joué le canevas du *Don Juan* de Molière, fondu et modifié par le libretto italien de l'Opéra de Mozart. On peut tout faire, tout essayer, tout rajeunir et tout inventer avec cette méthode⁸⁴ », écrit-elle à son cousin René Vallet de Villeneuve, le 4 novembre 1850.

Par son essence expérimentale, le théâtre de Nohant rejoignait la tradition théâtrale italienne. À une époque où le vedettariat prévalait contre l'esprit d'équipe, la troupe visait une oeuvre collective où chacun participe pleinement à la réalité théâtrale. Tous s'entraidaient et recherchaient l'harmonie du spectacle, sans qu'aucun d'entre eux n'accapare les planches. « Dans mes pièces, il n'y a d'effet pour personne, ou il y en a pour tout le monde⁸⁵ », écrit George Sand le 30 décembre 1846.

À l'exemple des comédiens italiens, les acteurs de Nohant privilégiaient l'étude des scénarios et des types ; chacun approfondissait

⁸³Sand, *Agendas*, Paris, Jean Touzot, 1990-1995, 5 vol.

⁸⁴Sand, *Correspondance*, t. IX, Garnier, 1972, p. 790. À noter que la création de cette adaptation remonte au 31 décembre 1846.

⁸⁵Lettre à Pierre-Jules Hetzel, dans Sand, *Correspondance*, t. VII, Garnier, 1970, p. 572.

le rôle qu'il avait choisi et déployait sur scène ses ressources d'improvisateur, sans le recours au masque traditionnel. Aux surprises de chaque représentation, où le canevas de départ inspirait une fantaisie collective, se mêlait la magie d'une scénographie inventive, perfectionnée dans ses moindres détails au cours des ans : utilisation de végétaux pour le décor⁸⁶ ; confection des costumes dans un souci d'authenticité historique⁸⁷ ; recours à des accessoires et à des trucages scéniques, en particulier pour la création de la Nuit de Noël. Fantaisie d'après Hoffmann (Nohant, 31 août 1862), qui intéressera le théâtre de l'Odéon en 1866 et permettra à George Sand de recommander la féerie de Flaubert, le Château des coeurs⁸⁸, écrite en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy (1863).

Combiné à l'intimité d'aménagements recréant les Funambules⁸⁹, le naturel de la mise en scène favorisait, d'une part, l'illusion théâtrale, et, de l'autre, l'interpénétration de l'art et de la vie, selon une esthétique de l'expressivité. « C'est, au reste, une excellente étude littéraire pour mes jeunes gens. Ils apprennent à s'expliquer avec facilité, avec convenance et, parfois, quand ils sont *montés*, ils trouvent une éloquence naturelle et spontanée que la plume ne rencontrerait pas⁹⁰ », pensait George Sand, qui souhaitait que l'acteur se substituât au dramaturge pour se livrer à une recreation supérieure : « L'improvisation et l'inspiration de mes acteurs surpasseront tout travail possible d'auteur⁹¹ ». Sur ce point, elle

⁸⁶Sur ce point, voir la lettre à Hetzel du 30 déc. 1846 (Sand, *op. cit.*, p. 573) : George Sand y décrit la mise en scène de *Don Juan*.

⁸⁷*Ibid.*, p. 571.

⁸⁸Gustave Flaubert et George Sand, Correspondance, Paris, Flammarion, 1981, p. 73-74, 78, 93, 141. Malgré la recommandation de George Sand et un travail de révision ultérieur, Flaubert ne pourra créer le Château des coeurs et se résignera à la reprendre, à la suite de ses propres démarches (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 256, 276-277).

⁸⁹Sur la question de l'aménagement, voir l'avertissement précédant la Nuit de Noël. Fantaisie d'après Hoffmann, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIV, Théâtre de Nohant, Slatkine Reprints, 1980, p. 213-215.

⁹⁰Lettre à René Vallet de Villeneuve, datée du 4 nov. 1850 (Sand, Correspondance, t. IX, p. 789). En italique dans le texte.

⁹¹Lettre à Hetzel, datée du 30 déc. 1846 (Sand, Correspondance, t. VII, p. 573). Cf. « Les Shakespeare de l'avenir seront les plus grands acteurs de leur siècle » (« le Théâtre et l'Acteur », dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 1244).

rejoint Diderot⁹², mais récuse le principe de distanciation défendu dans le Paradoxe sur le comédien⁹³. Alors que Diderot soutient que la réussite d'un spectacle dépend de la distance interprétative qu'établit l'acteur entre son individualité humaine, par essence imparfaite, et le personnage idéal qu'il représente, elle fonde son éthique théâtrale sur un investissement psychologique, propice à une concordance idéale entre l'être et le paraître. « Quelles larmes, quelles terreurs produirait un acteur qui trouverait tout seul son cri de l'âme, sa tirade d'indignation ou de douleur. Tout serait froid et glacé auprès de cela⁹⁴ », écrit-elle à l'acteur Bocage, célèbre du reste par son interprétation fouguese d'Antony, le héros romantique de Dumas (Antony, 1831), et par les apostrophes personnelles qu'il lançait en général au parterre⁹⁵.

En somme, le théâtre improvisé à Nohant substitua une esthétique de l'expérimentation à une interprétation littérale du répertoire ; il revivifia l'improvisation italienne et, dans l'esprit des Funambules, consacra l'expressivité individuelle comme l'essence même du théâtre. Loin des scènes officielles, ce théâtre d'acteurs magnifia le travail en commun et s'offrit comme « atelier *rustico-dramatique*⁹⁶ » aux célébrités de l'époque. À l'abri de la censure, il permit à George Sand de développer librement ses conceptions théâtrales et de concilier ses innovations artistiques avec son credo socialiste : liberté, égalité, fraternité. Lieu d'apprentissage et de dépassement, il concrétisa l'idéal d'un art total qui réconcilie les modes d'expression, rapproche les êtres et les révèle à eux-mêmes.

⁹²Cf. « C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent ». Entretiens sur Le Fils naturel, dans Diderot et le théâtre I. Le drame, Paris, Pocket (Agora les Classiques, n° 158), 1995, p. 81.

⁹³Commencé vers 1773 et remanié en 1778, le Paradoxe sur le comédien parut seulement en 1830.

⁹⁴Lettre datée du 20 (?) oct. 1849, dans Sand, Correspondance, t. IX, p. 302.

⁹⁵*Id.*, note 3.

⁹⁶Lettre à Henri Lafontaine, datée du 2 mai 1852 (Sand, Correspondance, t. XI, 1976, p. 93). En italique dans le texte.

1.4. La vie communautaire et culturelle au Château des Désertes (1851).

Transposition romanesque du *Don Juan* créé à Nohant, le Château des Désertes (1851) théorise les conceptions défendues au « grand théâtre »⁹⁷. Dans ce roman d'apprentissage, où alternent descriptions de représentations et métacommunication, les personnages pratiquent un théâtre expérimental sur le modèle de la *commedia dell'arte*. S'inspirant de *Don Juan* et de ses avatars artistiques, ils concilient l'improvisation avec le travail d'équipe ; ils varient sans cesse leurs représentations, qui entremêlent la tradition théâtrale italienne au langage de l'opéra.

Comme le met en lumière l'approche systémique de la communication, la vie théâtrale et communautaire imaginée par George Sand se définit par les modalités du système ouvert : récit d'une osmose entre la vie et l'art, le Château des Désertes présente une cellule familiale qui interagit et, parallèlement, subit une évolution, au sein d'un espace théâtral en perpétuelle mutation. En d'autres termes, le système formé par les personnages respecte le principe de totalité inhérent au système ouvert : « Les liens qui unissent les éléments d'un système [ouvert] sont si étroits qu'une modification de l'un des éléments entraînera une modification de tous les autres, et du système entier⁹⁸ ».

Unis par le souvenir de l'actrice *Lucrezia* (Lucrezia Floriani, 1847), les Boccaferri et les enfants de la Floriani vivent une expérience artistique et humaine, où aventure collective et voyage intérieur se recourent. Cependant qu'ils s'initient à un art total, ils apprennent les principes socialistes que leur enseigne la vie communautaire ; ils découvrent le sens de leur vocation artistique et démêlent l'écheveau de

⁹⁷Pour l'analyse du Château des Désertes, nous nous sommes référé, entre autres, aux études suivantes : Jean Rousset, l'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle, Paris, Corti, 1988 [1968], p. 151-154 ; Ross Chambers, la Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre, Paris, Corti, 1971, p. 113-121 ; Joseph-Marc Bailbé, « le Théâtre et la vie dans "le Château des Désertes" », Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLE), n° 4 (juil.-août 1979), p. 600-612.

⁹⁸Paul Watzlawick, Janet Helmivk Beavin, et Don D. Jackson, Une logique de la communication, Seuil, 1972 [1967], p. 123.

leurs relations, selon une progression diégétique qui se reflète dans l'organisation du roman : alors que la première partie raconte leur errance professionnelle, affective ou morale dans un cadre mondain, la deuxième partie décrit l'expérience qui les transfigure, dans l'intimité d'un château isolé. Annoncée dans l'histoire par un air de *Don Giovanni* que chante Cécilia avant son départ de Naples, à l'intention d'Adorno qui partira à sa recherche et la retrouvera au château des Désertes, leur oeuvre collective les révèle à eux-mêmes et catalyse leurs ressources personnelles ; elle appelle leur dépassement artistique et moral pour réaliser l'idéal d'un spectacle total, où la vie devient l'art, et l'art la vie.

De même que Céllo apprend le rôle véritable de l'artiste et perd une fatuité qui l'entraînait vers des succès faciles, Adorno, narrateur autodiégétique, franchit les étapes d'un parcours intérieur : en participant à l'oeuvre collective, il se découvre lui-même et apprend la valeur des relations humaines. Éloigné des mirages du paraître, il apprend à (re)connaître d'autres personnages qui ne se sont réalisés eux-mêmes qu'en s'affranchissant du théâtre social. Si Boccaferri, l'alcoolique bourru qu'il méprisait, lui inspire le respect sous les traits du marquis de Balma, sa fille Cécilia ne lui apparaît plus comme la *seconda donna* effacée du Regio de Turin, l'une de ces maisons d'opéra qui, dans l'univers sandien, condamnent les chanteurs à prostituer leur talent au risque de s'alliéner le public (Consuelo, 1842-1843 ; Adriani, 1854). Sur la scène privée du château des Désertes, elle peut s'épanouir et développer les traits caractéristiques d'autres artistes sandiennes⁹⁹ : aux côtés de son père, qu'elle seconde dans ses fonctions d'impresario et de châtelain, elle rayonne par son art, son sens de l'organisation, son dévouement maternel auprès des Floriani, son activité bienfaisante aux alentours du château.

Tout au long du roman, George Sand double l'apprentissage artistique d'une véritable initiation amoureuse. Désorientés dans leur vie affective, Adorno, Cécilia et Céllo forment un triangle précaire qui se résout seulement sur les planches, grâce à la médiation artistique du

⁹⁹Cf. Sylvia (Jacques, 1834), Laurence (Pauline, 1841), Lucrezia (Lucrezia Floriani, 1847).

mythe. De ce point de vue, le Château des Désertes rappelle Mademoiselle de Maupin¹⁰⁰ (1835), où la création théâtrale se vit comme un parcours psychologique¹⁰¹. Rompant pour un temps l'aporie des personnages, dont le mal de vivre naît d'une insatisfaction profonde de leurs rapports interpersonnels, la répétition d'une pièce de Shakespeare, Comme il vous plaira¹⁰², permet à d'Albert (Orlando) et à Théodore (Rosalinde) de s'avouer leurs sentiments réciproques, par le truchement de leurs personnages respectifs. « C'était en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls, et qui, sous des paroles symboliques, résumait notre vie entière et exprimait nos plus cachés désirs¹⁰³ », affirme d'Albert qui, à la vue de Théodore en Rosalinde, peut surmonter sa crainte de l'homosexualité et découvrir Madeleine sous son identité masculine.

En vertu des correspondances entre les situations de la pièce et sa propre vie sentimentale, le héros transcende les enjeux de l'interprétation théâtrale et s'identifie idéalement à son personnage, qui lui réfléchit sa propre individualité. À la différence des comédiens italiens, qui maîtrisaient un répertoire de lazzi grâce à une technique rodée, il offre une interprétation personnelle où la part d'improvisation ne ressortit pas à une préparation préalable, mais participe au contraire d'une spontanéité unique, qui estompe l'antinomie culture/nature et marie le théâtre à la vie. « La mémoire m'aurait manqué dans certains endroits qu'à coup sûr je n'eusse pas hésité une minute pour remplir le vide avec une phrase improvisée. Orlando était moi au moins autant que j'étais Orlando [...]»¹⁰⁴.

Dans le roman de George Sand, le mythe de Don Juan catalyse les sentiments amoureux des protagonistes ; réconciliant l'être et le paraître,

¹⁰⁰Parallèle établi dans les études de Rousset, de Chambers et de Bailbé citées *supra*.

¹⁰¹Chambers, *op. cit.*, p. 99-110.

¹⁰²À noter que George Sand réalisera une adaptation de Comme il vous plaira (Théâtre-Français, 12 avril 1856).

¹⁰³Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, Paris, Gallimard (Folio, n° 396), 1973, p. 308.

¹⁰⁴Gautier, *op. cit.*, p. 297-298.

il conjugue leur parcours intérieur et la vie de leurs personnages. À l'exemple de Cécilia (Elvire), qui trahit son amour en déflant Célio (Don Juan), Adorno (Ottavio), qui croyait aimer Cécilia, s'éprend de Stella (Anna) en jouant leur scène d'amour : « – Je ne sais pas jouer la comédie, [...] je ne le saurai jamais. C'est parce qu'on ne la joue pas ici que j'ai dit ce que je sentais¹⁰⁵ ». Récusant la recherche de l'effet, l'improvisation devient le langage même des acteurs qui jouent leur propre personnage et, par le naturel de leur jeu, renforcent l'impression de réalité sur scène.

L'assimilation de l'art à la vie se reflète par ailleurs dans le découpage de *Don Giovanni*¹⁰⁶ que réalisent les personnages et que motivent des facteurs psychologiques. Au lieu de suivre le déroulement linéaire de l'histoire, ils recréent plutôt qu'ils n'interprètent ; ils intervertissent les scènes qu'ils veulent jouer, y intègrent les variantes qu'ils souhaitent et jouent les rôles à leur manière, selon leurs états d'âme ou leur caractère. À cet égard, la confrontation entre Cécilia (Elvire) et Célio (Don Juan) s'avère déterminante dans l'histoire : cependant qu'elle révèle l'amour réciproque des personnages, elle démontre l'incidence des sentiments personnels sur le comportement scénique. « Tu es si irritée et si hautaine, que tu me rends méchant. Je me fais de glace devant tes reproches, parce que je me sens à bout et prêt à éclater¹⁰⁷ », avoue Célio à Cécilia.

En dépit des distorsions, qui, dans l'histoire, jalonnent le parcours initiatique des personnages, la métacommunication de Boccaferri assure néanmoins l'harmonie du spectacle et la stabilisation du système en général¹⁰⁸. Lors des entractes, Boccaferri assume une double fonction qui l'élève à une position haute dans la relation verticale : pédagogue et metteur en scène, il impose les règles des relations scéniques, conformément à sa conception d'un art total. « Tout se tient : l'art est

¹⁰⁵Sand, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, Presses de la Cité (Omnibus), 1992, p. 946.

¹⁰⁶Sur cette question, nous nous sommes référé à l'article de Béatrice Didier, « George Sand et *Don Giovanni* », dans *RSH*, n° 226 (avril-juin 1992), p. 37-53.

¹⁰⁷*Le Château des Désertes*, *op. cit.*, p. 945.

¹⁰⁸Pour notre analyse de la métacommunication, nous avons appliqué, *mutatis mutandis*, les concepts suivants : règles et limitations des relations, mécanismes homéostatiques. (Watzlawick, Beavin, et Jackson, *op. cit.*, p. 132 sqq.)

homogène, c'est un résumé magnifique de l'ébranlement de toutes nos facultés. Le théâtre est ce résumé par excellence [...] ¹⁰⁹ ». Synthétisant les avatars du mythe, les personnages condensent l'histoire à leur manière et, suivant l'idéal romantique, fusionnent librement les genres : l'opéra de Mozart, autour duquel s'articule leur spectacle ; la pièce de Molière, à laquelle ils empruntent une scène avec M. Dimanche ; le conte d'Hoffmann, *Don Juan*, qui leur suggère une conception romantique du drame.

Cependant, leur type d'improvisation n'exclut ni les règles ni les limitations, essentielles à l'harmonie du spectacle. En dépit de la liberté qu'elle leur laisse, la mise en scène de Boccaferri subordonne l'improvisation individuelle à une connaissance commune du scénario : « Chacun avait sa règle écrite en caractères inflexibles dans la pensée ; [...] le sel de l'impromptu, la fantaisie de la divagation, avaient toute leur liberté d'allure, et cependant l'action ne s'égarait point [...] ¹¹⁰ ». Renouant avec la tradition théâtrale italienne, leur apprentissage d'acteurs s'inscrit dans un travail d'équipe où l'épanouissement personnel s'allie à une éthique professionnelle. Comme le leur enseigne Boccaferri, « le théâtre est l'oeuvre collective par excellence. [...] On ne s'éclaire qu'en s'écoutant les uns les autres ¹¹¹ ».

Lors des représentations et des entractes, chacun s'emploie solidairement et activement au succès du spectacle ; aucun ne vise à un succès personnel, et tous se complimentent sans esprit de concurrence ; ils s'échangent indifféremment les rôles et en cumulent plusieurs lors d'une même soirée. Même ceux qui ne jouent pas participent à l'oeuvre collective et concourent à l'harmonie du spectacle : ils comblent ingénieusement les lacunes de la mise en scène et secondent efficacement les acteurs sur scène. « Tout le monde était occupé, et personne n'avait la faculté de se distraire une seule minute du sujet, ce qui faisait qu'on rentrait sur scène aussi animé qu'on en était sorti ¹¹² »,

¹⁰⁹ *Le Château des Désertes*, *op. cit.*, p. 919.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 922.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 926.

¹¹² *Ibid.*, p. 921.

juge Adorno qui, dès son entrée au château, se retrouve sur la scène et remplit sur le champ le rôle vacant du Commandeur.

Sur le plan descriptif, l'effervescence des représentations se traduit par une écriture narrative dont Jean-Marc Bailbé¹¹³ et Béatrice Didier¹¹⁴ ont souligné l'originalité : au lieu d'opter pour une forme de récit où la description d'une représentation ressortit à la focalisation externe d'un personnage spectateur, George Sand privilégie un mode de narration où le narrateur décrit et commente à la fois son expérience d'acteur. En vertu de ce procédé narratif, qui caractérisera aussi l'Homme de neige (1859), le narrataire connaît un point de vue interne sur l'espace de la représentation et s'initie au processus même de l'improvisation, vers lequel convergent les données du roman : incidence de la mise en scène sur le jeu des acteurs, absence de parterre et de spectateurs, présence d'assistants dans les coulisses, métacommunication, théories dramatiques et préparation des représentations durant les entractes.

Mise en abyme de la création théâtrale, le récit d'Adorno reflète en outre la dynamique de la narration sandienne, dont les modalités descriptives reproduisent le processus de la perception. Par des notations spatiotemporelles, la description de la première représentation juxtapose deux niveaux de perception : l'illusion sensorielle, à laquelle concourent les éléments naturels du décor ; et l'interprétation rectificative, qui infirme l'impression première en substituant la réalité à l'illusion.

Qu'on juge de ma surprise : j'étais assis sur une tombe! Je faisais monument dans un coin de cimetière éclairé par la lune. De vrais ifs étaient plantés autour de moi, du vrai lierre grimpaît sur mon piédestal. Il me fallut encore quelques instants pour m'assurer que j'étais dans un intérieur bien chauffé, éclairé par un clair de lune factice¹¹⁵.

Estompant les limites conventionnelles de l'espace scénique, le camouflage stylisé des coulisses, des quinquets et du plancher¹¹⁶ influe toutefois sur les perceptions du narrateur, qui en vient à concevoir la scène autrement. Au théâtre des Désertes, où l'absence de spectateurs

¹¹³Bailbé, *op. cit.*, p. 607.

¹¹⁴Didier, *op. cit.*, p. 50-51.

¹¹⁵Le Château des Désertes, *op. cit.*, p. 911.

¹¹⁶*Id.*

déplace les enjeux de la représentation du côté de la scène, l'illusion théâtrale ne résulte pas de trucages optiques observés du parterre¹¹⁷, mais s'explique au contraire par un rapport symbiotique entre l'espace scénique et l'observateur :

Les branches de cyprès qui s'entrelaçaient au-dessus de ma tête me laissaient apercevoir des coins de ciel bleu, qui n'étaient pourtant que de la toile peinte, éclairée par des lumières bleues. Mais tout cela était si artistement agencé, qu'il fallait un effort de la raison pour reconnaître l'artifice¹¹⁸.

Perçus dans un champ visuel restreint, en un ensemble idéalement harmonieux, les éléments du décor composent un microcosme mi-factice, mi-naturel, où, par un effet de stylisation, l'art rivalise avec la vie et devient, pour l'acteur, plus vrai que la réalité même.

Dans cette perspective phénoménologique, les modalités de la focalisation renvoient à la genèse même du roman, telle que la détaille l'auteure dans la Correspondance. Écrit en douze jours seulement¹¹⁹, à une époque où la France traverse une crise économique affectant le marché littéraire (1846-1847), le Château des Désertes s'inscrit dans un contexte de production où des facteurs matériels influent directement sur le processus de création. Pressée par des besoins financiers, George Sand se voit contrainte d'écrire rapidement et de sacrifier le temps de correction qu'elle jugeait indispensable à la réalisation d'une oeuvre (notice de Consuelo, 1854). Ne pouvant peaufiner à son aise, elle se soumet à un rythme de travail qui conditionne le processus de rédaction et, dans le cas du Château des Désertes, accuse l'une des particularités de son travail créateur : la distance esthétique par rapport à la réalité vécue.

De même que le personnage d'Adorno présente le théâtre des Désertes comme un substitut du réel, dans un climat féerique propice à l'imaginaire, la romancière évoque la genèse de son roman en des termes

¹¹⁷« On n'avait pas cherché ces lointains factices qui ne font illusion qu'au parterre [...] » (*ibid.*, p. 912).

¹¹⁸*ibid.*, p. 911.

¹¹⁹Lettre à Emmanuel Arago, datée du 6 (?) mai 1847 (Sand, Correspondance, t. VII, Garnier, 1970, p. 681).

analogues, qui assimilent la création romanesque à un rêve éveillé : « Je veux être pendue si je sais de quoi traite mon roman. Je l'ai rêvé, car j'étais en état de somnambulisme la plupart du temps¹²⁰ ». Comme le révèle une lettre ultérieure, cet état de somnambulisme est lié à une situation personnelle où des contrariétés particulières empêchent la transposition de la réalité observée : « J'avais trop de réalités saisissantes sous les yeux, pour faire des portraits dans ce livre, écrit je crois, dans une sorte d'état de somnambulisme¹²¹ ».

Des circonstances spécifiques, telles les aléas du marché littéraire ou de la vie personnelle, peuvent ainsi déterminer une création romanesque qui, à la complexité de la vie, oppose un langage fictionnel où rêve et réalité, art et vie s'équilibrent selon une logique narrative. Cette démarche créatrice transparaît dans le Château des Désertes à travers l'improvisation des personnages, qui, à l'image de « la vie réelle (ce grand décousu, recousu sans cesse à propos) [...]»¹²² », allie la fantaisie individuelle à la cohésion de l'ensemble.

1.5. L'improvisation corambéenne comme schème archétypal.

Quoique George Sand ne parle pas d'improvisation, le roman de Corambé illustre une démarche créatrice analogue à la genèse du Château des Désertes (1851) : il relève d'un état de conscience au cours duquel la création spontanée prime le travail de la volonté. Présentée d'abord comme une oeuvre virtuelle, l'activité mentale finit par influencer sur les perceptions sensorielles et entraîne un rapport au monde où le rêve éveillé remodèle la réalité à son image.

Je me sentis possédée par mon sujet bien plus qu'il n'était possédé par moi. Le rêve arriva à une sorte d'hallucination douce, mais si fréquente et si complète parfois, que j'en étais comme ravie hors du monde réel. D'ailleurs, le monde réel se plia bientôt à ma fantaisie. Il s'arrangea à mon usage¹²³.

¹²⁰*Id.*

¹²¹Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 12 (?) mai 1847 (*ibid.*, p. 704-705).

¹²²Le Château des Désertes, *op. cit.*, p. 922.

¹²³Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 814. Cf. « Lettre II » des Lettres d'un voyageur (1837) : « Dans le vrai, quelque beau qu'il soit, j'aime à bâtir encore » (Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 685).

Pivot de la vie poétique et morale, comme le présente d'abord Histoire de ma vie¹²⁴, Corambé devient l'objet d'un culte, dans l'intimité d'un bosquet aménagé et décoré par Aurore¹²⁵. Jugeant les sacrifices incompatibles avec la magnanimité de son dieu, elle décide de lui consacrer un autel sur lequel elle rend aux animaux leur liberté. Toutefois, l'intrusion d'un compagnon de jeu pervertit le symbolisme du lieu et la pousse à détruire son temple.

La théogonie que développe en détail Histoire de ma vie ne présenterait qu'un intérêt biographique si elle n'était doublée d'une réflexion sur la création qu'éclaire la phénoménologie de Bachelard¹²⁶. Après l'échec de son engagement en juin 1848, George Sand se retire momentanément de la vie politique ; de retour à Nohant, elle éprouve un besoin de rêverie qui magnifie l'univers pastoral de l'enfance et raffermi les premières croyances (préfaces à la Petite Fadette, 1848 et 1851). Renouant avec sa veine champêtre et l'écriture de ses mémoires, elle retrouve un passé rassurant qui conforte son espoir en l'avenir et motive son engagement. Aussi, les souvenirs d'enfance que transposent Histoire de ma vie cristallisent les valeurs fondamentales de l'écrivaine ; ils participent d'une écriture incantatoire qui recrée l'idéal primitif dans toutes ses facettes.

La rêverie est une mnémotechnie de l'imagination. En la rêverie, nous reprenons contact avec des possibilités que le destin n'a pas su utiliser. [...] L'enfance reste en nous un principe de vie profonde, de vie toujours accordée aux possibilités de recommencements¹²⁷,

comme l'analyse Bachelard.

Dans cette optique, le mythe de Corambé polarise les orientations d'une poétique : en évoquant un scénario archétypal où les avatars d'un héros correspondent aux phases de la création, l'autobiographe exprime rétrospectivement les schèmes de son esthétique ; l'Aurore Dupin qu'elle

¹²⁴« En commençant à parler de *Corambé*, je commence à parler non seulement de ma vie poétique [...] mais encore de ma vie morale [...] » (Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 812).

¹²⁵*Ibid.*, p. 819-820.

¹²⁶Gaston Bachelard, la Poétique de la rêverie, Paris, PUF, 1965 [1960].

¹²⁷Bachelard, *op. cit.*, p. 96, 107.

(se) raconte improvisé un univers romanesque qui module indéfiniment le même rêve. « [Revêtant] toute sorte d'aspects différents¹²⁸ », conformément à la formation cumulative de tout mythe¹²⁹, Corambé demeure la figure médiatrice d'un monde intérieur, dont les réincarnations expiatoires dictent la création de nouvelles variantes.

Quand je fus dans l'âge où l'on rit de sa propre naïveté, je remis Corambé à sa véritable place : c'est-à-dire que je le réintégrai, dans mon imagination, parmi les songes ; mais il en occupa toujours le centre, et toutes les fictions qui continuèrent à se former autour de lui émanèrent toujours de cette fiction principale¹³⁰.

Par contre, l'oeuvre virtuelle de l'enfance représente un idéal de composition que ne pourra jamais atteindre l'oeuvre écrite. Dans cette optique, le rêve originel que ne cessent de moduler les romans publiés polarise une recherche immanente que conceptualisera la critique thématique : « Tout se passe comme si, à travers la diversité de ses écrits, l'écrivain avait toujours été à la poursuite d'une seule oeuvre, – oeuvre qui ne peut être écrite directement, mais à laquelle toutes les autres se réfèrent [...]»¹³¹. Considérant « que les vrais poèmes sont dans le sanctuaire de l'âme et qu'ils n'en sortent jamais [...]»¹³², la romancière professionnelle cultive la nostalgie d'une création première, que n'altère pas la forme codifiée de l'écrit. La rédaction d'Indiana (1832) marque, à cet égard, la rupture, comme l'analyse rétrospectivement Histoire de ma vie¹³³ : elle signifie le divorce de la vie rêvée et de la vie réelle, d'un *no man's land*, où la fantaisie peut s'exercer sans contrainte, et d'un espace textuel jugé fragmentaire, ne rendant qu'un écho amoindri de l'Idée.

Certes, George Sand tire parti d'une conception de l'art qui caractérise la philosophie romantique. Dans la « Lettre XII » des Lettres d'un voyageur (1837), par exemple, où elle réplique au critique Nisard,

¹²⁸Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813.

¹²⁹Le mythe de Don Juan, par exemple, que George Sand réinterprète en de multiples variantes dans les deux versions de Lélia (1833 et 1839) et le Château des Désertes (1851).

¹³⁰Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 166.

¹³¹Préface de Georges Poulet à René de Chantal, Marcel Proust critique littéraire, t. I, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. XII.

¹³²Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 166.

¹³³*Ibid.*, p. 165.

elle développe une rhétorique dépréciative qui invalide adroitement le reproche d'immoralité ; elle se targue de son inaptitude à traiter de la « question sociale », invoquant la condamnation de l'artiste à n'exprimer qu'imparfaitement sa pensée :

C'était donc bien plus à la *main-d'oeuvre* qu'à l'intention que vous eussiez dû vous en prendre de ce qui blesse la raison dans mes livres. [...] La vie des trois quarts des artistes se consume à produire les parties incomplètes d'un tout qui reste et meurt à jamais enfoui dans le sanctuaire de leur pensée¹³⁴.

Néanmoins, elle garde la conviction profonde que l'écrit ne peut traduire une autre forme. Au cours de ses études folkloriques, elle éprouve elle-même la difficulté d'évoquer une culture orale dans ses écrits et de transcrire en particulier la musique atonale du terroir, improvisée en des variations multiples¹³⁵.

À défaut de rendre l'oral à l'écrit, elle crée une oeuvre qui, sur le mode de la répétition, perpétue une mémoire orale : des premiers récits de voyage aux Contes d'une grand-mère, en passant par le relais de la Correspondance. Retrouvant les fondements de la civilisation occidentale au coeur de la culture populaire, elle développe les schémas narratifs du conte et diversifie la recherche d'une oralité : préfaces et romans dialogués ; polyphonie épistolaire (Jacques, 1834) ; transposition littéraire d'une musique instrumentale (le Contrebandier, 1837) ; composition fuguée (Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, 1842-1844) ; multiplication des relais narratifs et personnification des narrataires (Mauprat, 1837 ; François le Champi, 1850) ; dialogisme et insertion de poèmes (Dialogues familiers sur la poésie des prolétaires, 1842) ; retour à la commedia dell'arte et création de pièces ; intégration littéraire ou transcription systématique de chansons, de croyances et de légendes populaires. Dans cette perspective, l'idéalisation rétrospective des improvisations corambéennes cristallise les enjeux de la création sandienne : elle participe d'un questionnement sur les modes

¹³⁴Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 938. En italique dans le texte.

¹³⁵Béatrice Didier, « George Sand critique musical dans ses lettres », Présence de George Sand, n° 12 (oct. 1981), p. 22-27.

d'expression qui se situe chronologiquement à un tournant crucial de l'engagement (1848-1852).

À travers ses *manières* multiples, conformes à une éthique de la transparence qu'elle traduit intrinsèquement sous la forme de mises en abîme¹³⁶, l'oeuvre sandienne appelle en retour une « lecture totale¹³⁷ » (Georges Poulet) qui reconstruit l'unité immanente à partir des récurrences thématiques – leitmotifs structurants qui, pour Proust, permettaient de distinguer la musique *monotone* d'une grande oeuvre, où l'écrivain subordonne son style à sa voix intérieure¹³⁸. Comme le démontre la lecture psychocritique de Mireille Bossis¹³⁹, inspirée de l'approche structurale de Charles Mauron, George Sand crée un univers romanesque s'organisant selon ses lois propres, sans qu'elle n'explique systématiquement son mode de composition ni le retour de thèmes tels la dualité féminine, l'androgynie et l'inceste symbolique¹⁴⁰, qui déterminent, au niveau de l'implicite, l'organisation romanesque et les relations entre les personnages.

Ce qui lui restera opaque jusqu'à la fin de sa carrière, c'est le contenu et le sens profond des histoires, toujours les mêmes, qu'elle passera sa vie à raconter. Mais cela semble dans l'ordre de la création littéraire, peut-être à l'origine même de sa force créatrice : ce savoir sur soi qui refuse de se savoir pour vivre mais qui ne peut vivre que de se dire et de se répéter inlassablement¹⁴¹.

À cet égard, les Nouvelles lettres d'un voyageur (Revue des Deux Mondes, 1^{er} juin-15 août 1868) corroborent la dynamique latente de la

¹³⁶Cf. réflexion sur la création littéraire dans Horace (1842) ; carnets essayistiques d'Isidora (1846) ; théâtre révélateur dans le Château des Désertes (1851) ; considérations sur la préparation d'une étude historique dans le Marquis de Villemer (1861) ; présentation du récit de M. Sylvestre dans le Dernier amour (1867).

¹³⁷Chantal, *op. cit.*, p. XIII.

¹³⁸*Ibid.*, p. 321-376.

¹³⁹Bossis, À la recherche de George Sand : écriture romanesque et expression de soi, thèse d'État sous la dir. de Michel Crouzet, Université de Paris-IV-Sorbonne, 1987.

¹⁴⁰Kristina Wingard Vareille, Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), Uppsala, 1987.

¹⁴¹Bossis, *op. cit.*, p. 402-403.

création sandlienne. Dans ces lettres rarement citées, sur lesquelles Isabelle Naginski a déjà attiré l'attention¹⁴², George Sand mesure son évolution personnelle en évoquant l'état d'esprit qui lui dicta ses premières Lettres d'un voyageur (1834-1836)¹⁴³. Jugeant que l'être humain varie continuellement sans que ses *moi* multiples s'accordent nécessairement, elle compare sa vie intellectuelle à des « variations » qui, d'après elle, témoignent d'un parcours progressif où les pas en avant contrebalancent les pas en arrière¹⁴⁴. Sa démarche personnelle s'accompagne d'une trajectoire littéraire qui répond à la nécessité de partager aux autres son expérience personnelle, mais, à son humble avis, reste en deçà du talent requis. Pour expliquer les déficiences de la « main-d'oeuvre », elle invoque un onirisme involontaire auquel ressortit l'activité créatrice : « Je m'abandonnais au hasard de la fantaisie pour les sujets, ayant expérimenté que le bien, si bien il y a, me venait en dormant et que je ne savais pas composer d'avance¹⁴⁵ ».

Dans une lettre ultérieure, elle explique la part incontrôlée de la création par l'activité d'un inconscient qui, à l'insu du créateur, tisse la trame secrète de l'oeuvre.

Pour peu que l'on s'y essaie, on découvre en soi une docilité que l'on ne se connaissait pas, de même que l'esprit généreux qui entreprend un grand et noble travail est tout surpris de sentir en lui un nouveau lui-même qui s'éveille, se révèle et semble dicter ses lois à l'ancien¹⁴⁶.

De ce point de vue, la modestie littéraire à laquelle George Sand habitue son lectorat et ses correspondants répond à une nécessité intérieure qui détermine la création romanesque, organise la logique interne de

¹⁴²Naginski, George Sand, Writing for Her Life, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, p. 187, 237, 240.

¹⁴³« À propos de botanique » (juillet 1868), dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXVII, Nouvelles lettres d'un voyageur, Slatkine Reprints, 1980, p. 159 sqq.

¹⁴⁴« À propos de botanique », *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁵« De Marseille à Menton » (28 avril 1868), dans Sand, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁶« À propos de botanique » (19 juillet 1868), *op. cit.*, p. 188. Cf. lettre à Flaubert, datée du 29 nov. 1866, où George Sand assimile l'inspiration à une altérité consubstantielle : « C'est l'autre qui chante à son gré, mal ou bien, et quand j'essaie de penser à ça, je m'en effraie [...]. Mais une grande sagesse nous sauve. Nous savons nous dire : Eh bien, quand nous ne serions absolument que des instruments, c'est encore un joli état et une sensation à nulle autre pareille que de se sentir vibrer » (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 103). En italique dans le texte.

l'oeuvre, mais n'engendre pas un système que contrôlerait l'activité créatrice. George Sand avouait d'ailleurs ne pas se rappeler ses romans une fois publiés¹⁴⁷ et se désintéressait de créations en veilleuse, assujetties aux aléas du marché. « Pour un artiste, il n'y a de forme heureuse et féconde, à ses yeux, que celle qui l'inspire dans le moment même¹⁴⁸ », écrit-elle dans une réédition en 1843 des Lettres à Marcie. Nonobstant un travail de réécriture appréciable, que révèle depuis quelques années la textologie sandienne¹⁴⁹, elle se fiait avant tout à son inspiration ; elle écrivait au courant de la plume, préférait déléguer à ses proches la révision de ses manuscrits, renâclait devant les épreuves, relisait rarement ses romans publiés et décourageait ses correspondants de considérer ses fictions autrement que des incitations à une réflexion personnelle.

Issus d'un imaginaire que modèlent l'onirisme, les romans sandiens jalonnent ainsi une *praxis* littéraire qui progresse par fragments et répond, sur le mode expérimental, à des problèmes jamais résolus : passage de l'idée à la forme ; transposition de l'oral à l'écrit ; équilibre du fond et de la forme ; articulation de l'idéalisme et du réalisme. Cependant, l'improvisation qui caractérise en partie la *praxis* sandienne ne se sépare jamais d'un engagement qui motive intrinsèquement la création et confère à l'écriture une valeur spéculaire qui, nous l'avons vu, estompe le parcours personnel au profit de l'expérience collective.

1.6. L'utopie de Corambé comme modèle.

Comme l'atteste l'incidence des enjeux énonciatifs sur la création littéraire, la modestie sandienne représente l'avvers d'une conscience sociale qui, dans l'expectative de la « vérité sociale », défend ses convictions humanistes sous toutes les formes. « Nos descendants souriront certainement de la quantité de paroles, de fictions, de *manières* qu'il nous a fallu employer [...] ; mais [...] ils jugeront, à l'embarras de

¹⁴⁷Histoire de ma vie, op. cit., p. 168.

¹⁴⁸Lettres à Marcie, dans Sand, les Sept cordes de la lyre, Michel Lévy, 1869, p. 167.

¹⁴⁹Voir, entre autres, les études génétiques réunies par Béatrice Didier et Jacques Neefs dans Écritures du romantisme II. George Sand, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

notre parole, de la lutte que nous avons eu à soutenir pour préparer leurs conquêtes¹⁵⁰ », écrit l'écrivaine en 1851, à une époque où l'échec de 1848 l'amène à multiplier les voies de son engagement et à défendre sa vision du progrès contre l'inconséquence d'un peuple qui souscrit à une république modérée et plébiscitera plus tard un régime impérial (2 décembre 1852). Dans cette optique, l'épilogue d'Indiana (1832), que présente Histoire de ma vie (1854-1855) en regard du roman corambéen¹⁵¹, légitime la lecture synthétique que souhaitait George Sand au lendemain de la Commune (1871), époque trouble où elle pare l'accusation de s'être désolidarisée de la cause républicaine et défend publiquement son socialisme pacifiste contre le reproche de désengagement. « Lisez-moi en entier et ne me jugez pas sur des fragments détachés [...]. [T]out être qui n'est pas fou se rattache à une synthèse et je ne crois pas avoir rompu avec la mienne¹⁵² ».

Écrit dans un contexte post-révolutionnaire où la répression louis-philipparde au Cloître-Saint-Merri (juin 1832) force George Sand à relativiser son républicanisme, Indiana brosse un tableau réaliste de l'époque. À l'objectivation des enjeux politiques caractérisant la fin de la Restauration et divisant les partis (bonapartisme, chartrisme, républicanisme), s'oppose pourtant la description finale d'une utopie communautaire où, à l'abri des clivages et du temps, peuvent se concrétiser les aspirations républicaines. Pour justifier cet épilogue que des critiques, tel Sainte-Beuve¹⁵³, taxèrent d'in vraisemblance, George Sand invoquera dans ses mémoires la nostalgie de l'onirisme corambéen, où la fantaisie se substituait à la réalité sans que la volonté n'intervînt¹⁵⁴. Comme le note Gérard Schaeffer,

¹⁵⁰Préface générale aux Oeuvres illustrées (1851-1856), dans Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 10-11. En italique dans le texte.

¹⁵¹Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵²« Réponse à un ami » (le Temps, 3 oct. 1871), dans Sand, Oeuvres complètes, t. XVII, Impressions et souvenirs, Slatkine Reprints, 1980, p. 62.

¹⁵³Charles-Augustin Sainte-Beuve, Portraits contemporains, t. I, Paris, Calmann Lévy, 1891, p. 479.

¹⁵⁴Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 167.

l'entrée dans le travail créateur est en effet une chute par rapport au paradis enfantin dont les personnages fantastiques s'effacent et une arrivée dans le monde adulte du relatif, du contradictoire. Seul, l'art fantastique permettra de recouvrer les puissances imaginatives, mais au risque de passer pour le travail d'un fou qui ne distingue pas le merveilleux du réel¹⁵⁵.

Du point de vue de l'engagement, la forme de l'utopie permet à George Sand de suppléer à une conjoncture défavorable et d'orchestrer un jeu d'oppositions où les convictions socialistes apparaissent en filigrane : réalité/idéal, apparences/vérité, carences/harmonie. À cet égard, l'épilogue d'Indiana anticipe le retour cyclique d'un modèle communautaire, modulé à des tournants de l'histoire où l'engagement s'avère problématique : début de la Monarchie de Juillet (1832-1837) ; époque contre-révolutionnaire (1848-1852) et début plébiscité du Second Empire (1852-1870) ; Commune (1871). Si Histoire de ma vie (1854-1855) réactive le mythe de Corambé dans un contexte contre-révolutionnaire, Histoire du véritable Gribouille (1850) transpose l'idéal socialiste dans un univers féérique où le héros combat l'injustice sociale en empruntant les traits corambéens. Guidé par les fées, Gribouille exerce un ascendant moral par ses talents artistiques et suit lui-même un parcours évolutif, qui s'organise en un cycle de transmigrations.

Gribouille raconta à tout le monde qu'il arrivait d'une île où tout le monde pouvait aller, à la seule condition d'être bon et capable d'aimer ; [...] enfin, sans rien dire qui pût le faire reconnaître pour ce Gribouille dont le nom était passé en proverbe, [...] il apprit à ces gens-là la chose merveilleuse qu'on lui avait enseignée, la science d'aimer et d'être aimé. D'abord on l'écouta en riant et en le traitant de fou [...]. Cependant les récits de Gribouille les divertirent : [...] sa manière gentille et claire de dire les choses, et une quantité de jolies chansons, fables, contes et apologues que les sylphes lui avaient appris [...], tout plaisait en lui¹⁵⁶.

En inscrivant son éthique sociale dans un registre symbolique, la romancière peut non seulement conjurer un contexte répressif, mais aussi critiquer de biais l'ordre établi. À ce titre, Histoire du véritable Gribouille s'offre comme un récit subversif où le camouflage idéologique médiatise la dénonciation. De même que l'évocation de Corambé se

¹⁵⁵Schaeffer, « George Sand voyageuse », dans Romantisme, n° 4 (1972), p. 109.

¹⁵⁶Sand, Histoire du véritable Gribouille, Paris, Casterman (Série rose, n° 23), 1995, p. 124.

double d'une mise en cause de la Monarchie de Juillet, le conte pour enfants de 1850 développe un réseau de métaphores qui connotent la critique sociale. Tel un microcosme reflétant le macrocosme¹⁵⁷, le règne des insectes décrit dans le conte allégorise le système capitaliste où le fort domine le faible : à l'industrie corporative des abeilles s'oppose la cupidité du roi Bourdon, vivant fastueusement de ses pillages.

Comparé au mythe de Corambé et au royaume des fées¹⁵⁸, dont l'indétermination spatiotemporelle les apparente à l'utopie classique, l'idéal communautaire présenté dans le Dieu inconnu (1836), Mauprat (1837) ou Nanon (1872) relève au contraire de l'utopisme moderne, tel que le définit Julien Freund : « L'utopisme moderne [...] se présente comme un schéma d'orientation de l'histoire réelle. Aussi se prend-il au sérieux avec ses idéologies qui animent les espoirs, les passions et les intérêts des groupes qui vivent dans un espace et un temps réels¹⁵⁹ ». Jugeant que sa vision républicaine ne peut plus s'accommoder de fictions placées à l'époque de la monarchie louis-philipparde, l'auteure éprouve dès 1836 la nécessité de pallier symboliquement les déficiences de son temps et de redéfinir son credo socialiste par rapport à des périodes historiques phares, marquées particulièrement par l'esprit humanitaire¹⁶⁰ : les débuts de la chrétienté dans les catacombes romaines (le Dieu inconnu) ; le siècle des Lumières en France (Mauprat), en regard duquel elle synthétise les thèmes qu'elle développe depuis Indiana – éducation sentimentale et morale, quête initiatique de l'égalité sexuelle et du mariage idéal, alliance de l'aristocratie et du Tiers-État, création d'un espace communautaire où s'opère la médiation socioculturelle.

¹⁵⁷À noter que George Sand, férue de sciences naturelles comme son fils Maurice, approfondira un évolutionnisme panthéiste vers la fin de sa carrière (Impressions et souvenirs, 1873 ; les Contes d'une grand-mère, 1873 et 1876).

¹⁵⁸À noter que George Sand évoque de nouveau le monde des fées à l'époque où elle subsume sa vision palingénésique sous une philosophie évolutionniste (la Coupe, drame féérique paru en 1865 et réédité en 1876 ; les Contes d'une grand-mère, 1873 et 1876).

¹⁵⁹Freund, « L'Espace dans les utopies », dans Espaces et Imaginaire, Presses Universitaires de Grenoble (Bibliothèque de l'Imaginaire), 1979, p. 36.

¹⁶⁰Pour les besoins de notre analyse, nous résumons ici l'étude de Wingard Vareille (citée *supra*).

Le roman qu'elle écrit à l'époque de la Commune (1871) témoigne, quant à lui, d'une volonté de réaffirmer une éthique de la révolution au lendemain d'une insurrection brutale, réprimée dans le sang. Fidèle plus que jamais à son pacifisme, alors qu'on lui reproche d'avoir trahi la République, George Sand présente dans Nanon l'incidence de la Révolution française sur la vie paysanne. Elle y campe des personnages qui, selon leur condition respective, s'acclimatent ou non aux tendances sociopolitiques, idéologiques et économiques issues de la Révolution : abolition du servage, dissolution du clergé, vente des biens nationaux, patriotisme militaire, volonté centralisatrice et terroriste du parti jacobin – autant d'orientations qui, au cours de l'histoire, transparissent à travers la transformation des personnages et l'évolution de leurs mentalités.

Si l'avocat Costejoux adhère aveuglément aux valeurs jacobines, Nanon conserve une neutralité politique qui lui permet d'objectiver le contrecoup de la Révolution et d'opposer l'esprit originel de la Révolution au fanatisme de la Terreur. En compagnie d'Émilien de Franqueville, un jeune aristocrate qui lui permet d'accéder à l'instruction et se dévoue corps et âme à la République, elle instaure une vie communautaire que le récit décrit sous la forme d'une robinsonnade. Rappelant l'utopie insulaire d'Indiana (1832) et l'aire sacrée de Jeanne (1844), celle-ci présente une topographie qui lui confère une valeur mythique¹⁶¹ ; elle s'organise en un réseau de symboles qui entremêlent la mythologie du paradis originel à la thématique révolutionnaire : insularité, nature luxuriante et protectrice, sacrallité du lieu, où survit la religion druidique. Elle permet à l'auteure de médiatiser ses valeurs pacifistes à l'époque où elle écrit son roman, et de *moduler* les idéaux corambéens en regard de la Révolution qu'elle dépeint : syncrétisme, médiation, régénération, progrès.

En conférant une dimension mythique à certains espaces romanesques, George Sand ne perd cependant jamais de vue la réalité

¹⁶¹Pour une analyse détaillée, voir Simone Bernard-Griffiths, « L'Espace dans Nanon : de la géographie à la mythologie », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 351-353.

sociopolitique de son temps, ni l'évolution graduelle de la société : elle ne cesse de mettre son idéal socialiste à l'épreuve de l'Histoire et d'éviter une systématisation qui la priverait de sa distance critique. Sans renier ses convictions sociopolitiques, elle crée un univers romanesque qui, certes, module l'idéal corambéen de l'adolescence, mais l'évoque toujours dans un espace textuel où l'analyse des enjeux sociopolitiques tient compte du contexte d'énonciation. Elle relativise l'affirmation du credo socialiste, d'une part, et, de l'autre, appelle la participation du lectorat pour un examen collectif de la « question sociale ». Par ailleurs, elle subordonne la réflexion idéologique à une logique narrative que les théories de la Nouvelle Communication et de l'essai nous ont permis de mettre en lumière : elle organise son langage romanesque suivant une dynamique progressive qui non seulement rend sensible l'évolution spatiotemporelle des interactions sous forme de scènes signifiantes (Indiana, 1832 ; Teverino, 1846), mais reflète aussi, sinon transpose le processus circulaire de la réflexion (Isidora, 1846).

1.7. Un facteur de relativité : la périodisation de la narration.

Si le Château des Désertes (1851) présente le théâtre comme un lieu d'apprentissage où liberté, égalité, fraternité finissent par s'équilibrer, Teverino théâtralise les enjeux des rapprochements sociaux. La méfiance qu'inspire d'abord le héros à Léonce se traduit par une distance interpersonnelle qui accuse l'écart socio-économique entre les deux personnages, l'un issu du peuple, l'autre de la noblesse. Véritable « mise en scène de la vie quotidienne » (Erwing Goffman), le récit de leur première rencontre s'organise en une succession de séquences spatiotemporelles qui ordonnent la scène romanesque : chaque séquence suggère un sens qui se révèle au fur et à mesure que se développe la scène. Autour du langage des positions spatiales cristallise un tableau sociologique reflétant les positions de l'échelle sociale et suggérant la tension qui les polarise.

Un léger bruit se fit entendre au-dessus de lui [Léonce]. Un instant il crut que Sabina venait le rejoindre ; mais le battement de son coeur s'apaisa vite à la vue du personnage qui descendait les degrés du roc, dont il occupait le dernier degré. [...] Léonce pensa qu'il était dans un endroit très désert et que le quidam avait sur lui l'avantage de la position, car le sentier était trop étroit pour deux, et il ne fallait pas se le disputer longtemps pour que le lac reçut [...] celui qui n'aurait pas [...] la meilleure place pour combattre. Dans cette éventualité, qui ne troubla pas beaucoup Léonce, il prit un air d'indifférence et attendit la rencontre de l'inconnu dans un calme philosophique. Cependant il put compter avec une légère impatience le nombre de pas qui retentit sur le rocher, jusqu'à ce que le vagabond eût atteint le dernier degré et se trouvât juste à ses côtés. – Pardon, Monsieur, si je vous dérange, dit alors l'inconnu [...] ; mais si c'était un effet de votre courtoisie, Votre Seigneurie se rangerait un peu pour me laisser boire. – Rien de plus juste, répondit Léonce en le laissant passer et en remontant un degré, de manière à se trouver immédiatement derrière lui¹⁶².

Cet épisode, parmi d'autres, éclaire une dynamique narrative qui relativise l'inscription de l'idéal socialiste dans la trame même du récit. Avant de sceller leur amitié, Léonce et Teverino, comme Sabina et Madeleine, suivent un parcours spatiotemporel qui ritualise leur première rencontre et en dévoile les codes socioculturels : la tenue vestimentaire, l'apparence physique, les attitudes corporelles, la physionomie, l'occupation de l'espace, le discours, la manière d'être et de penser – autant de traits qui caractérisent l'expression individuelle en société et conditionnent les rapports interpersonnels.

Comme l'a révélé l'analyse des scènes théâtralisées, les contacts déterminants s'établissent au moment où s'opère un renversement momentané des positions sociales : quand Madeleine s'éloigne des autres personnages pour les charmer de ses mystifications, elle établit une distance esthétique que permet la distance physique. Dès lors, Sabina tombe *sous* le charme de l'artiste et la considère avec sympathie une fois la prestation accomplie. Ce rituel caractérise aussi la première rencontre des personnages masculins : en observant Teverino qui, dans le lac, donne l'apparence d'un « Neptune antique¹⁶³ », Léonce perd la méfiance qu'il lui inspirait ; il éprouve une émotion esthétique telle, qu'il avoue son impuissance à le portraiturer.

¹⁶²Teverino, dans Sand, *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1992, p. 607.

¹⁶³Teverino, *op. cit.*, p. 608.

S'il montre l'incidence de l'art sur les relations entre les personnages, le récit relativise toutefois le pouvoir de l'artiste en soulignant la recherche de l'effet liée à ses représentations. Autant il dévoile les subterfuges de Madeleine, autant il suggère le narcissisme de Teverino sous le dehors de la spontanéité. Aussitôt qu'il pressent l'esthétisme de Léonce, Teverino soigne sa mise en scène et contrefait des poses à l'antique, dont le manque de naturel n'échappe pas à leur observateur : « – Vous faites donc le métier de modèle? lui dit Léonce, un peu désenchanté de ce qui lui avait d'abord semblé naïf et imprévu dans cet homme¹⁶⁴ ». Pour gagner l'estime de l'autre, il devra se livrer à une improvisation lyrique qui témoigne de sa sincérité¹⁶⁵. Au canon qui réglait ses poses, il oppose un langage personnel dont l'expressivité naturelle contraste avec le mimétisme antérieur. Son chant revivifie les traditions de la musique populaire, suivant un jeu de variantes que ne peut transposer l'écrit :

- Tu me répéteras ces paroles ; je veux les écrire.
- Si je vous les répète, ce sera autrement. Mes chants s'envolent de moi comme la flamme du foyer, je puis les renouveler et non les retenir¹⁶⁶.

Comme le roman de Corambé, sa création participe d'une improvisation qu'une forme codifiée ne peut rendre qu'en partie. À défaut de reproduire une improvisation vocale sur des paroles italiennes, le narrateur propose une « traduction libre¹⁶⁷ » des strophes et suggère l'essence de l'improvisation en énumérant les qualités de l'improvisateur : « franchise de son accent¹⁶⁸ », « naïveté de sa manière¹⁶⁹ », « puissance de son sentiment exalté¹⁷⁰ ».

Comparé à Teverino, le Château des Désertes axiologise aussi la thématique de l'improvisation : une fois affranchis des conventions au *Regio* de Turin, les artistes de ce roman s'ouvrent à une forme

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 609.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 610-611.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 611.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 610.

¹⁶⁸*Id.*

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 610-611.

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 611.

d'improvisation dont l'enjeu premier réside dans la sincérité de chacun. Avant de se révéler aux autres comme un véritable artiste, Célio doit renoncer aux effets gratuits et suivre un parcours initiatique où l'art et la vie s'éclairent réciproquement. Il s'approprie peu à peu le personnage de Don Juan, dont les multiples facettes lui permettent de sonder sa vie intérieure et de mesurer ses ressources artistiques à sa disponibilité personnelle¹⁷¹. Au cours de la scène de la jalousie qu'il improvise avec Cécilia (Elvire), il atteint un idéal expressif qui révèle aux autres ses sentiments amoureux et le conduit à se découvrir enfin, libéré de son *persona*.

Sur le plan narratif, l'apprentissage de Célio suit une progression par tâtonnements qui, dans l'histoire, recouvre l'alternance des représentations sur scène et de la métacommunication au foyer. Il s'inscrit dans une recherche collective où les échanges hors-scène déterminent un rythme cyclique qui ponctue l'adaptation du mythe et relativise les résultats scéniques. Comme l'a souligné Béatrice Didier, « le trait de génie de George Sand, c'est d'avoir supposé [...] des répétitions, et qui plus est, des répétitions-improvisations, ce qui introduit l'aléatoire, les interprétations multiples, changeantes¹⁷² ». Au morcellement d'une recreation inspirée tour à tour de Mozart, de Molière et d'Hoffmann, répond la périodicité d'une *praxis* qui s'éloigne des conventions théâtrales pour rechercher un naturel scénique, lié à l'authenticité interprétative.

Dans cette perspective structurale, le Château des Désertes allégorise l'esthétique qui sous-tend la création sandienne depuis l'onirisme corambéen et marque en particulier la conception de ce roman, telle que la précise une lettre de George Sand datée du 9 juin 1847 et adressée au dédicataire, l'acteur anglais William-Charles Macready : « Je profite de l'occasion pour vous confesser une licence que j'ai prise. C'est de vous dédier un roman [...] dans lequel j'ai esquissé quelques fantaisies à

¹⁷¹Françoise Genevray, « le Personnage de Don Juan dans *Lélia* et *Le Château des Désertes* », Présence de George Sand, n° 10 (févr. 1981), p. 26-31.

¹⁷²Didier, « George Sand et *Don Giovanni* », dans RSH, n° 226 (avril-juin 1992), p. 50.

propos de l'art dramatique. N'y voyez qu'un rêve de poésie [...] ¹⁷³ ». Autour d'un idéal communautaire rattaché à la pratique de l'improvisation, s'articule un discours romanesque qui orchestre le questionnement en des variations multiples. Ces variations recouvrent l'évolution des personnages et confèrent au roman une périodicité signifiante.

Semblable à un thème d'opéra dont le retour périodique peut annoncer les entrées d'un personnage ¹⁷⁴ ou traduire un affect dominant, chaque improvisation lyrique redéfinit la matière de l'oeuvre. D'une part, elle illustre le mythe de l'éternel retour (Mircea Eliade) en remodelant l'histoire de Don Juan et ses avatars. Dans cette optique, le roman devient pré-texte à improvisation où des variations appelant d'autres variations recourent la formation cumulative du mythe. « On peut recommencer cent fois la légende de don Juan, à tous les points de vue [...] ¹⁷⁵ », comme l'écrira ultérieurement l'auteure. D'autre part, elle exprime une recherche existentielle où chacun approfondit sa connaissance de lui-même et révèle aux autres l'essence de son être.

En aval du Château des Désertes, le Château de Pictordu (Contes d'une grand-mère, 1873) se développe aussi selon un rythme narratif qui, par touches successives, montre que le progrès est affaire de temps. Comme d'autres romans sandiens, il situe l'évolution de l'héroïne à une période charnière où les valeurs de l'Ancien Régime cèdent le pas à la bourgeoisie montante. Il évoque le déclin d'une aristocratie appauvrie (les Pictordu) et retrace l'influence du néoclassicisme sur les goûts bourgeois.

L'histoire des mentalités qui fournit la trame de l'histoire sert de contrepoint à un parcours individuel que se remémorera rétrospectivement l'héroïne ¹⁷⁶ (dernier chapitre). Cette évolution prend

¹⁷³Sand, Correspondance, t. VII, Garnier, 1970, p. 744.

¹⁷⁴Exemple de motif : les mesures indiquant l'apparition du Commandeur dans *Don Giovanni*.

¹⁷⁵Préface à l'Augusta (1862) de Maurice Sand, dans Impressions et souvenirs, *op. cit.*, p. 338.

¹⁷⁶Le Château de Pictordu, dans Sand, Oeuvres complètes, t. V, Contes d'une grand-mère I, Slatkine Reprints, 1980, p. 105.

la forme d'un apprentissage qui influe sur les modalités du récit : il détermine une dynamique narrative qui, à l'affabulation linéaire du roman traditionnel, substitue un découpage temporel comparable à la temporalité proustienne. Celle qui « se ne [s'est] jamais crue de premier ordre¹⁷⁷ » n'accomplit, certes, pas la révolution stylistique qu'opérera Proust, mais expérimente une forme hybride qui, pour des opposants au naturalisme comme Bourget¹⁷⁸, la situe en amont du symbolisme¹⁷⁹ : elle rend sensible une durée intérieure par la symbolisation d'une subjectivité créatrice et la périodisation, sous forme de scènes, d'impressions artistiques. De ce point de vue, l'analyse par Georges Poulet de la phénoménologie proustienne s'applique, *mutatis mutandis*, à la narration sandienne :

L'expérience vécue d'abord dans un temps initial [l'expérience de la madeleine dans Du côté de chez Swann] est présentée ensuite comme le patron d'une série indéfinie d'autres expériences [...]. Partout, [...] le passé apparaît ainsi comme le fondement et modèle du temps à venir. [...] Il est la première manifestation d'une expérience qui, se répétant ultérieurement un certain nombre de fois, se révélera comme essentielle¹⁸⁰.

Rappelant la jeune Aurore Dupin livrée à elle-même et abîmée dans son monde intérieur, Diane se crée un jardin secret qui participe d'une osmose continue entre l'éveil et le rêve, le réel et l'idéal :

Diane dormait aussi, n'est-ce pas? Eh bien, j'avoue que je n'en sais rien. [...] Elle avait passé sa première enfance toute seule avec sa nourrice qui l'adorait, mais qui parlait fort peu, et elle avait été obligée d'arranger elle-même, comme elle pouvait, dans sa petite tête, les idées qui lui venaient¹⁸¹.

¹⁷⁷Lettre à Flaubert, datée du 8 déc. 1872 (Flaubert et Sand, *op. cit.*, 1981, p. 412).

¹⁷⁸« Comment se dirait-elle le sinistre : "Si je m'étais trompée?..." Est-il possible de se tromper, quand on a demandé à ses travaux seulement d'être des travaux, c'est-à-dire des étapes de sa vie intérieure? » (Paul Bourget, Études et Portraits, Paris, Plon, 1905, p. 133.)

¹⁷⁹À ce sujet, nous nous sommes référé à Michel Raimond, la Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, Paris, Corti, 1985 [1966], p. 194 sqq. Retraçant l'évolution de la littérature post-naturaliste, M. Raimond présente George Sand comme un précurseur du symbolisme (Raimond, *op. cit.*, p. 90, 194, 232).

¹⁸⁰Poulet, Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant, Paris, Plon, 1968, p. 333.

¹⁸¹Le Château de Pictordu, *op. cit.*, p. 20-21. Cf. « Tout ce que j'apprenais par les yeux et par les oreilles entrain en ébullition dans ma petite tête, et j'y rêvais au

Sujette à des accès de fièvre qui influent sur ses perceptions sensorielles, elle développe un onirisme créateur qui transfigure la réalité : il transmue un château à l'abandon en un univers merveilleux et donne une vie réelle à des oeuvres figuratives¹⁸². Chacun de ses rêves défile des séquences qui composent son château intérieur et sustentent son inspiration.

Telle Aurore imaginant le Corambé de ses rêves sous les traits de sa mère¹⁸³, elle s'entretient au cours de ses songes avec une fée voilée qui s'identifie à sa mère défunte et devient le personnage archétypal de son imaginaire. Sous son patronage, elle se crée un espace d'improvisation qu'axiologise périodiquement le récit : il lui permet de *mettre à l'essai*¹⁸⁴ sa créativité et de reconstituer sa vision intérieure, sans l'aide d'un médaillon à l'effigie de sa mère.

S'inspirant d'un camée qu'elle voit en rêve, Diane vise une représentation idéale de la figure maternelle : « Elle travailla avec plus de patience, ne s'obstinant plus à réussir tout de suite, et s'attachant à copier des études, sans espérer d'arriver à créer quelque chose de beau du jour au lendemain¹⁸⁵ ». Cependant qu'elle détermine la dynamique circulaire des descriptions et rappelle le mouvement alternatif du Château des Désertes (1851), cette démarche par tâtonnements suit une progression narrative que signalent les intitulés performatifs des chapitres : « la Figure cherchée » (VI), « la Figure retrouvée » (VII). Le parcours de Diane cristallise par ailleurs autour de découvertes archéologiques qui, dans l'histoire, deviennent les moteurs d'une régénération culturelle : sous les soins pédagogiques d'un amateur, le Docteur Féron, Diane découvre le naturel de l'antique et oriente son art

point de perdre souvent la notion de la réalité et du milieu où je me trouvais » (Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. I, p. 541).

¹⁸²Cf. animisme d'Aurore, rappelé par Philippe Berthier dans sa présentation des Contes d'une grand-mère, t. I, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, p. 10.

¹⁸³« Il me fallait le compléter en le vêtant en femme à l'occasion, car ce que j'avais le mieux aimé, le mieux compris jusqu'alors, c'était une femme, c'était ma mère (Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813).

¹⁸⁴« Elle essayait de copier les portraits qu'elle lui voyait faire. Il [son père] trouvait ces essais fort drôles [...] » (le Château de Pictordu, *op. cit.*, p. 32).

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 71.

vers l'expression d'une vérité immanente, que lui révèle une statuette antique représentant un petit Bacchus. « Tu ne tiens là qu'une tête sans corps et très usée par le frottement. Elle vit pourtant, parce que celui qui l'a taillée dans ce petit morceau de marbre a eu la volonté et la science de la faire vivre [...]»¹⁸⁶ », comme le lui enseigne son tuteur.

Rappelant la première femme peintre de l'histoire de l'art, Artemisia Gentileschi (1593-1652), qu'évoque un film récent d'Agnès Merlet (*Artemisia*, 1998), elle prend d'abord le contre-pied de l'exemple paternel, que le récit situe en deçà de l'art véritable¹⁸⁷. Alors que son père stylise la nature sans l'apprécier, elle cherche à saisir l'essence même de la vie. Sur le mode des réminiscences et des associations, elle vit une régression intérieure au cours de laquelle sa quête des origines recoupe une recherche identitaire ; elle suit un parcours ontologique qui, d'un côté, répond à l'exigence d'une ascèse et, de l'autre, restitue une mythologie filiale. « [Sachant] [...] que la peinture est un art, et qu'il faut l'avoir étudié pour le connaître¹⁸⁸ », elle approfondit son langage jusqu'à rendre la vie même, comme le prouve l'adéquation parfaite entre le médaillon à l'effigie de sa mère (réalité) et son portrait inspiré du camée (rêve) :

Elle regarda enfin le portrait. C'était bien la même figure qu'elle avait dessinée ; c'était la muse, c'était le camée, c'était le rêve, et c'était pourtant sa mère ; c'était la réalité trouvée à travers la poésie, le sentiment et l'imagination¹⁸⁹.

Une fois son portrait achevé, elle accède à une nouvelle phase de sa vocation : elle acquiert une indépendance professionnelle qui la confirme dans son moi créateur et lui inspire une plus grande liberté artistique. Elle expérimente alors de nouvelles techniques (pastel, sanguine), découvre les virtualités picturales du chromatisme et s'essaye finalement à la peinture, avec une conscience artistique qui mesure la perfectibilité de l'art : « Devait-elle résister à la voix de cette muse maternelle qui

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁷*Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁸*Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 81.

l'avait enlevée et transportée dans la région du beau et du vrai pour lui montrer cette voie sans fin où l'artiste ne doit pas s'arrêter?¹⁹⁰ ».

Si elle assimile la vocation artistique à un perfectionnement continu, la philosophie de l'art que développe le conte reflète aussi les préoccupations éducatives de George Sand, grand-mère de deux petites-filles. Sous l'égide de sa mère qui ne la quitte plus¹⁹¹, Diane diffuse le savoir qu'elle a acquis ; elle ouvre son propre atelier et offre à son tour une formation dont la signification en regard de l'histoire recoupe la visée didactique du conte : faire connaître l'influence du merveilleux sur la destinée humaine¹⁹².

Variation ultime de l'imaginaire corambéen, le Château de Pictordu parachève ainsi la recherche d'une transparence. À une époque où elle éprouve le besoin de réaffirmer ses convictions les plus profondes à ses amis intimes (Flaubert, Juliette Adam) et à l'ensemble de son lectorat (Impressions et souvenirs, 1873), George Sand analyse dans ce conte sa propre évolution artistique ; frayant la voie à la démarche proustienne, elle y développe une autoréflexivité qui subordonne la progression narrative à un parcours épistémologique.

À l'image de sa créatrice, Diane poursuit une quête d'authenticité sur laquelle repose son esthétique. Avant qu'elle ne partage son expérience personnelle avec les autres, elle improvise un espace onirique qui, par une mise en abyme, définit la création de la romancière : il subordonne l'art à l'éthique, sert de contre-épreuve à un questionnement, balise la recherche d'une vérité sur le monde. Une fois révélée, la vérité sur la vie qu'enseigne l'expérience de l'art conforte l'artiste créateur dans sa démarche expressive : de même que le personnage de Diane poursuit « une existence [...] très féconde en ouvrages exquis¹⁹³ » et livre à d'autres artistes les fruits de son apprentissage, l'écrivaine George Sand continue d'improviser des contes pour l'édification de ses petites-filles et

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 107. Cf. lettre à Flaubert, datée du 21 sept. 1866 : « L'artiste est un explorateur que rien ne doit arrêter [...] » (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 76).

¹⁹¹Le Château de Pictordu, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹²*Ibid.*, p. 2 (dédicace à Aurore Sand).

¹⁹³*Ibid.*, p. 113.

de ses lecteurs. « La vie est peut-être éternelle, et par conséquent le travail éternel. [...] S'il en est autrement [...], ayons l'honneur d'avoir fait notre corvée, c'est le devoir ; car nous n'avons de devoirs évidents qu'envers nous-mêmes et nos semblables¹⁹⁴, comme elle affirme à Flaubert avant qu'elle ne meure. À l'image de son poème corambéen aux mille chants¹⁹⁵, ses romans n'en forment ainsi qu'un seul modulant le même idéal humanitaire. Sous cet angle, l'improvisation qu'ils axiologisent concourt à leur cohésion profonde : elle participe d'un apprentissage continu au cours duquel vie et art se complètent.

Pour approfondir notre étude du roman sandien, nous consacrerons le dernier chapitre de notre thèse à quelques oeuvres qui corroborent l'orientation esthétique que nous avons analysée : une axiologisation de l'improvisation sous forme de scènes romanesques. Écrites à une époque marquée par l'avènement de Champfleury et de Flaubert, mais aussi par un renforcement radical des mesures censoriales, elles illustrent les multiples façons dont George Sand « résout » la question du réalisme après la Monarchie de Juillet et relativise son point de vue selon la réalité qu'elle représente.

¹⁹⁴Lettre datée du 12 janv. 1876, dans Sand et Flaubert, *op. cit.*, p. 516.

¹⁹⁵Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 813.

2. LES MODALITÉS DE LA THÉATRISATION

2.1. La Daniella (1857), ou la théâtralisation du réel.

Composé au retour d'un séjour en Italie (11 mars-28 mai 1855), la Daniella renferme des impressions de voyage qui soulevèrent l'indignation d'italophiles au moment de leur parution¹ (la Presse, 6 janvier-25 mars 1857)². Quoique George Sand défendît énergiquement son roman, la polémique journalistique qu'il suscita lui accola une réputation de brûlot et mit sa valeur littéraire au second plan. Encore aujourd'hui, il ne bénéficie pas d'un intérêt majeur, malgré les travaux d'Annarosa Poli³ et quelques études ponctuelles.

L'oubli relatif dans lequel est tombé le roman peut s'expliquer par la tendance des commentateurs à confondre la pensée de l'auteure et les commentaires du héros, Jean Valreg. La Correspondance et l'agenda de 1855⁴ confirment, certes, le substrat autobiographique de la Daniella, mais éclairent aussi un travail de création que corrobore la première réponse publique de l'écrivaine à la réception de son roman : « Peut-être ne faut-il pas lire un roman comme un recueil de sentences⁵ » – hypothèse qui devient constat dans une lettre ultérieure : « Un roman ne [doit] pas être lu comme un recueil de sentences⁶ ». À ce postulat se rattache une conception de l'oeuvre qui subordonne les impressions de voyage aux sentiments du narrateur : « Jean Valreg a ses heures de *spleen*, et je lui laisse son individualité telle qu'il me l'a livrée⁷ ».

La distanciation qu'opère le métadiscours se reflète aussi dans le roman dont les modalités narratives accusent l'écart entre le récit du

¹Voir notre première présentation de la Daniella dans le premier chapitre de notre thèse (p. 39-40).

²La Daniella parut en volumes le 30 mai 1857 (Librairie nouvelle).

³Voir la notice bibliographique incluse dans Présence de George Sand, n° 21, (oct. 1984), p. 43.

⁴Agendas I (1852-1856), Paris, Éd. Jean Touzot, 1990 (mars 1855-mai 1855).

⁵Lettre à Anatole de La Forge, datée du 6 févr. 1857 et parue dans la Presse le 13 févr. suivant (Sand, Correspondance, t. XIV, Paris, Garnier, 1979, p. 217).

⁶Lettre à MM. Manin et Ulloa, datée du 29 mars 1857 et parue dans le Siècle du 2 avril 1857 (Sand, *op. cit.*, p. 292).

⁷Lettre à Anatole de La Forge, datée du 6 févr. 1857 (*ibid.*, p. 217).

personnage principal et les notes télégraphiques du paratexte⁸. « J'amasse sans trop m'en apercevoir, des souvenirs qui m'intéresseront plus tard, quand j'aurai le loisir de songer à ce qui ne fait que passer devant moi maintenant⁹ », remarquait du reste George Sand au cours de son voyage. Alors que le discours autobiographique résume un itinéraire sous la forme fragmentaire de la lettre ou de l'agenda, la Daniella développe la forme hybride du récit de voyage, défini par Adrien Pasquali comme « un carrefour et un montage de genres et de types discursifs¹⁰ ». L'oeuvre présente alternativement le récit extradiégétique d'un narrataire, destinataire d'un journal par lettres de Jean Valreg, et le récit intradiégétique du héros, qui embrasse lui-même plusieurs genres : roman d'apprentissage, « roman durant un voyage¹¹ », roman sentimental aux intrigues croisées, roman d'aventures.

Le brouillage générique mis en oeuvre détermine les modalités d'une focalisation qui éloigne le roman du reportage pour l'orienter vers une quête esthétique. Cristallisant les éléments de réflexion qui parsèment la Correspondance, la Daniella développe une poétique du regard autour de laquelle s'articule le récit de voyage. En lisant le récit de Jean Valreg, le narrataire (re)découvre l'Italie selon le point de vue d'un peintre qui, au rythme de sa vie intérieure, mesure la réalité à ses rêves. Renversant la mythologie du Beau accolée par les poètes à la ville de Rome, à ses ruines et à ses environs, ses descriptions spatiales participent d'une vision critique qui opère une mise à distance de la topographie réelle, ne confère une valeur plastique qu'à certains éléments et confronte les impressions de voyage avec une topographie

⁸Pour la suite de notre analyse, nous nous sommes inspiré des travaux sur les récits de voyage et l'imaginaire de l'espace réalisés par notre directrice de thèse : Isabelle Daunais, « la Fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino », Études littéraires, vol. 30, n° 2 (hiver 1998), p. 55-67.

⁹Lettre à Émile Aucante, datée du 14 avril 1855 (Sand, Correspondance, t. XIII, Garnier, 1978, p. 121).

¹⁰Pasquali, le Tour des horizons. Critique et récits de voyages, Paris, Klincksieck, 1994, p. 131 ; cité dans « la Fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino », *op. cit.*, p. 55.

¹¹Sand, la Daniella, Paris et Genève, Slatkine Reprints (Ressources), 1979, p. 1 (I). À noter que cette réimpression regroupe en un seul volume les deux tomes de l'édition de Paris (1862-1864), que nous signalons par des chiffres romains à chaque renvoi.

idéale. De ce point de vue, elles développent, sous une forme romanesque, certains passages de la Correspondance où la romancière ébauche un esthétisme pour expliquer sa déception.

Quand on n'est *qu'artiste*, c'est-à-dire voulant vivre de sa propre vie, après s'être un peu imprégné des choses extérieures, on ne trouve pas son compte dans cette ville du passé, où tout est mort, même ce que l'on suppose encore vivant¹²,

écrit-elle le 2 avril 1855 au peintre Eugène Lambert.

La quête esthétique de la Daniella s'exprime par une recherche de l'*effet* qui théâtralise le point de vue du peintre et assimile l'espace à un décor¹³. Semblable à un décorateur de théâtre à la recherche d'un aménagement idéal, Jean Valreg juge ce qu'il voit en scénographe : « Voici la critique qui se présente à mon esprit sur l'*effet* bien souvent *manqué* de la plaine de Rome. Je dis *manqué* par la nature sur l'œil des coloristes [...]. C'est un défaut de proportion dans les choses¹⁴ ». Dans cette optique, son premier *tableau* de Rome procède d'une focalisation qui opère un nivellement de plans plutôt qu'elle n'appréhende la perspective :

Je viens de passer une heure à ma fenêtre. Je suis sur le monte Pincio, et j'ai une des plus belles vues de Rome. Oui, c'est ce qu'on appelle une vue, un grand espace rempli de maisons et de monuments [...]. La coupe de ce vallon [...] est très gracieuse ; mais la ligne environnante est froide, l'horizon trop près, et pauvre malgré les grands pins qui se découpent sur le ciel [...]¹⁵.

En l'observant d'une fenêtre, à la hauteur d'un promontoire, il perçoit Rome d'un point de vue qui encadre son champ visuel, estompe l'effet de

¹²Sand, Correspondance, t. XIII, p. 117. En italique dans le texte.

¹³Pour notre analyse de l'espace romanesque dans la Daniella, nous sommes redevable aux travaux de notre directrice sur l'espace flaubertien : Daunais, Flaubert et la scénographie romanesque, Paris, Nizet, 1993.

¹⁴Sand, la Daniella, p. 120 (I). En italique dans le texte. Cf. Lettre à Émile Aucante, datée du 14 avril 1855, où s'esquisse une théâtralisation du champ visuel : « Ne croyez pas un mot de la grandeur et de la sublimité des aspects de Rome et de ses environs. [...] Entendons-nous pourtant, c'est le petit dans le grand [...]. Mais les détails, très rares d'ailleurs, les ruines, les palais, les églises, les collines, les lacs, les jardins, tout cela paraît hors de proportion avec la scène qui les contient » (Sand, Correspondance, t. XIII, p. 121).

¹⁵Sand, la Daniella, p. 84 (I).

profondeur et transforme le paysage en un écran, sur lequel se détachent des formes plus ou moins stylisées. Ainsi conceptualisé, le paysage devient un tableau, ou une scène, dont l'intérêt pour le spectateur réside dans sa valeur représentative.

La théâtralité de la focalisation marque aussi la représentation des personnages. À la réflexion esthétique ponctuant le récit se greffe la narration d'épisodes picaresques qui cumulent les *topoi* du genre. Cette thématique, qui apparente la Daniella à un roman cher à George Sand, Gil Blas (1715-1735), sert de prétexte à l'évocation de milieux interlopes qui entremêle le portrait d'une faune organisée à la description de lieux insolites. Le récit décrit en particulier la vie souterraine à la villa Mondragone, où la cour bigarrée du prince de Monte-Corona devient, l'instant d'une pause (pose), une représentation graphique. Percevant le monde comme un spectacle, Jean en vient à considérer la suite du prince comme un réseau de motifs qu'un cadre de caractère peut mettre en valeur :

J'avais quitté le *salon*, où le prince dormait [...], pour crayonner, selon son désir, un aperçu de la scène bizarre à laquelle les lourds piliers blafards et les sombres voûtes déjetées de l'édifice servaient de cadre. Je cherchais un endroit d'où je pusse voir les groupes principaux bien éclairés, les valets assis par terre [...], les maîtres groupés au fond, et Tartaglia enchâssé comme un saint dans sa niche¹⁶.

Tels que les perçoit le peintre dans leur immobilité, les personnages perdent momentanément leur identité humaine pour devenir des formes statuaires, quasi abstraites, que la focalisation du « scénographe » polarise en un tableau harmonieux¹⁷.

Ce tableau que forment les personnages succède, telle une détente, à une pantomime lyrique qui mêle des séquences figuratives à des scènes théâtrales. Conformément à une pratique populaire analysée par George Sand dans son évocation du chant des gondoliers¹⁸ (Lettres d'un voyageur, 1837), trois personnages unissent leurs talents respectifs de

¹⁶Sand, *op. cit.*, p. 91 (II). En italique dans le texte. Précisons que Tartaglia est condamné par les autres personnages à rester juché sur un pilori (*ibid.*, p. 90).

¹⁷*Ibid.*, p. 91 (II).

¹⁸« Lettre II » des Lettres d'un voyageur, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 697.

musicien, d'acteur ou d'imitateur, et offrent à l'assistance un pot-pourri de leur cru. Puisant dans un patrimoine opératique commun, ils enchaînent spontanément les scènes lyriques, qu'ils interprètent avec un enthousiasme contagieux et accompagnent de pantomimes expressives :

Il [le docteur] se mit à chanter avec volubilité tous les récitatifs comiques de la *Cenerentola*, passa au *Don Juan*, de Mozart, et, emporté par le menuet du final du premier acte, il dansa et mima avec Felipone, qui se prêtait à sa fantaisie sans y entendre malice, la scène de Mazetto avec Leporello¹⁹.

Comparable au Château des Désertes (1851), cette scène de la Daniella concourt à la théâtralité de la narration et rappelle, *mutatis mutandis*, les improvisations à Nohant. Comme le révèlent les Agendas et la Correspondance, la composition du roman (2 mai 1856-21 novembre 1856) coïncide en effet avec la reprise du théâtre de Nohant, interrompu de janvier 1855 à septembre 1856. « Je fais un roman pour la *Presse* (je crois) et le soir on joue la comédie improvisée sur canevas comme dans le *Château des Désertes*²⁰ », écrit George Sand à Hetzel, dans une lettre datée du 20 octobre 1856. La création littéraire relève néanmoins d'une esthétique : comme le contextualisera la suite de notre étude, elle opère une stylisation du réel qui confère une valeur plastique aux représentations.

Certes, George Sand a pu s'inspirer de l'atmosphère qui régnait au théâtre de Nohant : comparé, par exemple, à la création d'Ote donc ta barbe le 8 septembre 1856, que rapportent successivement les Agendas²¹ et la Correspondance²², l'épisode ludique de la Daniella suggère une euphorie collective comparable à l'exubérance qui égayait la troupe de Nohant ; cependant, il procède d'une « alchimie » romanesque qui rassemble des souvenirs d'improvisations et fond diverses pratiques que pourrait difficilement réunir un seul spectacle dans la vie réelle : pots-pourris des gondoliers, qu'entend George Sand au cours de son séjour vénitien (1834) ; adaptation théâtrale du *Don Giovanni* réalisée à

¹⁹Sand, la Daniella, p. 88 (II).

²⁰Sand, Correspondance, t. XIV, Garnier, 1979, p. 74.

²¹Agendas I (1852-1856), Paris, Jean Touzot, 1990, p. 405 (8 sept. 1856).

²²Lettre à René Lugnet, datée du 12 sept. 1856 (Sand, Correspondance, t. XIV, p. 41-42).

Nohant (31 décembre 1846) ; création de pantomimes dans l'esprit des Funambules (*Pierrot enlevé*, 25 décembre 1849 ; *les Deux Pierrots*, 9 février 1851). Transposant l'idéal d'un art total, le roman s'offre comme un espace esthétique qui, dans un contexte de production où la question du réalisme remodèle le champ littéraire et amène l'auteure à réaffirmer ses convictions artistiques, vise une cristallisation du réel.

Contre le parti pris d'un réalisme sans nuance, George Sand défend une vision du monde qui embrasse le *spectacle* de la vie dans sa diversité :

S'il leur arrivait [aux réalistes] de faire avec ensemble, et de parti pris, la peinture d'un monde sans accord et sans lumière, ce ne serait encore qu'un monde de fantaisie, car le monde vrai est sans relâche enveloppé de nuages et de rayons qui l'éclairent ou le ternissent avec une merveilleuse variété d'effets²³,

écrit-elle dans son article « le Réalisme », paru dans le Courrier de Paris du 2 septembre 1857. Toutefois, le réalisme sandien ne se sépare pas d'un idéalisme qui confère un pouvoir démiurgique à l'Art : le réalisme idéaliste qui en découle recrée le réel en le stylisant. « Si vous vous posiez en défenseur de ce principe : L'art n'arrange rien et n'est que la reproduction fidèle de la réalité, je vous répondrais : Je veux bien, mais à condition que ce sera un artiste véritable qui se chargera de voir et de décalquer²⁴ », écrit George Sand à Champfleury, dans une lettre datée du 30 juin 1854. De ce point de vue, la Daniella, que la critique de l'époque jugea infidèle à la réalité italienne, renferme sa propre justification : ce roman tient moins du carnet de voyage qu'il ne participe d'une mise en abyme où les impressions d'un artiste développent une esthétique de la création. En créant un personnage de peintre qui conçoit et transpose ce qu'il voit en tableaux, George Sand resserre les liens qui unissent sa

²³Questions d'art et de littérature, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXX, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 293. Cf. « *L'Éducation sentimentale* par Gustave Flaubert » (la Liberté, 21 déc. 1869) : « Le vrai, dont il [le réalisme] ne peut se passer, c'est la science de l'ensemble, c'est la synthèse de la vie [...] » (Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 421). En italique dans le texte.

²⁴Sand, Correspondance, t. XII, Garnier, 1976, p. 482. Cf. Promenades autour d'un village (1859) : « Sentir que tout est du ressort de l'artiste, voilà, quant à moi, tout ce que je peux entendre au mot de réalisme [...] » (Sand, Promenades autour d'un village, Paris, Michel Lévy, 1866, p. 30-31).

vision picturale à sa théâtralisation romanesque. Comme le corrobore un récit de voyage ultérieur, Promenades autour d'un village (1859), où des considérations sur le réalisme se mêlent au récit d'excursions, elle module un rapport au monde qui, d'une part, appréhende une réalité multiple et, de l'autre, subordonne les impressions visuelles à une esthétique du tableau, ou de la scène :

Voilà donc [...] un village d'opéra-comique moderne, c'est-à-dire un décor à la fois charmant et vrai [...] permettant une mise en scène heureuse et naïve [...] ; du réalisme comme il faut en faire, en choisissant dans le réel ce qui vaut la peine d'être peint [...] ²⁵,

écrit-elle dans sa description de Gargillesse, où les notations impressionnistes traduisent simultanément le déroulement continu des randonnées et une vision kaléidoscopique de la nature : « C'est le paradis et le chaos que l'on trouve tour à tour ; c'est une suite ininterrompue de tableaux adorables ou grandioses, changeant d'aspect à chaque pas [...] ²⁶ ».

La théâtralisation dont procèdent les descriptions spatiales ne rejoint cependant pas l'abstraction descriptive que pratiqueront Flaubert ou les Goncourt ; même si, par moments, elle apparente l'espace romanesque à une toile de fond permutable, plus ou moins référentielle, elle ne dissocie pas les tableaux de leur contexte. Dans ses Promenades autour d'un village, où s'esquisse le panthéisme que défendront Impressions et souvenirs (1873) et les Contes d'une grand-mère (1873 et 1876), l'écrivaine réitère la nécessité d'un recentrage qui met en perspective les liens étroits entre la nature et l'homme, l'écosystème et la civilisation. L'écologie qui en ressort subsume les questions esthétiques sous une éthique humaniste et oppose à un réalisme pessimiste une conception nuancée de la réalité.

²⁵Sand, *op. cit.*, p. 29-30. Cf. « Arbre, place, ravin, herse, église, château et rocher, tout cela tient et forme, au centre du bourg, un tableau charmant et singulier qui ne ressemble qu'à lui-même » (*ibid.*, p. 17-18).

²⁶*ibid.*, p. 43. Cf. « Un peu plus loin, la rivière tourne, et la scène change (*ibid.*, p. 25-26). Autre exemple : « À chaque pas, il y a un tableau délicieux de fraîcheur et de sauvagerie » (*ibid.*, p. 58).

Nous ne sommes pas fâché de pouvoir, une fois de plus, surprendre l'homme des champs dans sa tâche et le tableau dans son cadre [...], sans être forcé de nous dire que cet homme est un scélérat, ce tableau une vision [...]. D'autres peuvent prendre le réel par ce côté âpre et triste [...]. Mais ce qui me plaît et me charme dans la réalité est tout aussi réel que ce qui pourrait m'y choquer²⁷.

2.2. Réalisme et dramaturgie.

Écrits à une époque où George Sand mène de front deux carrières, l'une de romancière, l'autre d'auteure dramatique, la Daniella et les Promenades autour d'un village appellent une comparaison entre l'écriture narrative et les conceptions de la dramaturge. Ce rapprochement nous permettra de préciser davantage le réalisme sandien et de clarifier les points de convergence entre l'écriture dramatique et la théâtralisation romanesque. À cet effet, nous considérerons l'influence du drame bourgeois sur le réalisme dramatique de George Sand et vérifierons si les composantes formelles du drame bourgeois (tableau, scène pantomime) caractérisent aussi la théâtralité sandienne.

Pour éclairer le peuple sur l'inconséquence de son adhésion à une république modérée (1848-1851) et, par la suite, à une dictature impériale (1852-1870), George Sand s'oriente en 1849 vers le genre dramatique, qu'elle considère idéalement comme un art total :

Le théâtre qui fut inventé pour résumer les manifestations de tous les arts sous toutes les formes, et qui a le privilège de rassembler des masses appelées à partager les mêmes émotions, est l'expression la plus complète et la plus saisissante du rêve de la vie, si essentiel apparemment à l'équilibre de la vie réelle²⁸.

En réaction contre une production vaudevillesque qu'elle juge immorale, elle vise un théâtre mi-réaliste, mi-idéaliste, qui représente, touche et instruit à la fois le peuple. À cet effet, elle développe une écriture dramatique qui oriente l'expression de l'engagement vers un réalisme cathartique. « J'ai résolu de réhabiliter certaines classes de la société,

²⁷Sand, *op. cit.*, p. 77-78.

²⁸Lettre d'envoi de Comme il vous plaira, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIV, Théâtre complet 4, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 116.

sans que ceux qui les rejettent aient un seul mot à dire contre la vérité du tableau et le bon aloi de leur émotion²⁹ », écrit-elle à Pierre Bocage, le 22 avril 1850.

À cette visée morale répond une esthétique théâtrale qui, dans l'esprit réaliste du drame bourgeois, oriente la scénographie vers une recherche d'authenticité. Pour la création de Francois le Champi, par exemple, George Sand confie à Bocage, directeur de l'Odéon, la responsabilité de monter le spectacle conformément à ses volontés. Avec le concours de son fils Maurice et de leur ami peintre Eugène Lambert, elle lui soumet les dessins des costumes et du décor principal, joint à son envoi la transcription d'airs berrichons qu'elle a recueillis et confiés au chef d'orchestre de l'Odéon³⁰, compte sur lui pour que l'unité stylistique des dialogues³¹ et la cohérence des personnages³² soient préservées lors des modifications, oriente son jugement critique pour le choix de la créatrice d'un rôle féminin³³, et détermine sa direction d'acteurs d'après sa conception du naturel scénique : « Que toute la distinction de vos acteurs soit dans la bonhomie [*sic*] qu'ils mettent dans leur manière. Qu'ils jouent cela comme du Sedaine [...]»³⁴ ». Associant l'exactitude des accessoires à la caractérisation des personnages, elle lui donne en outre des indications très précises pour la confection des coiffes paysannes³⁵.

Si elle n'assiste pas aux répétitions de Francois le Champi à l'Odéon, elle supervise en revanche la préparation de Claudie, répétée à Nohant avant la première parisienne (Porte-Saint-Martin, 11 janvier 1851) et jugée d'après les réactions d'un public visé : la paysannerie berrichonne³⁶. Pour les répétitions à la Porte-Saint-Martin, elle réitère sa

²⁹Sand, Correspondance, t. IX, Garnier, 1972, p. 532.

³⁰Lettre datée du 5 oct. 1849, dans Sand, *op. cit.*, p. 277.

³¹Lettre datée du 6 mai 1849 (*ibid.*, p. 123-124).

³²Lettre datée du 7 juil. 1849 (*ibid.*, p. 208).

³³*ibid.*, p. 315.

³⁴*ibid.*, p. 209. Cf. lettre du 22 nov. 1850 à Bocage, créateur du père Rémy dans Claudie (1851) : « Songez-vous au plaisir que j'aurais à être la cause d'un succès nouveau pour vous? Un rôle simple et naturel, on vous en a si peu fait, de ces rôles où vous pouvez être vous-même! (*ibid.*, p. 810).

³⁵Lettre écrite vers le 15 nov. 1849 (*ibid.*, p. 338).

³⁶Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 10 août 1850 (*ibid.*, p. 658-659).

volonté d'un réalisme paysan et porte une attention particulière à la mise en scène d'une coutume rurale, la célébration du blé en gerbe (acte I, scène XI), dont elle évoquera la picturalité dans un écrit ultérieur, « Mœurs et coutumes du Berry » (*l'Illustration*, 28 août 1851) : « C'est parfois un tableau qui se compose comme pour l'oeil des artistes³⁷ ». Elle prescrit à Bocage les déplacements scéniques et, par souci de la vraisemblance, donne ses recommandations relatives à la machinerie³⁸. Publiée le 15 février 1851, la pièce fournit elle aussi des indications scéniques, qui confèrent une valeur épiphanique à la progression de la scène. Les didascalies règlent avec précision les modalités du cortège et organisent son couronnement en un tableau spécifique, au *cadre* strictement paysan³⁹ ; elles situent le dépôt de la gerbe au centre de la scène et, pour un effet d'ordonnance, déterminent la position latérale de chaque personnage⁴⁰.

Comparée au drame bourgeois que pratiquent tour à tour Diderot, Sedaine et Beaumarchais, l'oeuvre ne ressortit toutefois pas à une dramaturgie jalonnant l'ensemble d'une pièce de tableaux descriptifs. Bien que le Mariage de Victorine (Gymnase, 26 novembre 1851) se propose comme une suite au Philosophe sans le savoir (1765) de Sedaine, le théâtre sandien se démarque de l'héritage diderotien. Il privilégie, certes, le réalisme des décors et du jeu scénique, mais ne reprend pas systématiquement les formes iconiques du drame bourgeois : le tableau, qui se modèle sur les compositions moralisantes de Greuze (*le Mauvais fils puni*, 1765) et « s'affirme [...] comme une mise en exergue, un exhaussement du quotidien bourgeois dans ses moments décisifs⁴¹ » ; et la scène pantomime, où le langage non verbal révèle la

³⁷Sand, Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes, Bruxelles, Éd. Complexe (le Regard littéraire, n°55), 1992, p. 52.

³⁸Lettre datée du 11 déc. 1850, dans Sand, Correspondance, t. IX, p. 842.

³⁹Lettre à Bocage, datée de mi-décembre 1850 : « Avant la chanson de la Gerbaude, pas de fête, pas de *ballet*, cela n'est pas dans notre cadre [...] » (Sand, *op. cit.*, p. 847-848). En italique dans le texte.

⁴⁰Claudie, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIII, Théâtre complet 1-3, Slatkine Reprints, 1980, p. 247.

⁴¹Jean-Pierre Sarrazac, « Le Drame selon les moralistes et les philosophes », dans le Théâtre en France, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin (le Livre de poche), 1992, p. 367.

vie intérieure des personnages. À la différence des pièces diderotiennes, où le métadiscours tend à envahir l'espace textuel, il renferme davantage de dialogues que de didascalies. Les tableaux qu'il indique marquent, sauf exceptions, la succession des décors (Mauprat, 1853) et ne ponctuent qu'épisodiquement la progression dramatique. Alors que le drame bourgeois ralentit le déroulement de l'action au profit de plages symboliques, il vise plutôt un équilibre entre psychologie et intrigue. « On peut resserrer dans le cadre étroit de la représentation l'analyse du cœur humain et l'imprévu rapide de la vie réelle. Mais c'est fort difficile [...] ⁴² », écrit l'auteure dans une dédicace à Dumas père (Molière, 1851).

À cet égard, une pièce telle Maître Favilla conjugue le développement d'une symbolique et l'articulation de tableaux. Créé à l'Odéon le 15 septembre 1855, au prix de tractations et de remaniements successifs, la pièce met en scène un violoniste amnésique, comparable aux héros musiciens de Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt (1842-1844). Sans atteindre la folie visionnaire d'Albert de Rudolstadt, le désordre mental de Favilla cache un savoir universel. Légataire de son ami aristocrate, le baron de Muhldorf, il attire sans le savoir le mécontentement du neveu de Muhldorf, Keller, un négociant qui cherchera par tous les moyens à s'emparer de l'héritage. Alors que Keller défend ses intérêts pécuniaires, le violoniste reste, comme Albert de Rudolstadt, au-dessus des mesquineries sociales ; son amnésie le rend inapte à la vie matérielle, mais l'idéalisme qui l'anime est le garant des valeurs essentielles. À l'instar d'Albert, qui communique avec l'au-delà en jouant de son Stradivarius, Favilla sert d'intermédiaire entre les contingences et l'Idéal. Il adoucit l'agonie de Muhldorf par une cantate de Haendel, de même que Consuelo éclaire les derniers jours de Marcello en chantant l'une de ses cantates.

Par sa parenté thématique avec le cycle de Consuelo, Maître Favilla atteste d'abord un engagement qui survit à l'échec de 1848 et table sur le langage des symboles. Même si, pour une courte période (1849-1852), elle abandonne l'écriture romanesque au profit du théâtre, la socialiste que demeure George Sand n'interrompt pas pour autant son

⁴²Théâtre complet 1-3, op. cit., p. 310.

questionnement ; si Maitre Favilla reprend la symbolique musicale de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, Francois le Champi et Claudie soulèvent les problématiques sociales au coeur des premiers romans : le sort des enfants abandonnés (Indiana, 1832 ; Jacques, 1834) ; la condition de la mère célibataire (Valentine, 1832) et du paysan (Jeanne, 1844 ; la Mare au diable, 1846). Sous la forme voilée qu'exige la censure, ces pièces mettent en scène la hiérarchie sociale et polarisent l'intérêt dramatique sur le spectacle des inégalités ; elles suggèrent les frictions qui séparent les classes et rattachent un enseignement moral à la résolution des conflits.

Certes, Maitre Favilla n'atteint pas l'ampleur mythique de Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, mais la dramaturge reprend le réseau sémantique autour duquel s'articulait le parcours initiatique de Consuelo : dans le roman comme dans la pièce, une *coda* porte à l'acmé l'épisode inaugural, moteur de l'histoire et de l'évolution des personnages. Si Consuelo rechante la cantate de Marcello avant de reconnaître Albert (Liverani), Favilla recouvre la mémoire en réentendant la cantate de Haendel. Maîtrisant le langage universel de la musique, ils transcendent leurs limites propres pour exercer la médiation corambéenne. De même que Joset et Huriel assurent, d'une manière spécifique, l'harmonie socioculturelle entre deux peuples opposés (les Maîtres sonneurs, 1853), ils contribuent à leur façon à la réconciliation humaine : autant l'un perpétue les valeurs familiales auprès des siens, autant l'autre devient apôtre de l'évangile socialiste au terme d'un parcours initiatique.

S'il prend dans les romans la forme de scènes romanesques axiologisant une thématique artistique, l'engagement s'exprime dans l'oeuvre dramatique par certains tableaux qui, ponctuellement, reprennent la rhétorique figurative du drame bourgeois. Autant Francois le Champi symbolise l'affection filiale par un « groupe autour de Madeleine⁴³ » (fin de l'acte deuxième), autant Maitre Favilla s'achève par la reconnaissance de l'autorité parentale : « Juliette tombe dans les bras de sa mère. Herman à genoux. Favilla prend la main d'Anselme, lui

⁴³*Ibid.*, p. 198.

montrant les heureux qu'il vient de faire. Keller est satisfait de lui, et Frantz, un peu au second plan, à gauche, contemple ce tableau avec bonheur⁴⁴ ». Néanmoins, la présence de séquences mimées ne répond pas à une poétique de la pantomime. Alors que la réforme théâtrale de Diderot repose sur une sémiotique du langage corporel⁴⁵, la scénographie sandienne ne systématise pas la pratique de la pantomime qui, au théâtre de Nohant, était du ressort de Maurice et de Manceau. Comme le révèle la Correspondance, George Sand laissait aux metteurs en scène et aux acteurs le soin d'imaginer eux-mêmes les parties pantomimes de ses pièces.

Vous aurez énormément à *composer* dans ma pièce [...]. Passez-la donc à travers votre imagination, car si elle est possible, ce ne sera que grâce à ce que vous y trouverez à faire pour la mise en scène et une certaine partie de pantomime *campée* indispensable à travers le dialogue⁴⁶,

écrit-elle au directeur du Gymnase à propos des Vacances de Pandolphe (1852), où elle tente de ressusciter l'esprit de la comédie italienne. Du reste, elle s'intéressait davantage à l'expression verbale qu'à la pantomime. « Rouvière fait une pantomime ébouriffante qu'on applaudit à tout rompre. [...] Pour moi ce n'est pas là le merveilleux du talent de l'acteur, c'est la diction des moindres mots qui sortent de lui suaves et profonds⁴⁷ », note-t-elle après la création de Maitre Favilla. Même dans son éloge du mime Deburau⁴⁸ (le Constitutionnel, 8 févr. 1846), elle analyse principalement ses jeux de physionomie, qui ne représentaient pourtant qu'une facette de son art. L'art de la pantomime s'inscrit par

⁴⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁵ À ce sujet, voir notre article sur l'opposition de Diderot à la scénographie classique : « Théâtralisation de l'intimité et subversion esthétique dans l'écriture épistolaire de Diderot », Débats sémiotiques, Revue de la Société de sémiotique du Québec, vol. 3, n° 2 (1997), p. 1-25.

⁴⁶ Lettre à Adolphe Lemoine-Montigny, datée du 21 janv. 1852 (Sand, Correspondance, t. X, Garnier, 1973, p. 665). En italique dans le texte. Cf. Présentation à Bocage de la deuxième mouture de Maitre Favilla, la Baronnie de Muhlendorf : « Je suis sûre que la scène du 3^e acte, très éteinte à la lecture (la scène du violon) peut être d'un grand effet dramatique sur une véritable scène et avec un grand acteur inspiré d'attitude et de physionomie » (lettre datée du 17 févr. 1854, dans Sand, Correspondance, t. XII, Garnier, 1976, p. 301).

⁴⁷ Lettre à Maurice Dudevant-Sand, datée du 17 sept. 1855 (Sand, Correspondance, t. XIII, Garnier, 1978, p. 350).

⁴⁸ « Deburau », dans Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 215-230.

contre dans la quête de l'authenticité liée au théâtre de Nohant : considérant la tradition italienne comme l'esprit originel du théâtre, George Sand appelle un théâtre épuré où l'acteur seul mime la vie. « Privés des machines à surprises et des changements à vue qui ont envahi et gâté la pantomime moderne, forcés de *jouer*, de faire par gestes de la véritable comédie, ils ont restauré à Nohant un art perdu en France [...]»⁴⁹ », écrit-elle le 12 janvier 1850 à propos de son fils et de Manceau.

Si la dramaturgie sandienne ne recourt, en somme, qu'assez peu au langage figuratif du drame bourgeois, l'écriture romanesque poursuit en revanche une théâtralisation qui s'exprime soit par des scènes romanesques axiologisant l'improvisation théâtrale et la pantomime (Teverino, 1846 ; le Château des Désertes, 1851), soit par une forme hybride, le roman dialogué, analysé par Jeanne Goldin comme « un genre intermédiaire où les marques du narrateur se réfugient dans la régie du dialogue, dans la division des parties, scènes et tableaux et dans les indications scéniques abondantes et souvent précisées en cours de genèse⁵⁰ ». Comme le révèle la genèse du Diable aux champs⁵¹ (1857), la théâtralité romanesque résulte dans ce cas d'une composition qui répartit les dialogues selon une logique théâtrale et confère une virtualité symbolique aux passages idéologiques. De ce point de vue, l'analogie de Jacques entre le progrès de l'humanité et l'ascension d'une montagne⁵² renvoie par autoréflexivité à ce qu'elle connote : elle s'offre comme un relais réflexif propice à une recreation mentale.

⁴⁹Lettre à Emmanuel Arago, dans Sand, Correspondance, t. IX, Garnier, 1972, p. 420. En italique dans le texte.

⁵⁰Goldin, « *la Naissance difficile d'un Diable aux champs* », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, actes du X^e colloque international George Sand, publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 59.

⁵¹Goldin, *op. cit.*, p. 55-68.

⁵²Sand, le Diable aux champs, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 93-94.

Damien. – Voilà un petit chiffon de tableau que je ne me charge pas de graver.

Maurice. – Ni moi de dessiner.

Jacques. – Je ne le propose ni à vos pinceaux ni à vos burins. Je le propose à vos imaginations⁵³.

Comparable aux rapports narrateur-narrataires qu'établit le métadiscours intratextuel d'Indiana (cf. deuxième chapitre de notre thèse), cet appel à l'imaginaire polarise les enjeux épistémologiques qu'ont soulevé tour à tour nos analyses textuelles. Tablant sur la portée réflexive de son oeuvre, l'auteure crée des espaces de médi(t)ation où la mise en abîme de la création répond à une éthique littéraire. Comme l'illustrent le Château des Désertes (1851), la Daniella (1857) et le Château de Pictordu (1873), dont les personnages respectifs vivent une quête identitaire, la narration jalonne à la fois une démarche créatrice et une évolution personnelle. La thématique qu'elle développe axiologise une interpénétration art – vie qui exprime la finalité morale de chaque quête. L'oeuvre balise ainsi un parcours textuel qui appelle moins la liberté inventive du lecteur qu'elle n'invite à un décodage idéologique. Comparable à cet égard au théâtre classique, visant l'édification des spectateurs, elle s'offre comme un palimpseste où un enseignement éthique se dégage de la peinture sociale. Comme l'écrit l'auteure au critique Nisard, « le roman est, comme la comédie, une école de moeurs, où les *abus*, les *ridicules*, les *préjugés* et les *vices* du temps sont le domaine d'une censure susceptible de prendre toutes les formes⁵⁴ ». Autant la cupidité d'un négociant sert de repoussoir aux valeurs paternelles d'un musicien dans Maître Favilla, autant la prétention à la gloire d'Anzoletto contraste, au cours de Consuelo, avec l'évolution spirituelle de l'héroïne.

Comparés à Consuelo et à Maître Favilla, les romans écrits sous le Second Empire (1852-1870) rattachent une valeur symbolique à l'expression musicale : ils présentent le musicien comme un rassembleur, dont l'art de l'improvisation favorise les rapprochements (la Filleule, 1853 ; les Maîtres sonneurs, *id.* ; Malgrétout, 1868). L'incidence sociale

⁵³Sand, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴« Lettre XII » des Lettres d'un voyageur, *op. cit.*, p. 939. En italique dans le texte.

qu'ils confèrent à la musique n'exclut toutefois pas une représentation de l'altérité qui, dans certains cas, exprime l'isolement des musiciens. Si l'individualisme de Joset aboutit à un solipsisme tragique (les Maîtres sonneurs, 1853), la féminité de Félicie Morgeron se heurte aux conventions sociales (le Dernier amour, 1867). Dans le cas de Malgrétout (1868), le point de vue bourgeois de la narratrice influe sur la présentation d'un violoniste professionnel.

La difficulté d'un rapprochement peut aussi se traduire par un conflit socioculturel qui conforte les personnages soit dans leur opportunisme, soit dans leur marginalité (la Filleule, 1853 ; Cadio, 1868). Comme le précisera, à certains égards, la suite de notre étude, la théâtralisation narrative correspond, dans ce cas, à une objectivation de la peinture sociale : elle dote le discours d'un réalisme réflexif qui relativise sous diverses formes l'idéal socialiste.

2.3. La relativité de la Filleule (1853).

Écrit entre le 17 août et le 16 septembre 1852, la Filleule éclaire l'une des stratégies développées par George Sand pour contourner la censure. À défaut de pouvoir poser directement la « question sociale »⁵⁵, elle opte pour une diversité d'éclairages qui lui permet de relativiser son questionnement idéologique et de se distancier de son oeuvre. Elle dote la Filleule d'un réalisme réflexif qui, nous le verrons, concourt à une objectivité narrative : il nuance la peinture sociale et convie en retour à une réflexion personnelle.

Éclairant un « mythe personnel » (Charles Mauron) que cristallise à la même époque Histoire de ma vie (1854-1855), la Filleule raconte le mal être de Morénita, une orpheline qui s'intègre mal dans sa famille adoptive et vivra l'aporie d'une enfant rejetée, fille illégitime d'une gitane et d'un duc d'Espagne établi à Paris. L'histoire de cette bâtardise s'inscrit dans un tableau de moeurs dont l'éclatement formel révèle la désagrégation sociale : juxtaposant des fragments discursifs sans liaison énonciative (mémoires, lettres sans réponse, journal, récit d'un narrateur

⁵⁵Sur ce point, voir la présentation par Marie-Paule Rambeau de Sand, la Filleule, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989, p. 5 sqq.

extradiégétique), le roman devient une forme éclatée qui traduit l'isolement des êtres. Sous le dehors de la comédie sociale règne un malaise existentiel qui, dans l'histoire, transparait à travers l'incompatibilité des cultures et l'ambivalence des rapports. Si la duchesse de Florès ne sympathise avec sa belle-fille que pour se venger de l'infidélité maritale, Morénita et son compagnon d'infortune, Algénib, transigent avec leur liberté en tirant profit des circonstances. L'un recevra les faveurs rémunérées de la duchesse ; l'autre confondra la gloire avec le bonheur⁵⁶. Malgré le pessimisme de l'histoire, le tableau que brosse le roman ne s'accompagne toutefois pas d'un discours moralisant ; il revêt au contraire un aspect humoristique qui relativise les situations conflictuelles et confère à la narration une valeur ludique.

Dans son premier récit, le narrateur extradiégétique décrit des réunions estudiantines dans un style mi-tendre, mi-moqueur : « Ces petites réunions, dans une chambre encore trop petite pour les contenir, et où la circulation du jeune sang suppléait parfois à l'insuffisance du combustible, ne manquaient pas d'un certain charme⁵⁷ ». Cette évocation humoristique débouche sur une réflexion générale dont la sévérité partielle relativise la portée des échanges : « On discutait sur toutes choses avec chaleur, avec ce mélange d'entêtement, de mauvaise foi et d'ingénuité insouciant qui est propre aux jeunes gens de tous les pays, mais à ceux de France particulièrement⁵⁸ ».

L'ambiance que suggère la narration sert de cadre à une première évocation musicale dont l'humour accroît la relativité du récit : composante, parmi d'autres, de l'environnement acoustique, le jeu pianistique du héros ne favorise pas de rapports plus étroits entre les personnages.

⁵⁶Sand, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁷*Ibid.*, p. 78.

⁵⁸*Id.*

Quelquefois on le pria de jouer sur son piano un air du pays qui, comme une brise rafraîchissante, planait sur ces jeunes têtes ; et cependant on n'écoutait pas. Roque, qui n'avait jamais rien écouté d'*inutile*, entamait une dissertation sur la musique des Chinois et des Indiens dans les temps primitifs. On ne l'écoutait pas non plus ; mais on entendait de chaque oreille le musicien et le savant [...] ⁵⁹.

Par contre, l'air qu'interprète Stéphen appartient à un patrimoine musical qu'axiologise le roman : à la musique « moderne », où la science de l'harmonie ne touche pas l'âme, s'oppose une musique improvisée dont les dissonances « barbares » reproduisent les harmonies naturelles. Ce langage spontané cristallise les souvenirs de l'enfance et sustente la vie intérieure.

– Mes fautes d'orthographe, les voici, dit Stéphen [...]. Moi, cela me charme sans m'étonner, parce que mon oreille y est habituée et que mon sentiment en a besoin. Je ne saurais vous dire le nom de ces accords ; je ne les connais pas. Ils me plaisent parce que je les ai entendus faire aux ménétriers de mon pays. Quant à ces transitions, je sais bien qu'elles ne se rencontrent pas dans la musique officielle ; mais elles sont dans la nature [...] ⁶⁰.

Il peut aussi devenir l'agent de la *transparence* (Jean Starobinski) ⁶¹, dans un contexte propice à ce que l'*intimité* recouvre : « simplicité, goût de la confiance, pénétration intuitive des autres et du réel ⁶² ». Comme en témoigne l'interlude musical chez Madame Marange et sa fille, aimée de Stéphen, il réunit alors les êtres, traduit les sentiments et génère une émotion collective qui révèle chacun aux autres.

⁵⁹*Id.* En italique dans le texte.

⁶⁰*Ibid.*, p. 80.

⁶¹« La Musique et la transparence », dans Starobinski, Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau, Paris, Gallimard, 1971, p. 110-113.

⁶²Joseph-Marc Bailbé, « Musique intime et sensibilité littéraire à l'époque réaliste », dans Intime, intimité, intimisme, actes du colloque de l'Université de Lille réunis par Raphaël Molho et Pierre Reboul, Lille, Éd. universitaires, 1976, p. 67.

Je ne suis pas encore sûr du clavier ; mais j'avais des idées, des émotions surtout. Madame Marange m'a presque embrassé ; Schwartz m'a embrassé tout à fait. [...] J'ai fermé le piano [...]. Alors Anicée s'est penchée vers moi et m'a dit tout bas, avec des yeux pleins de larmes :
 – Stéphane, vous m'avez fait du mal ; vous souffrez donc?⁶³

Si l'intimité estompe les distances interpersonnelles et rend effective l'universalité de la musique, les préjugés socioculturels constituent au contraire un obstacle à la médiation musicale. Dans sa deuxième évocation musicale, le narrateur extradiégétique souligne le génie musical d'Algénib, mais relativise l'effet de ses chants tziganes au cours d'une soirée mondaine : il décrit la variabilité des impressions et se moque au passage de l'esprit bourgeois. « Ceux qui n'avaient pas d'opinion, et c'est toujours le plus grand nombre, recommençaient à parler bourse, chemins de fer ou politique⁶⁴ ». Alors que les dilettantes louent sans réserve le talent d'Algénib, des hidalgos ségrégationnistes jugent l'artiste gitan avec la partialité de leur caste. Ils lui opposent la réputation de Giulia Grisi qui, dans l'esprit de George Sand, insultait à l'art de Pauline Viardot.

À l'instar de Teverino ou d'une autre artiste bohémienne, Consuelo, Algénib transcende le statut d'interprète : puisant aux sources mêmes de la culture populaire, il communique une vérité musicale qu'il dégage des fausses traditions ou réinvente avec la conscience artistique que reconnaissait George Sand à Pauline Viardot : « Cela peut rappeler des chants barbares écorchés dans les rues par des chanteurs inhabiles ; mais ce garçon-là en a découvert les vrais types, et il leur restitue de son chef tout ce que le temps et l'ignorance ont altéré [...]»⁶⁵, comme l'analysent les dilettantes de l'histoire. Par contre, il ne cultive pas l'éthique personnelle de Consuelo⁶⁶ ou de Teverino : recherchant la célébrité à tout prix, il aliène son indépendance pour une vie parasitaire. À cet égard, il

⁶³Sand, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶⁴*Ibid.*, p. 184.

⁶⁵*Ibid.*, p. 185. Cf. article sur Pauline Viardot (Revue des Deux Mondes, 15 avril 1840) : « Si elle adopte un trait, si elle prononce une phrase, elle en rétablit le sens corrompu, elle en retrouve la lettre perdue » (« le Théâtre-Italien de Paris et Mlle Pauline Garcia », dans Sand, Oeuvres complètes, t. II, Autour de la table, Slatkine Reprints, 1980, p. 361).

⁶⁶Différence notée par Rambeau dans sa présentation de la Filleule, p. 26.

rappelle le Rameau de Diderot⁶⁷, dont la personnalité s'entache d'opportunisme.

Malgré sa sensibilité musicale qui le singularise favorablement aux yeux du philosophe (le « moi » du dialogue), Rameau ne modèle pas son comportement sur un idéal moral ; dissociant la vie intérieure de la vie sociale, il défend une philosophie matérialiste qui contrebalance l'expression de son moi artiste. Les pantomimes qu'il improvise expriment tour à tour une liberté artistique et un mimétisme cynique qui révèle, singe et cultive à la fois l'hypocrisie sociale. « Ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre⁶⁸ », comme il l'affirme à son interlocuteur. En dépit d'une progression dialectique qui, au cours du roman, traduit l'avantage d'une philosophie pragmatique sur un idéal théorique, le Neveu de Rameau ne conclut cependant pas le débat entre les deux interlocuteurs. Sous une forme dialoguée qui lui permet de se distancier de ses personnages et de confronter sans cesse les points de vue, Diderot prend un soin particulier à relativiser les questions éthiques qu'il soulève et à laisser au lecteur la liberté de tirer par lui-même une moralité de l'histoire.

Montrant à la fois l'avertissement et le revers de la comédie sociale, la Filleule transpose aussi une vision des mœurs où le réalisme contrebalance l'idéalisme. Sans qu'elle ne revête la forme du roman à thèse, la narration oppose des « mises en scène de la vie quotidienne » (Erving Goffman) où la pratique musicale tend ou non vers un idéal socioculturel. Privée de sa valeur cathartique, la musique devient un produit de consommation que l'on paie ou monnaie dans son intérêt. Si le duc engage des musiciens pour ses soirées mondaines, Algénib met l'art au service de ses ambitions.

À travers les aspects multiples sous lesquels elle se présente : cloisonnement d'instances et de récits distincts, réalisme humoristique

⁶⁷Pour notre rapprochement entre la Filleule et le Neveu de Rameau, nous nous sommes référés à Roger Laufer, « Structure et signification du "Neveu de Rameau" de Diderot », dans RSH, fasc. 100 (oct.-déc. 1960), p. 399-413.

⁶⁸Denis Diderot, le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques, Paris, Gallimard (Folio, n°761), 1972, p. 127.

des descriptions, symbolisation dichotomique de la musique, ambivalence des parcours individuels, la relativité de la Filleule recouvre une vision hétérogène du monde et convie en retour à une reconstruction mentale. Comme Diderot, George Sand crée un roman où la pluralité des éclairages appelle plutôt qu'elle n'oriente la réflexion. Néanmoins, l'absence de conclusion véritable n'équivaut pas à l'impersonnalité littéraire : malgré la dépersonnalisation qu'elle opère, George Sand s'oppose à l'art pour l'art. « Quel est donc l'artiste qui peut s'abstraire des choses divines et humaines, se passer du reflet des croyances de son époque, et vivre étranger au milieu où il respire?⁶⁹ », affirme-t-elle en 1851, à une époque où les mesures contre-révolutionnaires l'amènent à poser la question de l'engagement dans toute son acuité.

Jugeant l'art inséparable de l'éthique, elle garde une mobilité stratégique qui lui permet de soulever la « question sociale » sans s'exposer à la censure ni verser dans un genre édifiant qu'elle pratique, certes, par moments (Tamaris, 1862), mais critique aussi avec humeur : le roman sentimental ou bourgeois, que consacre la Revue des Deux Mondes sous le Second Empire. Toutefois, elle ne contrôle pas sa distance auctoriale comme elle le souhaiterait. Sans illusion sur son talent, elle exprime souvent la difficulté que lui pose sa volonté de transparence : concilier forme romanesque et substrat idéologique. « Ayez l'adresse qui m'a manqué, d'amener vos lecteurs à penser comme vous, et pour cela, le premier point, c'est qu'ils ne sachent pas précisément comment vous pensez⁷⁰ », écrit-elle modestement à un débutant, dans une lettre datée du 9 juillet 1854.

Sous cet angle, la poétique que formule la Correspondance recoupe l'esprit dans lequel George Sand défendra Madame Bovary contre le reproche d'immoralité. Assimilant le beau au vrai, elle juge que la moralité peut émaner d'une oeuvre sans le concours d'une instance auctoriale : « Ce qui est beau ne nuit jamais, et avec cette peinture du mal, M. Flaubert a su faire un très beau livre. On ne sent pas, dit-on, son

⁶⁹Préface générale aux Oeuvres illustrées (1851-1856), dans Questions d'art et de littérature, op. cit., p. 8-9.

⁷⁰Lettre à Prosper Vialon, dans Sand, Correspondance, t. XII, Garnier, 1976, p. 499.

indignation contre le mal. Qu'importe, s'il vous la fait sentir à vous-même?⁷¹ ». L'intransigeance avec laquelle Flaubert défendra son esthétique conduira toutefois George Sand à soutenir la position adverse, conformément à sa conception de l'engagement. Elle juge qu'il eût dû joindre une préface à l'Éducation sentimentale et réviser son opinion sur Madame Bovary : « La leçon restait claire, et l'eût été davantage, elle l'eût été pour tous, si tu l'avais bien voulu, en montrant davantage l'opinion que tu avais, et qu'on devait avoir de l'héroïne [...]»⁷² ».

Bien que ses échanges épistolaires avec Flaubert l'aient amenée à radicaliser ses opinions vers la fin de sa vie, il n'en demeure pas moins qu'elle n'a jamais systématisé sa *praxis* romanesque ni adopté une manière définitive. Conformément à sa conception expérimentale de l'écriture, elle cultive plutôt une forme souple qui s'adapte au renouvellement créateur. « Tout procédé me paraît une entrave. Je regarde l'art du roman comme l'art libre par excellence [...]»⁷³ », écrit-elle en 1862.

2.4. La forme dialoguée de Cadio (1868).

À la suite du Diable aux champs (1857), le roman dialogué Cadio (1868), qui s'inspire d'une pièce créée à Nohant, le Pied sanglant (26 octobre 1862), et fit l'objet d'une adaptation (Porte-Saint-Martin, 3 octobre 1868), témoigne à cet égard d'une créativité formelle qui, au cloisonnement institutionnel des genres, oppose une variabilité fonctionnelle des formes. Préfigurant l'historicité de Nanon (1872), où les mémoires de l'héroïne objectivent le contrecoup de la Révolution, Cadio (1868) relève d'un historicisme qui définit exactement le réalisme réflexif

⁷¹« Le Réalisme » (le Courrier de Paris, 2 sept. 1857), dans Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 292-293. Cf. « l'Éducation sentimentale par Gustave Flaubert » (la Liberté, 21 déc. 1869) : « Quand il sait si bien faire vivre les figures de sa création, l'auteur n'a que faire de montrer la sienne. Chaque pensée, chaque parole, chaque geste de chaque rôle exprime clairement à chaque conscience l'erreur ou la vérité qu'il porte en soi » (Questions d'art et de littérature, *op. cit.*, p. 421).

⁷²Lettre datée du 12 janv. 1876, dans Gustave Flaubert et George Sand, Correspondance, Paris, Flammarion, 1981, p. 518. En italique dans le texte.

⁷³Préface à l'Augusta de Maurice Sand, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XVII, Impressions et souvenirs, Slatkine Reprints, 1980, p. 332.

de George Sand. « Il faut que l'auteur disparaisse derrière son personnage et que le public fasse la conclusion. Tout le difficile est de la lui rendre facile à faire. Il faut essayer et ne jamais reculer devant ce qui vous a ému et saisi⁷⁴ », écrit-elle à l'époque où elle médite son sujet.

Dans cette perspective, elle opte comme Diderot pour une forme dialoguée qui lui permet de se distancier stratégiquement du récit et de conserver un recul critique par rapport à ce qu'elle évoque : la chouannerie et la guerre vendéenne. Comme elle l'écrit à son éditeur, « la forme dialoguée est la seule qui mette à couvert la personnalité de l'auteur. Il n'a pas à conclure, il n'impose pas son opinion⁷⁵ ». Relativisant l'histoire de la Terreur d'après les réactions contradictoires des partis, elle campe des personnages fictifs qui représentent toutes les classes sociales en présence et défendent les intérêts changeants de leur milieu. À cet égard, elle prolonge une tradition romanesque héritée de Walter Scott et poursuivie au XIX^e siècle par Balzac (les Chouans, 1829)⁷⁶ ; de même qu'elle conçoit le Diable aux champs⁷⁷ comme une « peinture très impartiale, assez ironique, pas amère, [...] très bien observée de la plus récente actualité⁷⁸ », où la forme dialoguée permet la mise en distance du contexte sociopolitique et religieux avant le coup d'État du 2 décembre 1851⁷⁹, elle crée une théâtralité formelle qui lui permet à la fois de confronter des tendances plus ou moins constantes et de souligner la relativité des points de vue en regard du continuum historique. « Je ne veux pas faire des scènes historiques mais des scènes dans l'histoire. J'y

⁷⁴Lettre à Maurice Dudevant-Sand, datée du 1^{er} sept. 1866 (Sand, Correspondance, t. XX, Garnier, 1985, p. 109).

⁷⁵Lettre à François Buloz, datée du 22 mai 1867 (Sand, *op. cit.*, p. 416).

⁷⁶« La Forme classique du roman historique », dans Georg Lukacs, le Roman historique, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot, n° 311), 1977 [1965], p. 17-95.

⁷⁷Rappelons que George Sand achève le Diable aux champs le 12 nov. 1851, mais voit sa parution différée en raison du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (2 déc. 1851). Le roman ne paraîtra en feuilletons qu'en 1855 (Revue de Paris, 1^{er} oct. 1855-1^{er} janv. 1856).

⁷⁸Lettre à Pierre-Jules Hetzel, datée du 27 oct. 1851 (Sand, Correspondance, t. X, Garnier, 1973, p. 518).

⁷⁹Goldin, *op. cit.*, p. 55-68.

mets une impartialité de sténographe qui m'autorise selon moi à tout dire pour et contre⁸⁰ », écrit-elle à Dumas fils, le 12 mai 1867.

Dans son roman, elle met en scène un personnage ambivalent qui, de simple d'esprit, étranger à la haine et porté à la rêverie, devient républicain fanatique par dépit amoureux. Ce personnage lui permet d'abord d'opposer la paix à la guerre et, par la suite, d'exprimer l'opposition inverse, qu'elle symbolise par un épisode charnière : l'abandon du *binlou*⁸¹ pour un sabre (cinquième partie, deuxième tableau, scène V). L'historisme dont témoigne l'évolution du personnage se reflète aussi dans les discussions qui l'opposent tour à tour à un cœur pacifiste (Marie) et à un républicain modéré (Henri de Sauvières). Ces discussions permettent à George Sand d'exprimer impartialement chaque point de vue, mais aussi de défendre sa pensée profonde par le truchement des dialogues.

En opposant le pacifisme au fanatisme, elle objective les limites du républicanisme et pose les problèmes éthiques que soulève toute insurrection. Jugeant qu'une discussion libre, sérieuse et impartiale eût empêché les excès de la Terreur⁸², elle exprime en retour une éthique de la révolution qui sous-tend le parcours des personnages : si Louise de Sauvières perd les idées reçues de sa caste au point d'agréer l'amour d'un paysan, Cadio finit par reconnaître son erreur avant que le roman ne s'achève par une prolepse externe. (Henri.) « Bien, Cadio! Te voilà dans le vrai ; tu entres dans le grand courant qui entraîne la patrie, lasse de violence, vers la réconciliation. [...] Viens nous rejoindre à Nantes, où nous emmenons Louise. Là, vous oublierez que vous représentez tous deux les partis extrêmes de la lutte [...]»⁸³.

En recourant à la prolepse externe, la romancière crée un roman réflexif où le parcours des personnages s'inscrit dans le mouvement du

⁸⁰Sand, *Correspondance*, t. XX, Garnier, 1985, p. 414.

⁸¹Instrument à vent dont ne se sépare pas le personnage jusqu'au revirement de l'histoire.

⁸²Lettre publique de George Sand (*la Liberté*, 23 sept. 1867), en réponse à la réception de *Cadio* en feuilletons (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} sept.-15 nov. 1867). *Ibid.*, p. 532-535.

⁸³Sand, *Cadio*, Plan de la Tour, Éd. d'aujourd'hui (les Introuvables), 1976, p. 389.

Progrès. Fidèle à son utopisme, elle atténue la noirceur de certains portraits (Cadio, Saint-Gueltas) par un optimisme personnel qui, sans pour autant cacher le mal, fait ressortir le bien. « Chacun part d'un point de vue [...]. En peu de mots, je peux résumer le mien [...]. Voir aussi loin que possible, le bien, le mal [...]; s'apercevoir de la gravitation incessante de toutes choses tangibles et intangibles vers la nécessité du bien, du bon [...]»⁸⁴, écrira-t-elle avant sa mort.

⁸⁴Lettre à Flaubert, datée du 12 janv. 1876 (Flaubert et Sand, *op. cit.*, p. 515-516).

CONCLUSION

Au cours de nos recherches sur la poétique romanesque de George Sand, nous avons d'abord porté notre attention sur un épisode récurrent dans l'oeuvre : un personnage d'artiste improvisant à l'intention de spectateurs. Avant d'organiser notre thèse selon l'incidence d'une création remontant à l'adolescence, le roman de Corambé, nous considérons cet épisode en regard d'une narration qui oriente la lecture vers une assimilation de l'espace romanesque à un théâtre (l'Homme de neige, 1859), ou convie le lecteur à imaginer une suite à l'histoire qui lui est racontée (Lucrezia Floriani, 1847)¹. Dans cette perspective, nous définissons le roman sandien comme une oeuvre ouverte où la théâtralisation mise en oeuvre convie le narrataire à une improvisation personnelle : de même que les personnages du Château des Désertes (1851) s'approprient le mythe de Don Juan, le lecteur peut imaginer de nouvelles variantes à ce qu'il lit.

Nous envisageons aussi un style descriptif qui, dans Indiana (1832) notamment, établit un rapport analogique entre les représentations romanesques et l'art pictural. La picturalité descriptive qui en découle se double, à des moments pivots de l'histoire, d'un schématisme narratif qui confère aux *tableaux* la valeur d'*esquisses*, propices à un remodelage mental de la part du narrataire. Dans cette optique, nous supposons une influence diderotienne sur les virtualités plastiques d'Indiana, bien que George Sand n'eût jamais revendiqué cet héritage ni repris systématiquement la picturalité du drame bourgeois dans son oeuvre dramatique. À la manière de Diderot privilégiant dans sa critique d'art et sa réflexion sur le théâtre une transposition libre de ce qu'il observe, George Sand conçoit le spectacle du réel comme matière à improvisation. « Dans le vrai, quelque beau qu'il soit, j'aime à bâtir encore² », affirme-t-elle dans les Lettres d'un voyageur (1837).

¹Dominique Laporte, « la Figure de l'actrice et la réflexivité du discours romanesque dans Lucrezia Floriani », le Siècle de George Sand, textes réunis par David A. Powell, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (Faux titre, n°153), 1998, p. 203-211.

²« Lettre II » des Lettres d'un voyageur, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 685.

Les enjeux épistémologiques liés à l'engagement sandien nous ont cependant amené à reconsidérer les conclusions « ouvertes » de l'oeuvre et à concevoir les appels à l'imaginaire selon le balisage idéologique qu'opère la narration. Au lieu de créer des oeuvres ouvertes, comme les définit le structuralisme, George Sand contrebalance ses conclusions ouvertes par des invites à une conscience politique. Tablant sur les virtualités du langage, elle expérimente une « écriture au présent d'un rêve du futur³ », qui, d'une part, soulève la « question sociale » en regard de l'Histoire et, de l'autre, appelle un débat propice au changement. Aussi, laisse-t-elle à ses lecteurs le soin de conclure par eux-mêmes.

Pour éclairer ce balisage qu'atteste la Correspondance, nous avons d'abord contextualisé l'engagement sandien sous la Monarchie de Juillet (1832-1848), époque où s'affirment les tendances républicaines de l'oeuvre (Spiridion, 1839 ; la Comtesse de Rudolstadt, 1843-1844). Nous avons clarifié la position en porte-à-faux de la romancière qui, pour assurer une action sociale efficace, garde une mobilité stratégique dans le champ littéraire et le champ du pouvoir. En marge des institutions, elle développe un espace de création et de réflexion personnel, qui opère et appelle à la fois une mise à distance des valeurs établies. Dans cette optique, elle recourt à des procédés discursifs qui lui permettent de relancer la « question sociale », suivant une conception « dialogique » de la littérature : 1) un métadiscours para- ou intratextuel, qui programme la réception de ses romans ; 2) des conclusions orientées, qui fraient la voie au débat social ; 3) une dépersonnalisation relative de ses romans, qui l'arme contre le reproche d'immoralisme et la préserve d'une position désavantageuse dans le champ littéraire : celle de la femme auteur, que l'institution littéraire juge incapable d'un regard objectif sur la société et range sous l'étiquette générique de l'écriture intime.

Par la suite, nous avons situé l'échec de la I^{re} République (1848-1851) à l'origine d'un questionnement qui amène George Sand à reconsidérer son action sociale et à s'armer contre une mesure contre-révolutionnaire, dont

³Anne Ubersfeld, « George Sand jusqu'en 1848 », dans Manuel d'histoire littéraire de la France, t. IV (1789-1848), sous la dir. de Pierre Abraham et de Roland Desné, Paris, Éd. sociales, 1972, p. 923.

les études sandiennes ont peu mesuré l'incidence : la censure. Elle diversifie alors l'expression de son engagement (oeuvre dramatique, édition populaire) et contourne la menace censoriale par une symbolisation accrue de son langage, comme l'a précisé notre étude d'une thématique musicale (la Filleule, 1853 ; Maître Favilla, 1855).

Le premier chapitre de notre thèse nous a, en somme, permis de mettre en perspective la trajectoire sandienne et d'organiser les chapitres ultérieurs selon un découpage chronologique situant les phases de l'engagement : la Monarchie de Juillet (1832-1848), propice, dans une certaine mesure, à un questionnement social (Indiana, 1832 ; Lettres d'un voyageur, 1837 ; Isidora, 1846 ; Teverino, *id.*) ; une période contre-révolutionnaire (1848-1852), qui marque un tournant crucial de l'engagement (Histoire de ma vie, 1854-1855) ; le Second Empire (1852-1870), sous lequel le bâillonnement de la presse et l'essor du réalisme amènent la romancière à redéfinir sa poétique (la Filleule, 1853 ; la Daniella, 1857 ; Cadio, 1868).

Au cours du deuxième chapitre de notre thèse, nous avons analysé les formes que revêt l'engagement sandien sous la Monarchie de Juillet : les scènes romanesques, qui jalonnent le langage de la socialité d'après un rapport analogique entre le théâtre et le monde (Teverino, 1846) ; l'écriture épistolaire, qui assure un relais privilégié entre les « moi » de l'écrivaine et ses lecteurs (Lettres d'un voyageur, 1837) ; l'écriture essayistique, qui reproduit la circularité d'une pensée s'écartant des systèmes (Isidora, 1846). Ces formes opèrent aussi un brouillage qui invalide une typologie générique. Plutôt que d'adopter une seule manière, George Sand estompe la spécificité formelle de son oeuvre pour mieux redéfinir un espace expérimental, où la diversité des formes épouse la démarche réflexive. Autant la scène romanesque répond à l'objectivation d'une vision sociale (Indiana, 1832 ; Teverino, 1846), autant les fragments du recueil épistolaire (Lettres d'un voyageur, 1837) ou des carnets (Isidora, 1846) jalonnent l'évolution d'une pensée.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons centré notre étude sur une oeuvre charnière qui corrobore l'(auto)réflexivité du langage

sandien : Histoire de ma vie (1854-1855), dont la composition coïncide en majeure partie avec l'instauration de mesures contre-révolutionnaires (1848-1852). Contrainte à surveiller l'expression de son engagement, George Sand organise dans ses mémoires un espace symbolique où un souvenir d'adolescence, la création onirique de Corambé, médiatise une réflexion épistémologique. Retraçant l'évolution de sa pensée créatrice, elle situe l'onirisme corambéen au centre d'un imaginaire qui substitue ses propres lois aux normes. Suivant un schème qui assimile les compositions de l'enfance à des improvisations sur canevas, il modèle un monde intérieur sur une éthique de la création. À chaque chant de l'épopée corambéenne correspond un épisode où le héros improvisateur rédime l'humanité.

Comme l'illustrent les récits « corambéens », dont la circularité narrative recouvre les tâtonnements d'improvisateurs (le Château des Désertes, 1851, le Château de Pictordu, 1873), le mythe de Corambé peut ainsi définir une poétique du roman qui confère une périodicité signifiante à la narration. S'inspirant d'une pratique familiale vouée à la résurrection de la comédie italienne et des improvisations *a soggetto*, l'oeuvre sandienne développe ses thèmes selon un art de la variation qui apparente chacun des romans à un essai. De ce point de vue, la forme romanesque que conçoit et pratique George Sand illustre, à certains égards, la relativité que reconnaît Milan Kundera au roman européen⁴. Elle privilégie un espace d'improvisation qui concilie l'expérimentation des formes avec la mise à l'épreuve des idées. Précisons cependant qu'elle rejette l'humour rabelaisien, qui instaure la relativité du roman européen⁵. Attachée principalement à la pensée humaniste de Rabelais, elle stigmatise à plusieurs reprises la grivoiserie rabelaisienne, allant jusqu'à superviser une édition expurgée de l'auteur, sous les soins de son fils Maurice et de Victor Borie (1847)⁶. Dans cet esprit, elle blâme aussi le Balzac des Contes

⁴Kundera, l'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986.

⁵« Quand Panurge ne fera plus rire », dans Kundera, les Testaments trahis, Gallimard, 1993, p. 11-47.

⁶Lettre à Charles Poncy, datée du 14 déc. 1847 (Sand, Correspondance, t. VIII, Paris, Garnier, 1971, p. 186-187). À noter que ce travail d'expurgation ne vit pas le jour (Sand, *op. cit.*, p. 246).

drolatiques⁷, expurge Shakespeare dans son adaptation de Comme il vous plaira⁸ (Comédie-Française, 12 avril 1856), procède de même pour son adaptation du Plutus d'Aristophane⁹ (le Théâtre de Nohant, 1864), et recommande l'absence de grossièreté à ses confrères¹⁰.

Paradoxalement, le moralisme sandien n'exclut pas un relativisme qui donne un caractère ludique, ou aléatoire, à la narration. Cependant qu'elle dénonce les carences de son siècle et défend en retour des valeurs éthiques, la romancière dote certains de ses romans d'une autoréflexivité qui, sous diverses formes, remet en cause la validité du langage : métadiscours d'un narrateur extradiegétique (Indiana, 1832) ; métadiscours intratextuel de l'auteur (Lucrezia Floriani, 1847) ; dédoublement critique de *topoi* (Jacques, 1834). Cette autoréflexivité démonte le mécanisme de la fiction et subvertit les codes narratifs : respect de la hiérarchie générique (poésie, tragédie, roman), récit linéaire d'une histoire, effets descriptifs ou dramatiques, respect des *topoi* traditionnels. Elle peut opposer la fiction à la réalité (Indiana, 1832 ; Jacques, 1834), dénoncer les ficelles du roman-feuilleton (Lucrezia Floriani, 1847), sinon parodier des situations dramatiques telles la colère montée d'un ancien amant contre l'amant en titre¹¹ ou l'enlèvement d'une amante enfermée dans un couvent¹². Elle crée alors un effet ludique qui relativise la narration et correspond, d'un point de vue synchronique, à l'autonomisation du champ littéraire par rapport à l'institution critique. Comme l'analyse Pierre Bourdieu,

⁷Histoire de ma vie, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, Gallimard, 1971, p. 202-203.

⁸Lettre d'envoi de Comme il vous plaira, dans Sand, Oeuvres complètes, t. XXXIV, Théâtre complet IV, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 117 sqq.

⁹Marie-Paule Rambeau, « Fallait-il accommoder Aristophane à la sauce berrichonne? Le Plutus de George Sand », dans les Amis de George Sand, nouvelle série n° 13 (juil. 1992), p. 26-30.

¹⁰Lettre à Jules Néraud, écrite vers le 20 mars 1841 (Sand, Correspondance, t. V, Garnier, 1969, p. 257-258).

¹¹Lucrezia Floriani, dans Sand, Vies d'artistes, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1992, p. 813 sqq.

¹²Sand, la Filleule, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989, p. 216 sqq.

l'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne [...] d'un mouvement vers une plus grande réflexivité, qui conduit chacun des "genres" à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés : et il est de plus en plus fréquent que l'oeuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclut une sorte de dérision d'elle-même¹³.

Ce qui semble invalider le roman dans son essence concourt néanmoins à l'autonomisation du genre : opposant ses propres schèmes aux codes établis, le roman sandien s'organise en un espace autonome où le langage de la fiction sert de pivot à une vision du monde. Comme l'illustrent les récits d'apprentissage, la socialité se reflète dans la trame de l'histoire et cristallise autour de tableaux sociologiques (Teverino, 1846). Le parcours des personnages s'y développe selon une progression initiatique (Indiana, 1832 ; la Comtesse de Rudolstadt, 1843-1844), rituelle (Teverino, 1846), ou expérimentale (le Château des Désertes, 1851 ; la Daniella, 1857 ; le Château de Pictordu, 1873). L'effet cyclique qui en résulte concourt à la relativité de la narration et confère au temps une valeur cathartique.

En échangeant entre eux, les personnages prennent peu à peu conscience de ce qui les rapproche et en viennent à créer des espaces socioculturels où peuvent s'estomper les différences. Si la musique et le théâtre improvisés constituent, à cet égard, les médiateurs idéaux du monde sandien, des périodes historiques, telle la Révolution française, réunissent des héros défendant les mêmes causes et aspirant à un même rêve (Cadio, 1868 ; Nanon, 1872). Dans ce cas, l'histoire individuelle se mêle à l'histoire collective, selon un idéal philosophique qu'expriment tour à tour les oeuvres autobiographiques (Lettres d'un voyageur, 1837 ; Histoire de ma vie, 1854-1855 ; Nouvelles lettres d'un voyageur, 1868 ; Impressions et souvenirs, 1873). Sous cet angle, le mythe de Corambé représente l'acmé de l'engagement : sur la remémoration d'un souvenir se greffe une poétique de la création qui généralise un idéal personnel par la mythification. Conjuguant l'improvisation artistique et l'ascendant moral, Corambé relève d'un imaginaire qui rattache un enseignement éthique à la fantaisie individuelle.

¹³Bourdieu, les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992, p. 337-338. En italique dans le texte.

L'idéalisme qui marque la création sandienne ne se sépare pas cependant d'un réalisme réflexif qui privilégie une pluralité d'éclairages au lieu d'un point de vue unique (la Filleule, 1853). À cet égard, la forme du roman dialogué, où seuls les personnages échangent des idées, représente l'aboutissement d'une théâtralisation conciliant objectivation et engagement. Dans Cadio (1868) notamment, où elle retrace les tendances politiques sous la Terreur, l'écrivaine prend une distanciation critique qui lui permet à la fois d'objectiver un terrorisme historique et d'exprimer une éthique de la Révolution, que défendent les pacifistes du roman.

Dans la filiation de la création corambéenne, les oeuvres que nous avons étudiées illustrent en somme une poétique de la réflexivité qui subordonne les questions formelles aux préoccupations philosophiques. La théâtralité romanesque, la correspondance, la forme essayistique, l'autobiographie et l'écriture dramatique représentent les voies d'un engagement qui livre une vision optimiste de l'humanité, suivant un idéal de la transparence. Dans cette perspective, les liens intertextuels que nous avons établis appellent, idéalement, une lecture globale qui appréhende la diversité des *manières* selon la continuité de la réflexion. Aussi, avons-nous poursuivi une schématisation qui, sous l'éclairage permanent de la Correspondance, situe chaque tentative formelle par rapport au contexte d'énonciation et place le Corambé des mémoires au centre de l'engagement. Nous avons, par ailleurs, privilégié l'étude d'un corpus plus ou moins négligé par la critique, dont la diversité formelle n'a pas, jusqu'ici, inspiré un essai de synthèse : Teverino (1846), Histoire du véritable Gribouille (1850), Maître Favilla (1855), Promenades autour d'un village (1859), Cadio (1868) et le Château de Pictordu (1873) notamment.

L'importance épistémologique que nous avons accordée à Corambé ne devrait toutefois pas laisser supposer que tout roman publié recèle nécessairement des « traces » corambéennes. Si quelques oeuvres, telles Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt (1842-1844), le Château des Désertes (1851) et le Château de Pictordu (1873), se prêtent à une telle lecture en raison de leur périodicité thématique, d'autres romans ne développent pas une axiologisation de l'improvisation sous forme de scènes. Néanmoins, certains romans clefs, que notre étude de la théâtralisation romanesque a

écartés¹⁴, pourraient corroborer plus avant l'influence de Corambé. Lélia en particulier appelle une lecture corambéenne : dans ses mémoires, George Sand rattache la première version de ce roman (1833) à l'oeuvre virtuelle de son adolescence : « C'est sous le coup [d'un] abatement profond que j'écrivis Lélia, à bâtons rompus et sans projet d'en faire un ouvrage ni de le publier. [...] Il portait trop le caractère du rêve, il était trop de l'école de Corambé pour être goûté par de nombreux lecteurs¹⁵ ». Dans cette optique, un rapprochement intertextuel entre Lélia (1833) et Jacques (1834) clarifierait un effet de résonance qui, sous la forme du poème en prose¹⁶ (Lélia) ou du roman par lettres (Jacques), se fait l'écho d'une création première (Corambé). Commentant ces oeuvres parentes, dont la deuxième sert de contre-épreuve à la première, l'auteure des Lettres d'un voyageur (1837) vise une personnification idéale de la sagesse, sous la forme la mieux adaptée au lectorat :

L'état de mon esprit, lorsque je fis Jacques [...], me permit de corriger beaucoup ce personnage de Lélia, de l'habiller autrement et d'en faciliter la digestion au bon public. [...] Eh quoi! ma période de *parti pris* n'arrivera-t-elle pas? Oh! si j'y arrive, vous verrez, mes amis, quels profonds philosophes [...] se promèneront à travers mes romans! [...] quels pieux sermons découleront de ma plume!¹⁷

De même que les chants corambéens rythmaient la vie intérieure, l'expérimentation des formes répond aussi à un besoin de mieux se connaître, de traverser, à la manière de Montaigne, les étapes de son évolution personnelle.

¹⁴Précisons que nous n'avons pas retenu les Sept cordes de la lyre (1840), un roman dialogué en cinq actes, où la théâtralité formelle ne répond pas à l'axiologisation d'une pratique théâtrale. Malgré leur périodicité thématique qui, tout au long du roman, se reflète dans la division en actes, les visions cosmiques de l'héroïne ne se présentent pas comme des improvisations théâtrales.

¹⁵Histoire de ma vie, *op. cit.*, p. 196.

¹⁶Sur le style poétique de Lélia, voir Irène Johnson, « Effets de mobilité et paradoxe dans Lélia », George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 209-218.

¹⁷« Lettre IV » des Lettres d'un voyageur, dans Sand, Oeuvres autobiographiques, t. II, p. 755. En italique dans le texte. Cf. « Au fond, tout au fond, c'est toujours cette nature de Lélia [...] qui se métamorphose, qui prend plaisir à se déguiser et à se faire agréer, sous ces déguisements, de ceux mêmes qui ont cru la maudire en face » (Charles Augustin Sainte-Beuve, Causerie du lundi, t. 1, 4^e édition revue et corrigée, Garnier, p. 369).

Il se peut qu'à beaucoup d'égards, si j'avais à recommencer un tel livre [Lélia], mes plaintes portassent sur d'autres sujets : vous savez que la vie change de face, et l'âme avec elle. Quand j'aurai vécu davantage, j'essaierai peut-être de donner une conclusion à tous les fragments d'existence que j'ai disséminés dans divers romans plus ou moins faibles de conception¹⁸,

écrit l'auteure, qui commence peut-être à ce moment de méditer la seconde Lélia (1839), comme le suppose Georges Lubin dans son annotation de la lettre¹⁹.

Tissant un réseau intertextuel qui se ramifiera sous le Second Empire²⁰, Lélia et Jacques convient en somme à une (re)lecture de George Sand situant l'expression de l'engagement en regard d'un mythe pivot.

¹⁸Lettre à N.-H. Cellier du Fayel, datée de la 2^e quinzaine d'octobre 1835 (Sand, Correspondance, t. III, Garnier, 1967, p. 93).

¹⁹*Id.* À noter que la remaniement de Lélia remonte à 1836 (lettre à François Buloz, datée du 20 mai 1836, dans Sand, *op. cit.*, p. 392).

²⁰Rappelons que le Diable aux champs (1857) met en scène le personnage de Jacques, alors que le Dernier amour (1867) rapproche Valvèdre (1861) de Jacques.

BIBLIOGRAPHIE

I Oeuvres de George Sand citées dans la thèse.

CHAMPFLEURY, et George SAND, Du réalisme. Correspondance, édition établie et présentée par Luce Abélès, Paris, Éd. des Cendres, 1991.

FLAUBERT, Gustave, et George SAND, Correspondance, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Gallimard, 1981.

SAND, George, Agendas, textes transcrits et annotés par Anne Chevereau, préface de Georges Lubin, Paris, Jean Touzot, 1990-1995, 5 vol.

-----, André, texte établi, présenté et annoté par Huguette Burine et Michel Gilot, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987.

-----, Cadio, Plan de la Tour, Éd. d'aujourd'hui (les Introuvables), 1976.

-----, Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt, texte établi, présenté et annoté par Simone Vierne et René Bourgeois, Grenoble, Éd. de l'Aurore, 1991 [1983], 3 vol.

-----, Contes d'une grand-mère, texte établi, présenté et annoté par Philippe Berthier, avec un choix de variantes, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1982, 2 vol.

-----, Correspondance, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris, Garnier, 1964-1990, 24 vol.

-----, François le Champi, préface d'André Fermigier, Paris, Gallimard (Folio, n° 738) 1991 [1976].

-----, Histoire du véritable Gribouille, Paris, Casterman (Série rose, n° 23), 1995.

-----, Indiana, texte établi, avec introduction, notes et relevé de variantes par Pierre Salomon, Paris, Garnier, 1962.

- , la Daniella, présentation Simone Balayé, Paris/Genève, Slatkine Reprints (Ressources), 1979.
- , la Filleule, texte établi, présenté et annoté par Marie-Paule Rambeau, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989.
- , la Mare au diable, préface et notes de Léon Cellier, Paris, Gallimard (Folio, n° 892), 1973.
- , le Château des Désertes, texte établi, présenté et annoté par Joseph-Marc Bailbé, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1985.
- , le Diable aux champs, Paris, Librairie nouvelle, 1857.
- , Lélia, texte de l'édition 1839 établi, présenté et annoté par Béatrice Didier, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, 2 vol.
- , le Marquis de Villemer, texte établi, présenté et annoté par Jean Courrier, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1988.
- , les Maîtres sonneurs, édition présentée, établie et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard (Folio, n° 1139), 1979.
- , les Sept cordes de la lyre, Paris, Michel Lévy, 1969.
- , Nanon, texte établi, présenté et annoté par Nicole Mozet. Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987.
- , Oeuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970-1971, 2 vol.
- , Oeuvres complètes, Genève, Slatkine Reprints, 1980, 35 vol.
- , Nouvelles, édition d'Eve Sourian, Paris, Éd. des femmes, 1986.
- , Promenade dans le Berry. Moeurs, coutumes, légendes, préface de Georges Lubin, Bruxelles, Éd. Complexe (le Regard littéraire, n° 55), 1992.

- , Promenades autour d'un village, Paris, Michel Lévy, 1866.
- , Romans 1830, préface de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1991.
- , Spiridion, présentation de Georges Lubin, Plan de la Tour, Éd. d'aujourd'hui (les Introuvables), 1976.
- , Vies d'artistes, présentation de M.-M. Fragonard, Paris, Presses de la Cité (Omnibus), 1992.

II Études sur George Sand consultées.

ABDELAZIZ, Nathalie, « Quelle fin pour l'artiste? Spécificités d'écriture de la clôture des romans sur l'artiste », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 325-335.

AROLDI, Maria Pia, « De *La Baronnie de Muhldorf* à *Maître Favilla* de George Sand : un ours qui change de peau », dans George Sand et son temps III. Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine (Dimensions du voyage), 1993, p. 857-885.

BAILBÉ, Joseph-Marc, « De *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes* : éloge du naturel chez l'acteur », dans Présence de George Sand, n° 19 (févr. 1984), p. 30-34.

-----, « *Jacques* ou l'illusion romanesque », dans Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF), n° 28 (mai 1976), p. 315-330.

-----, « Jules Janin et le théâtre de G. Sand », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 8-11.

-----, « la Lettre VII sur Lavater (Rêverie sur un texte et des images) », dans Présence de George Sand, n° 23 (juin 1985), p. 14-19.

-----, « le Théâtre et la vie dans *le Château des Désertes* », Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLEF), n° 4 (juil.-août 1979), p. 600-612.

-----, « Musique intime et sensibilité littéraire à l'époque réaliste », dans Intime, Intimité, intimisme, actes du colloque de l'Université de Lille réunis par Raphaël Molho et Pierre Reboul, Lille, Éd. universitaires, 1976, p. 67-80.

BANCQUART, Marie-Claire, « la Musique et *Les Maîtres Sonneurs* : fusion et séparation », dans Présence de George Sand, n° 12 (oct. 1981), p. 5-10.

BARRY, Joseph, George Sand ou le scandale de la liberté, Paris, Seuil (Points, B1), 1982.

BELLET, Roger, « la Presse française de 1830 à 1876 », dans Présence de George Sand, n° 11 (mai 1981), p. 40-46.

-----, « Une affaire de presse sous le Second Empire : *La Presse* secouée et suspendue pour *La Daniella* (1857) », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 12-17.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, « l'Espace dans *Nanon* : de la géographie à la mythologie », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphe, 1996, p. 339-353.

BERTHIER, Philippe, « Anch'io son pittrice! », dans Présence de George Sand, n° 27 (oct. 1986), p. 15-17.

-----, « Corambé : interprétation d'un mythe », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierende, SEDES/CDU, 1983, p. 7-20.

-----, « l'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand (1833-1850) », dans RHLE (sept.-oct. 1978), p. 736-758.

-----, « l'Inquisiteur et la Dépravatrice : Barbey d'Aurevilly et George Sand (1850-1889) », dans RHLE (janv.-févr. 1979), p. 50-61.

BESNARD, Micheline, « Quelques repères structurels, les lieux dans *Valentine* », Présence de George Sand, n° 22 (mars 1985), p. 38-46.

BÉTEILLE, Arlette, « Où finit *Indiana*? Problématique d'un dénouement », dans George Sand. Recherches nouvelles, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon. Amsterdam, Université de Groningue (C.R.I.N., nos 6-7), 1983, p. 62-73.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, « Narrer pour convaincre : un aspect de la vision du monde des romans dits sociaux de George Sand », dans la Pensée sociale dans la littérature française, sous la dir. d'Aleksander Ablamowicz, Uniwersytet Slaski Katowice, 1981, p. 64-75.

BODIN, Thierry, « Balzac et George Sand : histoire d'une amitié », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 4-21.

-----, « Du côté de chez Sand. De *la Duchesse de Langeais* à *la Muse du département*, musique, couvent et destinée », dans l'Année balzacienne 1972, Paris, Garnier, 1972, p. 239-256.

-----, « le Dossier de *Elle et Lui* », dans Présence de George Sand, n° 29 (juil. 1987), p. 6-62.

BOSSIS, Mireille, À la recherche de George Sand : écriture romanesque et expression de soi, thèse d'État sous la dir. de Michel Crouzet, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987.

-----, « l'Homme dieu ou l'idole brisée dans les romans de George Sand », George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 179-187.

-----, « la Maladie comme ressort dramatique dans les romans de George Sand », RHLE, n° 4 (juil.-août 1976), p. 598-610.

-----, « la Tentation du roman populaire chez George Sand », Richesses du roman populaire, éd. par René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer, Nancy, 1986, p. 315-333.

-----, « les Relations de parenté dans les romans de George Sand », CAIEF, n° 28 (mai 1976), p. 297-314.

BOWMAN, Frank, « George Sand, le Christ et le Royaume », dans CAIEF, n° 28 (mai 1976), p. 243-262.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, « George Sand et le fantastique : *L'Homme de neige*, ou la mort(e) qui revient », dans Présence de George Sand, n° 22, (mars 1985), p. p. 15-27.

-----, « la Pierre, l'eau, le sable : l'écriture sandienne dans les *Lettres d'un voyageur* », Nineteenth-Century French Studies, vol. 21, nos 3-4 (1993), p. 339-356.

-----, « *Spiridion* : le livre blanc », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 311-324.

CAORS, Marielle, George Sand. De voyages en romans, Royer (Saga), 1993.

-----, « Paysages de George Sand », dans George Sand Today, Proceedings of the Eighth International George Sand Conference, Ed. by David A. Powell, Lanham/New York/London, University Press of America, 1992, p. 109-119.

CHASTAGNARET, Yves, « *Mauprat*, ou du bon usage de l'*Émile* », dans Présence de George Sand, n° 8 (mai 1980), p. 10-15.

CZYBA, Lucette, « la Femme et le prolétaire dans le *Compagnon du Tour de France* », George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 21-29.

DELABROY, Jean, « Homère en Rébus : *Jeanne* ou la représentation aux prises avec la question de l'origine », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 55-59.

DELAMAIRE, Mariette, « le Grand théâtre de Nohant "atelier rustico-dramatique" servit aussi de tremplin vers Paris », dans les Amis de George Sand, nouvelle série n° 13 (juil. 1992), p. 10-25.

DIAZ, Brigitte, « George Sand : une "théorie du roman" par correspondance », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e

colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 71-85.

DIAZ, José-Luis, « Comment Aurore devient George? La Correspondance de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832) », dans George Sand. Une correspondance, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot (Voyage immobile), 1994, p. 18-49.

-----, « Inventer George Sand (1812-1828) », dans George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3, Actes du Colloque d'Amsterdam réunis par Suzan van Dijk, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 30), 1995, p. 25-35.

DIDIER, Béatrice, « Femme/Identité/Écriture. À propos de *l'Histoire de ma vie* de George Sand », dans Revue des Sciences Humaines (RSH), n° 168 (oct.-déc. 1977), p. 561-576.

-----, « George Sand écrivain réaliste? », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 39-58.

-----, « George Sand critique musical dans ses lettres », Présence de George Sand, n° 12 (oct. 1981), p. 22-27.

-----, George Sand écrivain : "Un grand fleuve d'Amérique", Paris, Presses Universitaires de France (Écrivains), 1998.

-----, « George Sand et *Don Giovanni* », dans RSH, n° 226 (avril-juin 1992), p. 37-53.

-----, « George Sand et les structures du roman populaire », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierre, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 101-114.

-----, « *Indiana* (1832) et *Jacques le Fataliste* », dans Présence de George Sand, n° 23 (juin 1985), p. 24-28.

-----, l'Écriture-Femme, Paris, PUF écriture, 1981.

-----, « *La Comtesse de Rudolstadt* ou la prise de conscience politique », dans Europe, n° 587 (mars 1978), p. 35-40.

-----, « Quand la presse est bâillonnée », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 4-7.

-----, « Rôles et figures du lecteur chez George Sand », Études littéraires, vol. 17, n° 2 (automne 1984), p. 239-259.

DIJK, Suzan van, « l'Écriture de/dans *Mademoiselle la Quintinie* », George Sand : une oeuvre multiforme. Recherches nouvelles II, études réunies par Françoise van Rossum-Guyon, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 24), 1991, p. 43-55.

DONNARD, Jean-Hervé, « À propos du *Péché de Monsieur Antoine* : Balzac, Sand et les marginaux », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 38-42.

-----, « l'Air de la calomnie (style Second Empire) », dans Présence de George Sand, n° 20 (mai 1984), p. 18-26.

ESCAL, Françoise, « la Musique est un roman : *Consuelo* de George Sand », dans RSH, n° 205 (janv.-mars 1987), p. 27-54.

FAHMY, Dorrya, George Sand auteur dramatique, Genève, Droz, 1934.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Code romantique et résurgences du féminin dans *La Comtesse de Rudolstadt* (*Consuelo*) », le Récit amoureux, sous la dir. de Didier Coste et Michel Zéraffa, Éd. du Champ Vallon, 1984, p. 53-70.

-----, « Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 59-70.

GENEVRAY, Françoise, « *Horace* au crible de la censure », dans Présence de George Sand, nos 31-32 (mars 1988), p. 26-30.

-----, « le Personnage de Don Juan dans *Lélia* et *Le Château des Désertes* », Présence de George Sand, n° 10 (févr. 1981), p. 26-31.

-----, « le Récit théâtral dans *Teverino* de George Sand », Littératures, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n° 33 (automne 1995), p. 139-153.

GILLET, Jean, « les Amours de l'âge d'or : l'Éden tourmenté de George Sand », dans Romantisme, n° 16 (1977), p. 46-55.

GLASGOW, Janis, Une esthétique de la comparaison. Balzac et George Sand. La Femme abandonnée et Mettela, Paris, Nizet, 1978.

GOLDIN, Jeanne, « *la Naissance difficile d'un Diable aux champs* », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'Étranger, actes du X^e colloque international George Sand, publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 55-68.

-----, « le Saint-simonisme », dans George Sand. Une correspondance, textes réunis par Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loise, Christian Pirot (Voyage immobile), 1994, p. 163-191.

HARKNESS, Nigel, « le Narrateur patriarcal dans l'oeuvre romanesque de George Sand », George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 261-267.

HECQUET, Michèle, « Bakhtine Dostoïevski Sand », dans RSH, n° 215 (juil.-sept. 1989), p. 129-142.

-----, « Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand », dans George Sand : une oeuvre multiforme. Recherches nouvelles 2, études réunis par Françoise van Rossum-Guyon, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 24), 1991, p. 29-41.

-----, Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand. 1840-1845, Paris, Klincksieck, 1992.

HOOG, Marie-Jacques, « *Lettres d'un voyageur*, texte initiatique », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, SEDES/CDU, 1983, p. 137-147.

IKELAAR-DESCAMPS, Bea, « les Préfaces de George Sand : fonctions et évolution », dans George Sand. Recherches nouvelles, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon. Amsterdam, Université de Groningue (C.R.I.N., n^{os} 6-7), 1983, p. 194-220.

JOHNSON, Irène, « Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia* », George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e Colloque International George Sand, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 209-218.

LACASSAGNE, Jean-Pierre, « George Sand et la "vérité sociale", dans RHLE, n^o 4 (juil.-août 1976), p. 541-552.

-----, « George Sand utopiste? », dans Europe, n^o 587 (mars 1978), p. 80-89.

-----, Histoire d'une amitié. Pierre Leroux et George Sand, Paris, Klincksieck, 1973.

-----, « le Révéléateur dans les romans de George Sand : un personnage nouveau et une nouvelle relation au lecteur », Travaux de linguistique et de littérature, vol. XXIII, n^o 2 (1985), p. 79-91.

LAPORTE, Dominique, « l'Art romanesque et la pensée de George Sand dans *Jacques* (1834) », Études littéraires, vol. 29, n^o 2 (automne 1996), p. 123-136.

-----, « la Figure de l'actrice et la réflexivité du discours romanesque dans *Lucrezia Floriani* », le Siècle de George Sand, textes réunis par David A. Powell, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (Faux titre, n^o 153), 1998, p. 203-211.

-----, Un roman épistolaire méconnu. Jacques (1834). Étude sur l'art romanesque et la pensée de George Sand, mémoire de maîtrise sous la dir. de Chantal Théry, Sainte-Foy, Université Laval, 1996.

LAUBRIET, Pierre, « George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier », dans George Sand et son temps III. Hommage à Annarosa Poli, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine (Dimensions du voyage), 1993, p. 1117-1150.

LELIEVRE, Renée, « la Commedia dell'arte vue par George et Maurice Sand », dans CAIEF, n° 15 (mars 1963), p. 247-259.

L'HOPITAL, Madeleine, la Notion d'artiste chez George Sand, Boivin, Paris, 1946.

LINOWITZ WENTZ, Debra, Fait et fiction : les formules pédagogiques des Contes d'une grand'mère de George Sand, Paris, Nizet, 1985.

LUBIN, Georges, « De qui ce compte rendu d'*Indiana* ? », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 36-37.

-----, « George Sand aux prises avec l'action ou les trois "quinze" », dans Europe, n° 587 (mars 1978), p. 7-17.

-----, « George Sand et Renan », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vlerne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 85-93.

-----, « les Auteurs du XVIII^e siècle dans la bibliothèque de George Sand », Présence de George Sand, n° 23 (juin 1985), p. 4-8.

-----, « *Rose & Blanche*, roman relié », dans RSH, n° 226 (avril-juin 1992), p. 13-20.

MALKIN BAKER, Shira, « Du bon usage de la commedia : l'imaginaire théâtral sandien », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, actes du X^e colloque international George Sand, publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 111-117.

MALLET, Francine, George Sand, Paris, Bernard Grasset, 1995 [1976].

-----, « George Sand n'a pas changé d'opinions politiques entre 1848 et 1871 », dans Europe, n° 587 (mars 1978), p. 18-34.

MANIFOLD, Gay, George Sand's Theatre Career, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985 [1983].

MARIX-SPIRE, Thérèse, les Romantiques et la musique. Le cas George Sand (1804-1838), Paris, Nouvelles éditions latines, 1954.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise, « Questions de narration dans *Horace* ou les limites de la subversion », George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 287-292.

McCALL SAINT-SAENS, Anne, De l'être en lettres. L'autobiographie épistolaire de George Sand, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (Faux titre, n° 112).

MICHEL, Arlette, « Musique et poésie : Hoffmann, Sand et Balzac », dans Présence de George Sand, n° 13 (févr. 1982), p. 23-31.

MORTAGNE, Camille, « *Indiana* ou *La langue comme reine prostituée. Rapports sociaux et maîtrise des significations* », dans George Sand. Recherches nouvelles, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon, Amsterdam, Université de Groningue (C.R.I.N, nos 6-7), 1983, p. 36-61.

MOZET, Nicole, « le Voyageur sandien en quête d'un lieu d'écriture », dans Études littéraires, vol. 24, n° 1 (printemps 1988), p. 41-55.

-----, « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », dans Romantisme, n° 55 (1987), p. 23-32.

NAGINSKI, Isabelle, George Sand. Writing for Her Life, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991.

-----, « les Deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », dans RSH, n°226 (avril-juin 1992), p. 65-84.

PAQUIN, Éric, « le Problème éditorial et formel d'un roman épistolaire inachevé/inachevable, les *Lettres à Marcie* », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Paragraphes, 1996, p. 119-130.

PLANCHE, Gustave, « George Sand », dans Portraits littéraires, t. II, Paris, Charpentier, 1853, p. 1-58.

PLANTÉ, Christine, « “Elle n’eut d’ailleurs rien de la femme auteur” », dans George Sand lue à l’étranger. Recherches nouvelles 3, Actes du Colloque d’Amsterdam réunis par Suzan van Dijk, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi (CRIN, n° 30), 1995, p. 36-48.

POLI, Annarosa, l’Italie dans la vie et dans l’oeuvre de George Sand, Paris, Armand Colln, 1960.

-----, « *la Daniella* de George Sand et le séjour à Rome de 1855 », dans Présence de George Sand, n° 18 (nov. 1983), p. 31-38.

-----, « la Querelle de *La Daniella* », dans CAIEF, n° 28 (mai 1976), p. 279-295.

POLI, Marie-Sylvie, « “Une peinture des mots” (À propos des paysages d’*Un Hiver à Majorque*) », dans Présence de George Sand, n° 27 (oct. 1986), p. 56-60.

POWELL, David A., « Improvisation(s) dans *Consuelo* », RSH, n° 226 (avr.-juin 1992), p. 117-134.

-----, « Musical-Literary Intertextuality : George Sand et Franz Liszt », dans Correspondances : Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France, Ed. by Keith Busby, Amsterdam, Rodopi (Faux titre, n° 63), 1990, p. 165-175.

PUEL DUJARDIN, Claudine, le Monde du théâtre dans l’oeuvre de George Sand, thèse de doctorat dirigée par Madeleine Ambrière, Université de Paris-IV, 1992.

RAMBEAU, Marie-Paule, « Fallait-il accommoder Aristophane à la sauce berrichonne? Le *Plutus* de George Sand », dans les Amis de George Sand, nouvelle série n° 13 (juil. 1992), p. 26-30.

REBOUL, Pierre, « Avez-vous lu “Isidora”? », dans RHLE, n° 4 (juil.-août 1976), p. 586-594.

ROSSUM-GUYON, Françoise van, « À propos d'*Indiana* : la préface de 1832. Problèmes du métadiscours », dans George Sand, Colloque de Cerisy sous la dir. de Simone Vierne, Paris, SEDES/CDU, 1983, p. 71-83.

-----, « la Correspondance comme laboratoire de l'écriture George Sand (1831-1832) », dans RSH, n° 221 (janv.-mars 1991), p. 87-104.

-----, « le Fond e(s)t la forme. Réflexions à partir du *Meunier d'Angibault* et du *Péché de Monsieur Antoine* », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, actes du X^e Colloque International George Sand publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 164-171.

-----, « le Manuscrit du *Meunier d'Angibault*. Découpages et réécritures », dans Écritures du Romantisme II. George Sand, sous la dir. de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (Manuscrits Modernes), 1989, p. 89-113.

-----, « les Enjeux d'*Indiana* I, métadiscours et réception critique », dans George Sand. Recherches nouvelles, sous la dir. de F. van Rossum-Guyon, Amsterdam, Université de Groningue, (C.R.I.N., n° 6-7), 1983, p. 1-35.

-----, « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », dans Du féminin, textes réunis par Mireille Calle, Sainte-Foy, le Griffon d'argile, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (Trait d'union), 1992, p. 167-184.

-----, « Puissances du roman : George Sand », dans Romantisme, n° 85 (1994), p. 79-92.

ROUGET, Marie-Thérèse, George Sand "socialiste", Lyon, Bosc et Riou Éd., 1931.

SALOMON, Pierre, George Sand, Paris, Hatier (Connaissance des lettres, n° 38), 1953.

SCHAEFFER, Gérard, « *Consuelo*, le temps et l'espace, lieux symboliques et personnages », dans la Porporina. Entretiens sur *Consuelo*, Actes du colloque de Grenoble présenté par Léon Cellier, PUG, 1974, p. 53-67.

-----, « George Sand, réalisme et fantastique », dans Présence de George Sand, n° 6 (nov. 1979), p. 19-20.

-----, « George Sand voyageuse », dans Romantisme n° 4 (1972), p. 100-111.

SCHOR, Naomi, « le Féminisme de George Sand : *Lettres à Marcie* », dans RSH, n° 226 (avril-juin 1992), p. 21-35.

SGARD, Jean, « Effets de labyrinthe », dans la Porporina. Entretiens sur *Consuelo*, Actes du colloque de Grenoble présenté par Léon Cellier, Presses Univeristaires de Grenoble, p. 77-84.

SIMON, Mireille, « Deux géants du XIX^e siècle : Sand et Michelet », dans Présence de George Sand, n° 4 (nov. 1978), p. 22-26.

SZABO, Anna, « Espaces finals : une approche de typologie locative des séquences de clôture dans les romans de George Sand », les Amis de George Sand, nouvelle série, n° 11 (1990), p. 36-40.

-----, le Personnage sandien. Constantes et variations, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem (Studia Romanica de Debrecen), 1991.

SZMURLO, Karyna, « la Topographie du désir : George Sand et Venise », dans The Traveler in the Life and Works of George Sand, ed. by Tamara Alvarez-Detrell and Michael G. Paulson, New York, The Whitston Publishing Company Troy, 1994, p. 66-78.

TRICOTEL, Claude, « *le Marquis de Villemer*, un triomphe de George Sand », dans Présence de George Sand, n° 19 (févr. 1984), p. 41-50.

UBERSFELD, Anne, « George Sand jusqu'en 1848 », dans Manuel d'histoire littéraire de la France, sous la dir. de Pierre Abraham et de Roland Desné, Paris, Éd. sociales, 1972, p. 907-924.

- VAREILLE, Jo, « George Sand, journaliste? », dans Présence de George Sand, n° 11 (mai 1981), p. 4-5.
- VIERNE, Simone, « George Sand et le dialogue : d'une forme à une philosophie », dans George Sand et l'écriture du roman, actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal Paragraphes, 1996, p. 133-141.
- , « George Sand et le roman sentimental », dans RSH, n° 226 (avril-juin 1992), p. 175-192.
- , « le Mythe de la femme dans *Consuelo* », la Porporina. Entretiens sur *Consuelo*, Actes du colloque de Grenoble présenté par Léon Cellier, Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 41-51.
- , « le Rire de George Sand. De la gaité robuste à l'ironie romantique », dans le Chantier de George Sand. George Sand et l'étranger, actes du X^e colloque international George Sand, publiés sous la dir. de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabo, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 187-199.
- , « Musique au cœur du monde ou le défi de la musique à l'écriture », dans George Sand et son temps II. Hommage à Annarosa Poli, textes réunis par Elio Mosele, Genève, Slatkine (Dimensions du voyage), p. 931-952.
- , « Venise, décor mythique », dans Présence de George Sand, n° 18 (nov. 1983), p. 5-10.
- WETZEL, Andreas, « Entre la vie "factice" et la vie "primitive" : le lieu pittoresque de l'écriture sandienne dans *Un hiver à Majorque* », George Sand Today, Proceedings of the Eighth International George Sand Conference, Edited by David A Powell, Lanham/New York/London, University Press of America, 1992, p. 121-129.
- WINGARD VAREILLE, Kristina, Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'*Indiana* (1832) à *Mauprat* (1837), Stockholm, Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia), 1987.

III Autres articles et ouvrages consultés.

ALLÉVY, Marie-Antoinette, la Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle, Paris, Droz, 1938.

BACHELARD, Gaston, la Poétique de la rêverie, Paris, PUF, 1965 [1960].

BALZAC, Honoré de, Béatrix, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (le Livre de poche, nos 1680-1681), 1966.

-----, Une fille d'Eve suivi de la Muse du département, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (le Livre de poche, n° 2571), 1969.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, les Bas-bleus, Paris et Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1878.

BELLE-ISLE LÉTOURNEAU, Francine, « l'Essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... », dans Études littéraires, vol. 5, n° 1 (avril 1972), p. 47-57.

BÉNICHOU, Paul, le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1996 [1973].

BERNARD, Michel, « le Mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée », dans Revue d'esthétique, nos 1-2, l'Envers du théâtre, Paris, UGE (10/18, n° 1151), 1977, p. 25-33.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, « Quinet l'enchanteur : mythologie de l'amour et philosophie de l'histoire », dans Romantisme, n° 68 (1990), p. 111-125.

BERTHIER, Philippe, « Des images sur les mots, des mots sur les images », dans RHLE, n° 6 (nov.-déc. 1980), p. 900-915.

BONENFANT, Joseph, « la Pensée inachevée de l'essai », dans Études littéraires, vol. 5, n° 1 (avril 1972), p. 15-21.

BOURDIEU, Pierre, les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

BOURGET, Paul, Études et Portraits, Paris, Plon, 1905.

BRÉMOND, Claude, « la Logique des possibles narratifs », dans l'Analyse structurale du récit. Communications 8, Paris, Seuil (Points, n° 129), 1981 [1966], p. 66-82.

CHAMBERS, Ross, la Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre, Paris, Corti, 1971.

CHANTAL, René de, Marcel Proust critique littéraire, préface de Georges Poulet, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1967, 2 vol.

CHATEAUBRIAND, François René de, Mémoires d'outre-tombe, édition de Pierre Clarac, Paris, Librairie Générale Française (le Livre de poche), 1973, 3 vol.

DAUNAIS, Isabelle, Flaubert et la scénographie romanesque, Paris, Nizet, 1993.

-----, « la Fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino », Études littéraires, vol. 30, n° 2 (hiver 1998), p. 55-66.

DELCROIX, Maurice, et Fernand HALLYN, Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, Paris, Duculot, 1990 [1987].

DESAUTELS, Jacques, Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

DIAZ, José-Luis, « Portrait de Balzac en "conteur phosphorique" », dans Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 89-108.

DIDEROT, Denis, Entretiens sur le Fils naturel (Dorval et moi) suivi de Discours sur la poésie dramatique, dans Diderot et le théâtre I. le Drame, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket (Agora les Classiques, n° 158), 1995.

-----, le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques, textes établis et présentés par Jean Varloot, Paris, Gallimard (Folio, n° 761), 1972.

-----, Oeuvres complètes, t. VII, « Belles-lettres IV. Théâtre, critique dramatique », éditées par J. Assérat et M. Tourneux, Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint Ltd., 1966 [réimpression de l'édition Garnier, 1875].

-----, Paradoxe sur le comédien et Lettres à mademoiselle Iodin (sélection) suivis de Rémond de SAINTE-ALBINE, le Comédien, dans Diderot et le théâtre II. l'Acteur, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket (Agora les Classiques, n° 159), 1995.

DIECKMANN, Herbert, « le Thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », CAIEE, n° 13 (juin 1961), p. 157-172.

DUVIGNAUD, Jean, l'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1965.

ECO, Umberto, l'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil (Points, n° 107), 1979 [1962 et 1965].

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « la Métaphore théâtrale dans "la Comédie humaine" », RHLE, n° 1 (janv.-févr. 1970), p. 64-89.

FREUND, Julien, « l'Espace dans les utopies », Espaces et Imaginaire, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (Bibliothèque de l'Imaginaire), 1979.

FRIEDRICH, Hugo, Montaigne, Paris, Gallimard, 1968 [1949 et 1965].

GAUTIER, Théophile, Mademoiselle de Maupin, texte présenté et annoté par Michel Crouzet, Paris, Gallimard (Folio, n° 396), 1973.

GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil (Poétique), 1972.

GIRARD, René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.

GLEIZE, Joëlle, « Balzac pseudonyme, lecteur anonyme », dans Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 77-87.

GOFFMAN, Erving, la Mise en scène de la vie quotidienne, t. I, la Présentation de soi, Paris, Éd. de Minuit, 1973 [1959].

-----, la Mise en scène de la vie quotidienne, t. II, les Relations en public, Paris, Éd. de Minuit, 1973 [1971].

GONCOURT, Edmond et Jules de, Journal. Mémoires de la vie littéraire, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989, 3 vol.

GUICHARDET, Jeannine, « Du bon usage de l'effacement des genres dans l'élaboration d'une "poétique" balzacienne », dans Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 109-121.

HALL, Edward T., la Dimension cachée, Paris, Seuil (Points Essais, n° 89), 1971 [1966].

HELMICK BEAVIN, Janet, Don D. JACKSON, et Paul WATZLAWICK, Une logique de la communication, Paris, Seuil (Points Essais, n° 102), 1972 [1967].

HUET, Marie-Hélène, le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle, Paris, Corti, 1975.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, les Interactions verbales, t. II, Paris, Armand Colin, 1992.

KUNDERA, Milan, l'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986.

-----, les Testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993.

LAPORTE, Dominique, « Théâtralisation de l'intimité et subversion esthétique dans l'écriture épistolaire de Diderot », Débats sémiotiques, revue de la Société de sémiotique du Québec, vol. 3, n° 2 (1997), p. 1-25.

LAUFER, Roger, « Structure et signification du “Neveu de Rameau” de Diderot », dans RSH, fasc. 100 (oct.-déc. 1960), p. 319-413.

LUKACS, Georg, le Roman historique, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot, n° 311), 1977 [1965].

MAXENT, Jocelyn, le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain, Paris, PUF écriture, 1998.

MALRAUX, André, les Voix du silence, Paris, NRF (la Galerie de la Pléiade), 1956 [1951].

MAMCZARZ, Irène, « l'Improvisation et les techniques du jeu théâtral dans la Commedia dell'arte », Revue d'esthétique, nos 1-2, l'Envers du théâtre, Paris, UGE (10/18, n° 1151), 1977, p. 113-138.

MARCEL, Jean, Pensées, Passions et Proses, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1992.

MORISOT, Jean-Claude, « Roman-théâtre, roman-musée », dans Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 133-142.

MORTIER, Roland, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », dans CAIEF, n° 13 (juin 1961), p. 283-297.

MUSSET, Alfred de, Théâtre complet, édition établie par Simon Jeune, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990.

NEEFS, Jacques, « l'Intensité dramatique des scènes balzaciennes », dans Balzac. Une poétique du roman, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ Éd. (Documents), 1996, p. 143-152.

NIETZSCHE, Friedrich, la Naissance de la tragédie, Paris, Gallimard (Idées, n° 210), 1978 [1949].

PETITIER, Paule, Littérature et idées politiques au XIX^e siècle. 1800-1870, Paris, Nathan (Collection 128), 1996.

POULET, Georges, Études sur le temps humain I, Paris, Plon, 1949.

-----, Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant, Paris, Plon, 1968.

-----, les Métamorphoses du cercle, préface de Jean Starobinski, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1979 [1961].

PROUST, Marcel, Du côté de chez Swann, Paris, Gallimard (le Livre de poche, nos 1426-1427), 1969.

-----, le Temps retrouvé, Paris, Gallimard (le Livre de poche, n° 2128), 1967.

RAIMOND, Michel, la Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, Paris, Corti, 1985 [1966].

RAYMOND, Marcel, Romantisme et Réverie, Paris, Corti, 1978.

RÉGNIER, Philippe, « les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », dans Romantisme, n° 67 (1990), p. 31-45.

ROUBINE, Jean-Jacques, « la Grande magie », dans le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin (le Livre de poche), 1992, p. 597-675.

ROUSSEAU, Nicolas, Diderot : L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible, Paris, Honoré Champion (les dix-huitièmes siècles, n° 5), 1997.

ROUSSET, Jean, Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, Corti, 1982 [1962].

-----, l'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle, Paris, Corti, 1988 [1968].

ROY, Fernand, « Un tombeau littéraire pour l'essai? », dans Études littéraires, vol. 5, n° 1 (avril 1972), p. 23-36.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, Causeries du lundi, t. I, 4^e édition revue et corrigée, Paris, Garnier.

-----, Mes Poisons, Cahiers intimes inédits, Paris, Plon, 1926.

-----, Portraits contemporains, t. I, Paris, Calmann Lévy, 1891.

SAND, Maurice, Masques et bouffons (comédie italienne), textes et dossiers par Maurice Sand, gravures par A. Manceau, préface par George Sand, Paris, Michel Lévy, 1860, 2 vol.

SARRAZAC, Pierre, « le Drame selon les moralistes et les philosophes », dans le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin (le Livre de poche), 1992, p. 331-400.

SARTRE, Jean-Paul, Ou'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard (Idées, n° 58), 1975 [1948].

SLAMA, Béatrice, « Femmes écrivains », dans Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Éd. Complexe, 1984, p. 213-243.

STAROBINSKI, Jean, Diderot dans l'espace des peintres suivi de le Sacrifice en rêve, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

-----, Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau, Paris, Gallimard, 1971.

-----, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, Albert Skira Éd. (les Sentiers de la création), 1970.

STEINER, George, Langage et silence, Paris, Seuil (Pierres vives), 1969 [1967].

-----, Passions impunies, Paris, Gallimard (nrf essais), 1997 [1996].

-----, Réelles présences. Les arts du sens, Paris, Gallimard (Folio essais, n° 255), 1991 [1989].

STENDHAL, Mémoires d'un touriste, Paris, Librairie François Maspero (la Découverte, n° 28), 1981, 3 vol.

TEICHMANN, Elizabeth, la Fortune d'Hoffmann en France, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1961.

UBERSFELD, Anne, « le Moi et l'histoire », dans le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin (le Livre de poche), 1992, p. 535-596.

WEISGERBER, Jean, l'Espace romanesque, l'Age d'homme (Bibliothèque de littérature comparée), 1978.

WINCIN, Yves, la Nouvelle communication, textes recueillis et présentés par Yves Wincin, Paris, Seuil (Points essais, n° 136), 1981.