



Université Toulouse Jean Jaurès
U.F.R. de Lettres, Philosophie et Musique
Master 2 de Lettres Modernes

Mémoire de Master

L'ironie chez George Sand : entre politique et poétique.
Indiana, Mauprat, Les Beaux Messieurs de Bois-Doré

Lenaïg GUILLERME

Préparé sous la direction de M^{me} la Maître de Conférence Marine LE BAIL
Années universitaires 2018-2020

Soutenance le 25/06/2020
Jury : Fabienne BERCEGOL, Marine LE BAIL

L'ironie chez George Sand : entre politique et poétique.

Indiana, Mauprat, Les Beaux Messieurs de Bois-Doré

« Que voulez-vous qu'on dise aux pouvoirs pour les faire rougir ?
Que voulez-vous qu'on dise aux opprimés pour les réveiller ? »

- GEORGE SAND

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Marine Le Bail, qui a dirigé ce travail d'une main bienveillante, guidée par une passion érudite et généreuse et ce malgré les difficultés qu'a posées un printemps 2020 malmené par son actualité sanitaire. C'est avec reconnaissance que je remercie également Fabienne Bercegol pour l'éclairage précieux de sa correction lors de la soutenance de première année.

Que soient aussi remerciés mes parents pour m'avoir relue avec un vif intérêt, mais surtout pour m'avoir toujours soutenue. Merci de m'avoir fait confiance, de m'avoir donné le goût de la culture, des lettres, et de m'avoir encouragée à suivre ma voie. Enfin, je tiens à honorer l'engagement quotidien de ma compagne Emma qui m'a épaulée avec une joie salubre, et dont l'aide et la présence si chères m'ont permis de mener ce travail dans les meilleures conditions.

Sommaire

Introduction	13
George Sand et l'ironie au XIX^e siècle	23
1. L'ironie sandienne : une conversation.....	23
2. Idéal et transcendance après la Révolution : la naissance de l'ironie du siècle.....	38
3. L'ironie créatrice d'une George Sand idéaliste.....	53
Poétique de l'ironie sandienne	75
1. L'effet-voix, ou comment faire entendre l'ironie.....	75
2. Stylistique de la mesure et de la démesure.....	99
Du côté de la réception : une ironie manquée	111
1. Énonciation éditoriale : l'ironie et son image dans notre corpus.....	111
2. Le rire n'est pas une fin en soi, ironie et figures voisines.....	132
Le décalage avec l'Histoire, une source d'ironie pour penser le système social	141
1. La littérature comme actant politique.....	141
2. L'ironie romanesque comme instrument de critique sociale.....	149
3. L'ironie au service d'une théorisation en arabesque du roman.....	173
4. Le décalage avec l'Histoire.....	186
Conclusion	199
BIBLIOGRAPHIE	203
ANNEXES	215
TABLE DES MATIÈRES	234

Introduction

Que ce soit éducation, insufflation ou prédisposition, il est certain que l'amour du roman s'empara de moi passionnément avant que j'eusse fini d'apprendre à lire.¹

George Sand témoigne dans son autobiographie d'un attrait précoce pour l'écriture relevant de la nécessité. Son extraordinaire production littéraire naît d'un besoin fondamental, qui se traduit par une foi en l'écriture et en sa capacité à avoir un effet positif sur le lecteur. En effet, George Sand entend à travers son œuvre jouer sur les émotions du lecteur, sans les considérer comme une fin en soi mais bien dans l'espoir qu'elles déboucheront sur de véritables actions. Cette spécificité sandienne conduit à une conception du roman comme un objet performatif, dont le langage littéraire serait un moyen d'agir sur le monde. C'est alors une mission sociale que l'auteure confie au roman, fondée sur une interaction entre la littérature et la société. Dans son œuvre romanesque, cette foi se lit dans l'omniprésence et l'efficacité de la voix narrative, si caractéristique chez l'auteure. Son caractère, ses valeurs, et sa justesse font du narrateur sandien une instance effective, relais de la parole de l'auteure et instrument d'action romanesque.

Auteure engagée malgré l'anachronisme du terme, George Sand observe les dysfonctionnements douloureux de la société française de son temps, et considère le socialisme et l'avènement de la République comme moyens fondamentaux d'accès à un monde meilleur. Son œuvre porte la trace d'une critique sociale sans cesse reconsidérée, et sa réflexion est nourrie d'un idéalisme dont elle ne démord pas. Considérant la performativité de l'écrit, et en particulier, elle en est convaincue, celle du roman ; et son aspiration à une société meilleure teintée d'idéal, son œuvre relève à la fois de l'émotion spontanée, de la réflexion sociale, et de la formulation de pistes philosophiques dirigées vers une amélioration future. Pour cela, George Sand se sert de la fiction, et plus spécialement des personnages, qu'elle traite parfois en type, parfois en nuances, mais toujours selon un schéma qui sert son propos. En effet, la grande majorité d'entre eux sont des caractères en mouvement, dont le narrateur suit l'évolution et qu'il juge en fonction de l'idéal de l'auteure. George Sand utilise dans ce but et avec une visée pragmatique un outil tantôt discret, tantôt massif, parfois mordant, qui lui sert de marqueur axiologique : l'ironie.

¹ G. SAND. *Histoire de ma vie*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 146 – 147

L'ironie est un objet rhétorique traité depuis l'Antiquité, par des penseurs grecs comme Socrate ou Aristote, dont la philosophie moderne s'est emparée, avec Kierkegaard², Jankélévitch³ ou Bergson⁴. Étudiée actuellement dans les domaines linguistique et stylistique par Catherine Kerbrat-Orecchioni⁵ notamment, l'ironie est un phénomène complexe du discours. Venant étymologiquement du verbe grec ancien *eirôn* signifiant interroger et du substantif de la même racine *eirôneia* décrivant un comportement qualifiable de fausse naïveté, l'ironie se définit habituellement comme le fait de dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire. Ressort de la philosophie socratique utilisé pour amener l'interlocuteur là où le locuteur le désire, elle désigne à l'origine la dissimulation d'une pensée derrière un discours qui n'en dit rien, voire qui en dit le contraire. Elle se développe à travers les siècles et revêt ensuite tant de formes qu'il devient difficile de la décrire.

La spécificité littéraire de l'ironie est un objet complexe, auquel quelques auteurs ont dédié des ouvrages, comme Pierre Schoentjes⁶ ou Philippe Hamon⁷ qui en ont étudié l'évolution dans les lettres selon différents courants impliquant des usages divers, ou plus récemment François Bompaire qui publie en 2020 *Définir l'ironie en France entre 1800 et 1950*⁸ autour de l'œuvre d'André Gide. Philippe Hamon a proposé dans une approche pragmatique de considérer l'ironie littéraire comme une posture d'énonciation particulière, voire comme un genre. Par ailleurs, tous ceux qui se sont penchés sur cet objet font de l'ambiguïté, de la dualité, la qualité essentielle du discours ironique. Cette ambiguïté vient du fait que l'ironie prétend utiliser les mots dans leurs acceptions premières, mais en tirent de nouvelles pour leur faire dire quelque chose de différent. Elle est particulièrement impalpable, et relève d'un ressenti, d'une intuition du lecteur face au discours qui lui est adressé. La posture d'énonciation est dès lors d'une importance capitale, car c'est en se fondant sur sa connaissance que le lecteur peut se préparer ou non à la réception d'un énoncé ironique. Sa saisie est incertaine, voire aléatoire, car la capacité du lecteur à comprendre, à ressentir l'ironie, s'ajoute à l'écriture elle-même. En outre, si à l'oral il

² S. KIERKEGAARD. *Œuvres complètes*, Tome II : *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Confession publique. Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum est*, Traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Introduction de Jean Brun, Paris, Éditions de l'Orante, 1975

³ V. JANKELEVITCH. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1999

⁴ H. BERGSON. *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2007

⁵ C. KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998

⁶ P. SCHOENTJES. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001

⁷ P. HAMON. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996

⁸ F. BOMPAIRE. *Définir l'ironie en France entre 1800 et 1950*, Paris, Classiques Garnier, 2020

est plus aisé de différencier une parole ironique d'une autre, à l'écrit cela se révèle être un tout autre défi. La littérature s'empare donc de cet objet d'une grande complexité linguistique et stylistique en ayant pleinement conscience de son ambiguïté fondamentale. Par conséquent, les auteurs poétisent cette nature à travers des mots exprimant le détour, telle l'image devenue topique d'« arabesque⁹ » fixée par Jankélévitch, qui ajoute ainsi à l'ambiguïté de l'ironie la notion de contournement élégant de l'argumentation adverse. En effet, l'ironie sert pour lui de révélateur de vérité en se servant avec finesse des armes de l'ennemi. De la même manière, Philippe Hamon¹⁰ évoque lui la forme même du discours ironique en arabesque quand il sous-titre son ouvrage « écriture de l'oblique ».

En tant qu'objet de saisie intuitive et d'essence ambiguë, l'ironie conduit parfois ses tentatives de saisie à une simplification appauvrissante, ce qui en retire la qualité vibrante. Elle est effectivement un objet discursif équivoque, et la comprendre demande un effort de l'esprit qui doit passer outre le masque du sens littéral de la langue pour saisir son double discours. Elle produit dans la réalité une adhésion, un sentiment d'appartenance, de celle ou celui qui la saisit, ce qui en fait une stratégie de connivence efficace. La sensation de supériorité produite par cette compréhension construisant une communauté autour d'un savoir partagé permet son utilisation pour la moquerie, en tous cas le discrédit, en créant un intérieur et un extérieur au groupe. La cohésion de groupe est par conséquent un ressort psychologique et social important de l'ironie. Toutefois, George Sand refuse la cruauté d'une ironie méchante qui se ligue contre un individu, car la communauté créée doit pour elle être un groupe social, mondain peut-être, mais toujours un groupe.

L'ironie est un procédé associé au comique, ou relevant d'un certain amusement provoquant un sourire chez celui qui la comprend, bien qu'elle diffère de l'humour par sa visée. Or, la recherche ne s'est pas beaucoup penchée sur le comique de l'œuvre de George Sand, cette dernière étant considérée par la postérité comme très – trop – sérieuse et incapable de rire. Une place est progressivement donnée dans les études à cette dimension de l'écriture sandienne, à travers la fantaisie par exemple. Des entrées « ironie » existent bien dans certains ouvrages à propos de Sand, comme dans *Indiana de George Sand* de Éric Bordas¹¹, mais aucun ne traite exclusivement du sujet. Très récemment, François Kerlouégan et Olivier Bara ayant fait ce

⁹ V. JANKELEVITCH. *op. cit.*, p. 74

¹⁰ P. HAMON. *op. cit.*

¹¹ E. BORDAS. *Indiana de George Sand*, Paris, Gallimard, 2004, p. 135

constat ont dirigé la tenue d'un colloque intitulé *George Sand comique*¹², du 19 au 21 octobre 2018 à l'Université Lyon 2, où sont intervenus les grands noms de la recherche sandienne. Citons pour exemple l'intervention de Pascale Auraix-Jonchière, « Le comique du romanesque » ou celle de Claudine Grossir, « Les vertus de la satire sociale dans le roman sandien ». Si elle était l'un des thèmes de l'appel à communication, l'ironie n'a toutefois pas été beaucoup mentionnée dans ces interventions, à l'exception de quelques citations bénéfiques de passages à dimension moqueuse, voire satirique, dans lesquelles un ou plusieurs personnages trouvent une dimension supplémentaire. Par ailleurs, la thèse d'Amélie de Chaisemartin¹³ sur la création de types fictionnels au XIX^e siècle est particulièrement éclairante sur les liens établis par la typification entre les domaines romanesques et sociologiques. Considéré comme étant le propre d'un chef d'œuvre, le personnage exemplaire caractérisé stylistiquement par l'auteur devient le réceptacle des considérations sociales de ce dernier sur ce qui l'entoure. Le personnage sandien, à la fois cible et porteur d'ironie, est un objet auquel s'intéresse la recherche actuelle, notamment dans le numéro 40 des *Cahiers George Sand* paru en 2018 intitulé « George Sand et la fabrique des personnages¹⁴ ». Nous plaçons ainsi notre étude sous l'égide de cette actualité, proposant une lecture de l'ironie sandienne nourrie de ces réflexions.

Cette étude de l'ironie chez George Sand, montrant la manière dont elle en fait un outil pragmatique au service de son idéal, s'inscrit dans un renouveau de la perception de son œuvre. L'ironie est en effet un procédé qui nécessite une grande maîtrise stylistique, comme on l'accorde volontiers à un auteur comme Flaubert qui écrit et réécrit pour parvenir à la phrase ironique la plus littéraire et la plus efficace possible. Considérer la présence du procédé chez notre écrivaine permet de mettre en lumière les limites de l'idée répandue d'une Sand « sans style », bien qu'elle-même en joue en déclarant écrire « sans aucun plan¹⁵ ». Mise en accusation et critiquée jusqu'à l'insulte par Baudelaire dans « Mon Cœur mis à nu¹⁶ », Sand continue d'alimenter la légende d'une écriture spontanée en donnant à dessein une mauvaise image de son travail, puisque l'œuvre sandienne est indéniablement construite, pensée et maîtrisée, et

¹² O. BARA, F. KERLOUEGAN (dir.). *George Sand comique*, Grenoble, UGA Éditions, à paraître en juillet 2020

¹³ A. DE CHAISEMARTIN. *La Caractérisation des personnages de roman sous la monarchie de Juillet. Créer des types*, Paris, Classiques Garnier, 2019

¹⁴ O. BARA, M. HECQUET (dir.). *Cahiers George Sand n°40 : George Sand et la fabrique des personnages*, La Châtre, Association les Amis de George Sand, 2018

¹⁵ G. SAND. *Indiana*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35

¹⁶ C. BAUDELAIRE. « Mon Cœur mis à nu », in « Journaux intimes », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Lafont, 2011, p. 411

l'ironie en est un marqueur fort. En outre, le renouveau se situe également du côté de la réception, car une Sand ironique n'a rien à voir avec l'idée qu'on se fait de la « bonne dame de Nohant », de ses confitures et de ses « gentils romans ». Cette image champêtre que l'on a de l'auteure perdue, réactualisée par la pauvreté du spectre sandien évoqué dans l'enseignement secondaire qui ne propose à l'étude des jeunes générations que des romans très bons au demeurant, mais relevant du même style, comme *La Mare au Diable* (1846) ou *La Petite Fadette* (1848). Redécouvrir le corpus sandien à la lumière de l'ironie permet donc d'aller au-delà des idées générales, et de montrer la grande conscience de l'auteure de ses engagements vis-à-vis du lecteur et de la société ainsi que du rôle fondamental qu'elle donne à la littérature, et par-là à elle-même.

Notre étude s'appuiera sur trois romans de périodes différentes, dans lesquels George Sand fait de l'ironie un outil pragmatique lui permettant de créditer ou de disqualifier ses personnages.

Indiana paraît pour la première fois chez Roret & Dupuy en 1832 en étant signé « G. Sand », puis est réédité avec modifications chez Gosselin en 1833 sous le nom complet de l'auteure, puis chez Perrotin en un volume en 1842, et enfin en 1861 chez Michel Lévy avec la notice introductive rédigée en 1852. L'œuvre relate la vie d'Indiana, jeune créole blanche malade mariée au colonel Delmare, un homme âgé, autoritaire et violent. Protégée par son cousin Sir Ralph Brown, elle tombe tout de même dans les bras d'un aristocrate séducteur, Raymon de Ramière. Troublée par les passions, malmenée par les hommes et par la société dans laquelle elle est une étrangère, elle finit par accepter la proposition de suicide exaltée de Ralph après que celui-ci lui a avoué son amour. La conclusion, considérée comme étrange par beaucoup de critiques, donne une image de Ralph et Indiana vivant dans leur « chaumière indienne¹⁷ » sur l'île Bourbon. Ce premier roman est considéré comme un baptême d'écrivain pour l'auteure, une naissance¹⁸ selon les mots de Béatrice Didier dans son édition. Les modifications apportées par l'auteure y sont retranscrites dans les notes, ce qui sera précieux pour notre démarche, car le narrateur de la première *Indiana* fait preuve d'une ironie mordante que l'on ne retrouvera guère plus avec autant d'intensité. Roman de la période bleue¹⁹ de George Sand, selon la périodisation poétique d'Isabelle Hoog-Naginski, il traite du mal du

¹⁷ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 344

¹⁸ *Ibid.*, p. 9

¹⁹ I. HOOG-NAGINSKI. *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 20

siècle au féminin, et l'ironie y est un outil de dénonciation de la domination masculine. Indiana n'est pourtant pas un double de l'auteure, bien au contraire. Elle est en effet présentée comme une femme manquant d'instruction, hors de l'Histoire et en général manipulable, même si elle a quelques sursauts d'énergie. Au-delà, *Indiana* est un véritable roman politique, faisant état de la France des années 1830 et de ses différents régimes. Le colonel représente le bonapartisme déconnecté du monde, incapable et accusé de passéisme ; Raymon, velléitaire défenseur de la monarchie et la Charte, est un égoïste lâche et manipulateur, beau parleur moqué pour le conformisme de son imaginaire subversivité ; et Ralph, qui incarne la République, est un homme insipide qui peine à trouver sa place à cause de son manque d'éloquence. Ce dernier est traité différemment des autres, car il est promis à une progression et à un destin auxquels Delmare et Raymon n'ont pas accès. Le narrateur traite les personnages avec une grande ironie, faisant ainsi de l'œuvre une critique des systèmes politiques tout en tendant vers un idéal républicain.

*Mauprat*²⁰ est publié en 1837, et est qualifié par Isabelle Hoog-Naginski de « roman féministe à caractère didactique²¹ ». L'œuvre est centrée autour de deux personnages, Bernard de Mauprat et sa cousine Edmée Solange de Mauprat. Elle est composée d'un récit cadre mettant en scène un personnage qui devient l'interlocuteur du récit enchâssé, quand Bernard devient narrateur en prenant la parole pour faire état de sa jeunesse dans la branche véreuse de la famille Mauprat, les « coupe-jarret ». Orphelin, il est élevé par son grand-père et ses oncles, brutes sanguinaires qui ne lui apprennent rien d'autre que la violence. Vivant dans un château féodal lugubre, il ne voit pas la modernité ni le progrès humain, incarnés plus tard par Edmée. Lors d'une attaque du château, on donne cette dernière à violer à Bernard, qui en tombe amoureux. Consentant à la sauver, il met en œuvre leur évasion pendant que le château est mis à feu et à sang. Ayant perdu tout ce qui constituait son environnement, Bernard se trouve alors projeté dans la branche saine de la famille Mauprat, et y bénéficie d'un enseignement philosophique. Parvenu à la sagesse et à la dignité par l'éducation grâce à sa cousine, Bernard est le modèle et *Mauprat* l'acte de foi de Sand en la perfectibilité humaine. L'ironie est d'abord portée par Edmée, instruite et maîtrisant le langage pour faire réagir son cousin, puis par Bernard lui-même de manière rétrospective, une fois parvenu à cette même maîtrise. Précédant immédiatement les romans socialistes des années 1840, nous pensons pouvoir qualifier ce roman de « pré-socialiste », en le considérant comme la pierre angulaire de cette écriture.

²⁰ G. SAND. *Mauprat*, Paris, Gallimard, 1981

²¹ *Ibid.*, p. 17

Néanmoins, Sand n'est pas – ou plus – aveuglée par ses convictions, et le personnage de Marcasse, capitaine naïf qui croit que tout est possible, en particulier l'application en Europe de principes américains, fonctionne dans son traitement ironique comme une autocritique sur sa propre naïveté socialiste.

Enfin, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*²², œuvre plus tardive de George Sand parue en 1857, est un roman dont l'intrigue se situe entre 1621 et 1627. Œuvre historique, le personnage principal en est Sylvain, marquis de Bois-Doré nommé par Henri IV, un grand et bon vieillard admirateur de *L'Astrée*. Cet amour démesuré de l'idéal pastoral développé par le roman d'Honoré d'Urfé le conduit à le mettre en scène pour le rendre réel, accusant tout le ridicule d'une préciosité anachronique. Le décalage historique est sans cesse redoublé dans l'œuvre, par le fait que le marquis refuse son âge en usant d'artifices risibles, se pensant toujours jeune et croyant vivre dans une *Astrée* actualisée. L'intrigue s'ouvre néanmoins sur un tout autre personnage, Sciarra D'Alvimar, Espagnol et chrétien fanatique ayant des ennuis à la cour du Roi. Il trouve refuge en Berry chez le marquis, dans le château de Briantes, comme Mario et Mercedes, deux « bohémiens » en errance. Le marquis, sans héritier, songe à épouser Lauriane, une très jeune veuve habitant un château voisin. Finalement, il adopte Mario comme son fils, éprouvant pour lui un touchant amour paternel. Celui-ci se révèle être le fils du frère du marquis, lâchement assassiné sur une route par le fourbe D'Alvimar. Confrontant ce dernier en duel, le marquis croit tuer le coupable. Dès lors, l'intrigue s'emballe, une guerre se prépare dans le pays entre le marquis et sa nouvelle famille et ses opposants, d'autres bohémiens, des brigands et des serviteurs assoiffés de vengeance. La communauté de Briantes remporte la victoire, faisant preuve de courage et d'honneur. Le marquis finit par accepter sa condition, et célèbre le mariage de Lauriane et Mario. L'ironie dans ce roman sert d'un côté à montrer le ridicule comique d'une posture anachronique et la nécessité d'être en accord avec son temps, même si le marquis reste malgré tout inoffensif, touchant et attachant. Ce personnage fonctionne comme une réécriture de Don Quichotte, figure qui a suscité l'intérêt des romantiques, pour qui sa grandeur d'âme dépasse le ridicule réel du personnage. Au début du XIX^e siècle, la perception de l'œuvre de Cervantes est renouvelée grâce à Friedrich von Schelling, qui pense le roman en tant que lieu de la lutte entre le réel et l'idéal²³. Diffusée ensuite en Europe, elle fait de Don Quichotte le personnage dont la folie est sublimée pour faire triompher l'idéal à tout prix. Plus loin dans le

²² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Libretto, 2017

²³ J. CANAVAGGIO. « Les métamorphoses de Don Quichotte : naissance et développement d'un mythe », in *Revue Silène*, Paris, 2006 [en ligne] http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_56.pdf

siècle, elle influence notamment des illustrateurs comme Gustave Doré²⁴, qui font du chevalier un homme délirant, mais lié à l'idéal et aux aspirations romantiques. Ainsi se mêlent grandeur et naïveté afin de composer un personnage touchant malgré son fourvoiement. Chez George Sand, Sylvain relève de ce même procédé, et l'ironie qui le touche est une ironie bienveillante qui amuse et s'amuse en jouant sur des codes littéraires partagés. D'un autre côté, une ironie cette fois plus mordante sert également à punir des caractères comme celui de D'Alvimar, en empêchant son accès à la félicité par un ridicule sévère.

L'écriture de George Sand forme une critique de la société, et si son ironie fonctionne comme une dénonciation, elle est avant tout le moyen détourné d'expression d'un idéal. De ce fait, elle n'est pas si souvent une condamnation satirique pure. Traités récemment dans l'ouvrage collectif composé par Damien Zanone, *George Sand et l'idéal : une recherche en écriture*²⁵, les deux thèmes n'ont que rarement été mis en lien. Contrairement aux romantiques qui usent d'une ironie destructrice qui conduit à une défaite du réel face au choc de la Révolution Française de 1789, grande déception historique de cette génération, Sand fait le pari d'une ironie créatrice, en l'utilisant comme un outil pragmatique témoignant de son intention. Elle crée des modèles, et surtout des anti-modèles porteurs de vices de société qu'elle traite en contre-exemples en se servant de l'ironie pour les rendre inaptes à son idéal, et leur en refuser l'accès. L'ironie se concentre alors sur des personnages risibles, d'une manière différente et nuancée selon l'intention que George Sand y place. Pour comprendre les visées ironiques de l'auteure, il faudra alors comprendre les procédés qu'elle met en œuvre pour discréditer ses personnages. Le point commun des personnages traités avec ironie est leur décalage avec le temps présent, leur passéisme les empêchant d'avoir une emprise sur le monde réel et sur son avenir. En fait, l'ironie sert, non pas à décrédibiliser un personnage en tant que personnage de roman, mais bien plutôt à rendre visible son existence dans la société actuelle, en même temps qu'elle rend impossible sa projection dans une société idéale.

Ainsi nous traiterons dans notre étude la perspective suivante : dans quelle mesure l'ironie sandienne est-elle, par le biais des personnages, un outil de la réflexion de l'auteure sur l'ensemble d'un système social autant qu'un moyen de l'améliorer ?

²⁴ Une image se trouve en annexe.

²⁵ D. ZANONE. *George Sand et l'idéal : une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017

Après avoir défini l'ironie plus en détails, nous nous attacherons à considérer l'auteure dans son siècle afin de contextualiser notre propos et de singulariser son œuvre. Le XIX^e siècle est le lieu de bouleversements historiques profonds qui se manifestent par une perte de repères, une crise des valeurs et un sentiment partagé de mal du siècle. L'ironie est une expression de ce mal-être, en ce qu'elle détruit le discours qu'elle dénonce en employant sa forme même, empêchant ainsi son adversaire d'argumenter. Relevant de l'écart, l'ambiguïté du discours ironique permet de se placer en observateur direct des dysfonctionnements. Dans ce siècle, George Sand cherche à continuer à croire, et à maintenir un idéal comme un cap à tenir pour un meilleur avenir. L'ironie qu'elle exerce est alors créatrice, faisant entrer le lecteur dans une dynamique bénéfique car générant une réflexion. Ce sont les personnages qu'elle traite avec ironie, amenant le lecteur à se questionner sur la raison de la punition par le ridicule et du refus de l'accès à l'idéal pour certains caractères.

Afin de considérer le corpus dans sa réalité littéraire et stylistique, nous alimenterons la démonstration d'une analyse de la poétique de l'ironie sandienne. L'auteure utilise un effet-voix puissant, car l'ironie est d'une grande oralité du fait de son origine, et n'est jamais plus puissante que lorsqu'elle est parlée. Le défi de l'écrivaine est alors de transcrire cette qualité orale, et Sand fait ainsi entendre le procédé dans son écriture en le rendant stylistiquement présent à l'oreille. La voix narrative, s'adressant au lecteur, est la principale ironiste de nos romans, mais elle est parfois relayée par celles de personnages qui sont autant de déclinaisons de l'usage de l'ironie dont l'auteure analyse l'efficacité. Naissant d'une distance, d'un recul, l'ironie est fille d'un décalage entre l'énoncé et la situation d'énonciation, ce qui donne lieu à une utilisation de la mesure et de la démesure comme source du ridicule, l'inadéquation étant chez Sand une des raisons du malheur humain. Notre auteure applique à certains de ses personnages un traitement ironique stylistiquement perceptible en utilisant leurs propres caractères et attitudes glissant parfois jusqu'aux registres grotesque, burlesque et héroï-comique.

Malgré ces procédés, l'ironie sandienne n'a pas toujours été perçue dans son siècle, et nous nous pencherons sur la réception d'*Indiana* et des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* à travers les illustrations qui en ont été faites, dans une livraison pour l'un, dans un journal pour l'autre.

En utilisant la notion d'énonciation éditoriale²⁶, nous expliquerons comment l'ironie est évacuée ou aplatie par un second régime d'auctorialité, témoignant ainsi de la réception conformiste d'une œuvre critique. Pour George Sand, la réception est primordiale et elle en a une certaine conception. En effet, le rire ne doit pas pour elle être considéré comme une fin en soi, ni être nihiliste et destructeur. Au contraire, notre auteure mêle habilement ironie et satire, moquerie, humour, en les utilisant comme des outils sans les considérer comme un aboutissement, produisant ainsi une ironie qui se veut effective.

La source majeure d'ironie dans ces romans est le décalage des personnages avec l'Histoire. La plupart vivent dans un passé révolu, voire fantasmé, et n'ont aucune emprise sur la modernité. Cela les conduit à une impuissance existentielle dont ils n'ont pas conscience, persuadés d'être dans le vrai. L'ironie sandienne sert à mettre en lumière ces caractères et comportements jugés impropres à la constitution d'un progrès valide vers l'avenir. La littérature est considérée comme un actant politique par notre auteur, et la fiction lui sert d'alternative au discours politique. L'ironie romanesque est un instrument de critique de l'ensemble de la société, dans ses manifestations politiques par la fustigation d'institutions dysfonctionnelles et de régimes auxquels l'auteure n'adhère pas ; sociales par la dénonciation de la domination masculine et par l'apologie de l'éducation ; littéraires par une théorisation personnelle du roman en détournant ironiquement des modèles et par une critique de la presse. Les personnages traités ironiquement du fait de leur décalage avec l'Histoire sont en fait placés dans un système axiologique défendu par le narrateur et soutenu par l'auteure, permettant d'y faire entrer le lecteur et de partager avec lui des valeurs. L'ironie disparaît lors du retour des personnages à l'Histoire – ou à la non-Histoire, ce qui montre à quel point l'auteure la considère comme un outil efficace si elle est bien utilisée. En effet, la critique qu'elle livre grâce à l'ironie n'est pas une condamnation, car étant un procédé réversible elle se signale comme propre à la progression.

²⁶ Y. JEANNERET, E. SOUCHER. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », in *Communication et langages*, 2005, n° 145, L'empreinte de la technique dans le livre, pp.3 – 15 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351

PREMIÈRE PARTIE :

George Sand et l'ironie au XIX^e siècle

L'ironie est un phénomène du discours très difficile à définir, car elle relève de l'implicite, de l'intuition. Relevant de l'écart, elle permet par un processus de distanciation de faire accéder un énoncé à plusieurs sens. De cette incertitude peut naître une destruction du sens du discours par l'ironie, ce qui en fait un procédé très utilisé par les auteurs romantiques désespérés et partisans de la démolition du monde moderne. George Sand, au contraire, préfère utiliser l'aspect conversationnel de l'ironie pour en faire un outil pragmatique et pédagogique destiné au lecteur, afin d'atteindre dans ses romans une forme d'idéalisme pour pallier la perte de valeurs que subit son époque en disqualifiant certaines pensées et comportements de ses personnages.

1. L'ironie sandienne : une conversation

a. L'ironie littéraire

L'ironie est « protéenne¹ »

Il n'y a pas de conception unifiée de l'ironie, car pas de définition ultime de l'ironie en littérature, puisqu'en proposer une la figerait et donc la tuerait. Elle est en effet de « nature protéenne », selon l'expression de Pierre Schoentjes dans son ouvrage diachronique, *Poétique de l'ironie*². L'opinion commune fait de l'ironie un discours moqueur qui dit le contraire de ce que le locuteur veut réellement dire, et elle est, en France particulièrement, un moyen de raillerie où le moqueur feint d'embrasser un discours tout en disant autre chose. En réalité, l'objet s'avère être plus complexe et joue davantage sur l'ambiguïté du discours que sur une franche opposition, car certains propos ironiques ne relèvent pas simplement d'une relation de contradiction, mais peuvent être citationnels, modulables, nuancés. L'ironie est alors considérée comme une posture énonciative de l'écart, et joue sur le « trop » ou sur le « pas assez », afin de

¹ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 10

² *Ibid.*

déconstruire le sens premier de l'énoncé. L'écart produit par l'énoncé avec la situation d'énonciation donne ainsi à l'allocutaire l'indice d'un discours ironique, ce qui induit une compréhension de cet objet discursif de manière intuitive. En outre, cette saisie intuitive cause une difficulté d'analyse propre, le paradoxe étant que la condition *sine qua non* de sa compréhension est bien celle de savoir qu'il s'agit justement d'ironie.

Pierre Schoentjes³ propose quatre composantes essentielles d'une prise de parole ironique qui peuvent brosser un portrait de cet objet. Avant tout, il y a le comportement, car la personne qui ironise se sert de son corps, de son attitude, de sa voix, de son ton comme d'un masque ; son apparence est donc en inadéquation avec son discours. Puis, suit la situation, en effet un agencement particulier des faits peut créer de l'ironie sur le modèle de l'arroseur arrosé par exemple, ce qui peut se produire sur plusieurs niveaux, créant ainsi une ironie enchâssée. Le troisième élément important est le discours, dans lequel naît véritablement l'ironie, car la voix est l'outil modulable qui porte le discours à double entente en le rendant présent. Enfin, le dernier degré de la composition est l'art, quand l'auteur conscient des techniques employées met la réalité en scène, comme en littérature par exemple.

Philippe Hamon quant à lui, dans *L'ironie littéraire*⁴, rattache le concept au domaine des lettres, et en fait un objet spécifiquement littéraire, dans la mesure où ironie de situation et ironie de mot dépendent toutes deux du truchement du langage pour être saisies. Malgré la qualité oratoire de l'objet, il montre comment l'ironie en littérature prend place dans des énoncés équivoques et se fait « écriture oblique », expliquant que « la coopération dynamique qu'elle instaure avec le lecteur [...] est, aussi, l'essence même de l'acte littéraire⁵ ». L'ironie du XIX^e siècle est pour lui un objet polyphonique, qui a partie liée avec le développement du rire et de ses représentations, considérant alors la posture ironique comme la réaction face à la multiplication des voix en société et donc en littérature, ainsi qu'à la montée en puissance de l'opinion publique. Faire un « bon mot » devient d'une grande importance sociale dans un monde où le réel est appréhendé comme un composé « de strates et d'aires discursives et énonciatives, de "voix" en conflits et en interférences⁶ ». La traduction littéraire de ce phénomène est alors l'ironie moderne, mélange et ambiguïté du discours polyphonique.

³ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 15

⁴ P. HAMON. *op. cit.*, p. 2

⁵ *Ibid.*, p. 41

⁶ *Ibid.*, p. 132

Le critique littéraire américain Wayne Booth propose dans *The Rhetoric of Irony*⁷ une théorie des étapes de reconstitution du sens face à un énoncé ironique. L'allocutaire se trouve d'abord confronté à un discours dont il rejette le sens littéral, pour diverses raisons possibles, la plus évidente étant l'illogisme du propos. Il comprend alors que l'énoncé est ironique, et fait le tour des interprétations alternatives qui lui permettraient de rétablir le sens, pour choisir celle qui lui semble la meilleure en fonction de ce qu'il sait de l'auteur, du contexte, afin d'établir dans une dernière étape une nouvelle signification qui le conforte dans ce qui a été dit et ce qu'il sait. Cette théorie suppose une connaissance préalable de l'auteur pour pouvoir saisir les indices qu'il laisse, par exemple un manque de logique chez un auteur méticuleux, ou un énoncé inadéquat par rapport à ses positions politiques. Cet auteur présumé imaginé par le lecteur, mais dont l'image est néanmoins construite sur des faits, est appelé « auteur implicite ». Pour Booth, le sens figuré remplace totalement le sens littéral, qui n'est donc qu'un support dénué de sens ne portant pas de valeur sémantique dans l'interprétation de l'énoncé.

Selon Pierre Schoentjes⁸, cette théorisation est juste dans la mécanique de l'indice, qui attire l'attention du lecteur vers un double sens, mais pour lui la force de l'ironie est de conserver à la fois le sens littéral et le sens figuré, à l'image de l'arbre de Kierkegaard⁹. Si un dessin d'arbre cache dans le vide de ses branches un portrait de Napoléon, le spectateur ne le voit pas immédiatement. Mais dès qu'il l'aura vu, il lui sera impossible de voir à nouveau un simple arbre innocent, sans pour autant que le paysage premier disparaisse. Il en va de même pour l'ironie, le sens littéral est immédiatement compris par le lecteur, mais au moment où il saisit le sens figuré, ce dernier ne pourra plus disparaître, ce qui ne signifie pas pour autant que le sens littéral soit définitivement rejeté.

Cette ambiguïté dans le discours est une grande richesse, et nous conserverons cet élément de définition qui permet à l'ironie d'être une arabesque, figure traditionnelle de l'ironie, et pas seulement un discours bilatéral. Bernard Vouilloux fait de l'arabesque un motif omniprésent à l'époque romantique, un héritage porté à travers le temps par l'objet-livre de toutes les figures

⁷ W. BOOTH. *The Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, cité par P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 140

⁸ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 142

⁹ S. KIERKEGAARD, cité par F. MERCIER-LECA. *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, 2003, p. 87

ornementales des manuscrits, des métaphores, de la fantaisie. En somme pour lui, l'arabesque est l'image sans cesse renouvelée d'une pensée libre.

C'est que l'arabesque constitue en texte l'espace à travers lequel elle se déploie : pas seulement l'espace verbal de la page manuscrite ou imprimée, mais aussi l'espace graphique du dessin, l'espace chromatique des tableaux, l'espace plastique de la sculpture, l'espace des jardins et des paysages, l'espace des villes, l'espace des châles de cachemire et des tapis.¹⁰

L'arabesque devient alors un style artistique – il ajoute plus loin la musique¹¹ –, une forme porteuse de fantaisie et de création libre et libérée. Elle fait ainsi une place dans le texte à l'ironie, qui tresse les phrases et leurs différentes interprétations en faisant du texte un canevas où les différents fils, dont celui de l'oralité redécouverte au XIX^e en renouant avec les traditions, forment en prenant du recul l'image ironique.

L'ironie est un jugement de valeur : étude de cas

En se faisant l'outil de la création de plusieurs sens dans une même phrase, l'ironie devient un outil de jugement très fort, car elle peut en une phrase évoquer à la fois l'objet et son jugement. En effet, l'ironie devient le discours du jugement de valeur lorsque le premier sens littéral est celui de l'objet dénoncé tandis que l'autre sens, figuré, porte la dénonciation elle-même. En cela, l'ironiste est considéré comme un moraliste qui constate des faits qui ne correspondent pas à sa projection mentale d'un monde parfait, et qui en désigne les écarts par des termes qui font surgir l'idéal dans son discours. Cette conception de l'ironie est issue de la tradition de l'ironie moraliste du XVII^e siècle. La Rochefoucauld publie en 1664 ses *Maximes et sentence morales*, et Jean de La Bruyère publie en 1688 *Les Caractères*, portant la littérature morale à son apogée, qui se transforme après eux en satire sociale. Or la posture ironique chez Sand naît justement d'une critique basée sur la morale, car elle lui sert à porter des jugements de valeurs sur des personnages, des situations sociales ou des institutions, et l'indice de sa présence se trouve dans la contradiction entre les faits énoncés et les valeurs que l'ironiste semble leur accorder.

¹⁰ B. VOUILLOUX. *Écritures de fantaisie, Grottesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Éditions Hermann, 2008, p. 215

¹¹ *Ibid.*, p. 217

Prenons en illustration un exemple simple, celui d'un portrait ironique où les caractéristiques décrites sont des défauts mais où les termes utilisés pour en parler sont positifs. Dire de quelqu'un qui a un grand nez qu'il a un bon odorat ne fait qu'appuyer ironiquement le trait, ainsi l'écart créé entre les faits et le jugement que l'ironiste semble d'abord porter sur eux oblige le lecteur à reconsidérer son analyse et à entendre ce qui passait pour un éloge comme un blâme, créant une « exaltation de l'imperfection¹² ». L'ironiste exprime un jugement favorable, mais grâce à la contradiction, le lecteur ne s'y arrête pas et cherche le sens figuré dans l'énoncé.

Dans *Indiana*, la première occurrence d'ironie cible le colonel Delmare et épingle sa manière de diriger le foyer dont il est – malheureusement – le maître :

Ce personnage, beaucoup plus âgé que les deux autres, était le maître de la maison, le colonel Delmare, vieille bravoure en demi-solde, homme jadis beau, maintenant épais, au front chauve, à la moustache grise, à l'œil terrible ; excellent maître devant qui tout tremblait, femme, serviteurs, chevaux et chiens.¹³

L'indice d'ironie réside ici dans le terme « excellent », mot d'alerte trop élogieux qui entre en contradiction avec la suite de la phrase parce qu'il va à l'encontre d'un principe moral. Si l'on pourrait croire à une évocation du prince machiavélique, le fait que Delmare ne soit pas un prince empêche toute adhésion à cette lecture. Il est seulement le maître d'un « petit castel de la Brie », et ses prétentions à l'autorité deviennent ridicules. Les théories de Machiavel étant déjà source de débats voire discutables, elles sont inapplicables à un colonel à la retraite, fût-il le plus terrible des hommes. Dès lors, le contraste créé le rend risible dans sa posture d'homme cherchant à affirmer une autorité déplacée. En prenant en compte les positionnements politiques de George Sand, la juxtaposition d'un adjectif mélioratif et de l'évocation de la terreur crée une dissonance que le lecteur résout en l'interprétant comme ironique. Si Delmare semble se trouver excellent, il n'en est rien pour le narrateur qui encourage à entendre cette louange comme un blâme. La suite de substantifs nommant ceux qui tremblent devant Delmare : « femme, serviteurs, chevaux et chiens » fait apparaître une hiérarchie dans la valeur accordée aux habitants du castel, hiérarchie au sommet de laquelle Delmare se place lui-même. Le fait que le pronom « tout » renvoie à cette énumération montre d'une part que le colonel n'est maître que

¹² P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 143

¹³ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 49

chez lui, et d'autre part qu'il n'envisage pas autre chose que sa propre existence dans l'appréhension du monde. Implicitement, cette phrase ouvre l'esprit du colonel au lecteur, lui faisant comprendre que tout pour lui n'est que possession, femme et serviteur étant considérés comme à peine plus importants que les animaux.

L'ironie est un procédé qui relève de l'implicite, en ce qu'il requiert l'intuition du lecteur pour saisir ce qui n'est pas explicitement formulé mais pourtant bien présent dans un discours, même au stade virtuel. Ainsi l'expression du jugement ironique peut se comprendre dans un enchaînement significatif des propositions, dont le sens ne se donne pas mais que le lecteur doit ressentir. L'extrait analysé présente le personnage de Delmare au lecteur pour la première fois, dans un portrait qui prend place dans un « tableau à la Rembrandt¹⁴ », humide, obscure et froid malgré la cheminée et le narrateur qui éclairent tour à tour les personnages. Dans ce contexte, la manière dont s'enchaînent les phrases devient révélatrice de la première image que Sand veut donner à son lecteur du colonel. Il est maître d'un castel rembranesque où le temps s'écoule avec lenteur pour ses habitants qui s'ennuient profondément dans un salon mélancolique. Introduit après la caractérisation des deux premiers habitants qui « s'abandonnent en toute soumission au vague ennui¹⁵ », ainsi placés dans une tradition littéraire, en référence à *René* de Chateaubriand et au « vague des passions » avec lequel il est en prise, Delmare apparaît en opposition avec le début du passage, rompant avec le ton de la prose poétique par l'usage d'un point-virgule et de la conjonction de coordination « mais¹⁶ ». Séparé des autres par l'adjectif numéral « troisième », qui le place à l'écart d'un groupe formé par Ralph et Indiana, il se révèle dans la lourdeur d'un comportement appesanti qui manque de tenue. Caractérisé par le champ lexical de la vieillesse : « vieille bravoure », « jadis », « front chauve », « moustache grise », le colonel associé au passé, et le parallélisme « jadis beau, maintenant épais », permet en outre au lecteur de juger le personnage. L'évocation de la « demi-solde » quant à elle, explique pourquoi le colonel est devenu un commerçant car mis en non-activité par la Restauration, et renvoie à la médiocrité qu'il représente en contrastant fortement avec l'« excellent maître ». La suite du texte présente ses accomplissements :

Mais ils étaient passés, ces jours d'éclat où le lieutenant Delmare respirait le triomphe avec l'air des camps ; l'officier supérieur en retraite, oublié maintenant de la patrie ingrate, se voyait condamné à subir toutes les conséquences du mariage. Il était l'époux d'une jeune et jolie femme, le propriétaire d'un commode manoir

¹⁴ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 52

¹⁵ *Ibid.*, p. 49

¹⁶ *Ibid.* Toutes les citations suivantes se trouvent sur cette page.

avec ses dépendances, et, de plus, un industriel heureux dans ses spéculations ; en conséquence de quoi, le colonel avait de l'humeur, et ce soir-là surtout ; car le temps était humide, et le colonel avait des rhumatismes.¹⁷

La chute du personnage continue, bien que le narrateur mentionne des accomplissements supposés positifs selon la *doxa*. Il est « l'époux d'une jeune et jolie femme », est « un industriel heureux dans ses spéculations », « propriétaire d'un commode manoir avec ses dépendances ». Les « jours d'éclat » sont passés avec le triomphe, et le militaire qui excellait sur le champ de bataille est « condamné ». L'utilisation de ce vocabulaire guerrier pour évoquer la descente de Delmare au commerce et au foyer produit un contraste à effet ironique, redoublé par celui qu'impose à la lecture la mention des projets qu'il a concrétisés, pourtant positifs selon la société, mais considérés comme dégradants pour lui. La locution adverbiale « de plus » engage le lecteur à prendre le parti du narrateur et de la société, poussant le colonel vers le vieil homme aigri, râleur voire bourru. Le narrateur conclut cette présentation en l'articulant à la suite grâce à une locution prépositive, feignant ainsi une relation de cause à effet : « en conséquence de quoi, le colonel avait de l'humeur », ce qui crée un lien logique factice entre ces deux propositions. L'évocation prosaïque de ses rhumatismes à la fin du passage le lie à la faiblesse en le ridiculisant, lui le puissant soldat napoléonien, et parachève dans un effet de chute à la fois thématique et stylistique la descente sociale, physique et morale du personnage. Le colonel est à la fois plus fier de lui-même que son état ne lui permet de l'être en restant décent, et pas assez reconnaissant de sa situation confortable. Il est ridicule et incapable de rien sinon de se servir lui-même, et détonne tellement à la fois explicitement et implicitement avec la scène d'incipit qu'il paraît ne pas être à sa place, voire avoir pris celle d'un jeune homme volontaire qui aurait pu rendre les mornes soirées du Lagny plus chaleureuses. Sa volonté farouche de rester maître de ce qui ne lui correspond plus est source chez le narrateur de jugement et d'ironie, ce qui place le personnage du côté des cibles de George Sand.

¹⁷ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 50

b. Le locuteur ironiste dans notre corpus

Qui est le narrateur ?

Selon la narratologie de Gérard Genette¹⁸, notre corpus relève intégralement de la narration ultérieure, ce qui permet au narrateur d'exercer la distance nécessaire à l'ironie dans un cadre temporel. En effet, une posture ironique ne peut naître que d'une distance avec l'objet observé pour pouvoir en énoncer un jugement déguisé. Par conséquent le narrateur, possédant un certain recul sur les événements et connaissant l'aboutissement de la diégèse, a une position de surplomb qui lui donne de fait une place d'ironiste de choix. Dans chaque roman de notre corpus, sa spécificité sert le propos même de l'œuvre et fait entendre une voix ironique très importante.

Le narrateur d'*Indiana* est un narrateur omniscient ou à focalisation zéro, et hétérodiégétique, il en sait donc plus que les personnages et ne fait pas partie de la fiction. Le récit possède une qualité réaliste, jusqu'à ce que le récit rejoigne une forme de mythe à la fin de la troisième partie, quand Ralph prend la parole. S'en suit une conclusion, rédigée sous forme de lettre, dans un récit autodiégétique. Selon Béatrice Didier dans la préface de son édition, on peut considérer que la romancière s'exprime à travers le narrateur omniscient, en particulier dans les passages supprimés de l'édition de 1832 où il parle bien plus librement que dans les éditions ultérieures : « Certes, c'est le narrateur masculin qui parle, mais précisément la romancière parle par sa voix¹⁹. » Le pouvoir que Sand accorde au narrateur est révélateur de sa conception du roman comme dialogue avec le lecteur en vue d'une amélioration de la société. Cette croyance est exprimée dès ce premier roman mais plus encore dans *Mauprat*, de manière plus complexe et subtile peut-être.

Mauprat est un récit encadré, et est donc composé de deux narrations. La première relève de la focalisation interne, où le narrateur est homodiégétique. La seconde est un récit enchâssé à focalisation interne, où Bernard Mauprat relatant son histoire est un narrateur autodiégétique. Le changement de personnage focal ouvre un nouveau niveau de narration, que l'on peut qualifier de métadiégétique, tandis que la focalisation interne ajoute une intensité dramatique en faisant entendre un « je », donnant ainsi accès à une conscience. Elle permet en fait au personnage lui-même de s'observer, et ici de s'auto-analyser

¹⁸ G. GENETTE. « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 229

¹⁹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 14

rétrospectivement, ce qui contribue à la construction d'un roman de la perfectibilité. Grâce à cela, l'identification, la pitié et la sympathie du lecteur sont plus faciles, et le personnage devient le héros.

Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, la bienveillance du lecteur est assurée par la composition de personnages sympathiques malgré tous leurs défauts, que le narrateur met en valeur en montrant leurs qualités. Ce narrateur, omniscient ou à focalisation zéro, a la particularité d'être éloigné dans le temps des faits qu'il raconte, et de revendiquer cette appartenance à une autre époque par des mentions anachroniques d'auteurs comme La Fontaine ou Molière, tous deux nés environ au moment où se déroulent les faits, en 1621. Dans ce roman, l'utilisation de l'instance narrative montre une conception de l'Histoire comme progrès, car le narrateur considère les siècles passés comme bien plus terribles que celui depuis lequel il parle et construit des personnages types qu'il offre lui-même aux auteurs critiques de leurs temps.

Le narrateur sandien est donc totalement multiforme, et fait preuve d'une indépendance dans l'écriture qui laisse sa subjectivité apparaître. En le considérant comme une instance au potentiel d'action dans le roman, l'auteure lui donne la capacité de produire l'ironie à son compte.

Subjectivité, rapport au lecteur et capacité ironique

L'ironie fonctionne selon un schéma à trois rôles souvent appelé « triangle de l'ironie ». Ces trois rôles, rappelés par Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* sont l'ironiste, la cible et l'observateur²⁰. Dans les œuvres, l'ironie est essentiellement portée par l'instance narrative, même si elle est parfois déléguée à des personnages. Le narrateur endosse tour à tour le rôle de l'ironiste et de l'observateur, ce qui, outre le fait que l'artificialité assumée d'un narrateur simplement ironiste est évacuée, permet de le considérer comme une instance subjective.

Le narrateur sandien est un homme, ou du moins une voix masculine dont le genre est exprimé à l'écrit, ce qui amène Éric Bordas à considérer que Sand a besoin dans son œuvre du point de vue masculin²¹. En effet, la posture d'auteure androgyne qu'elle revendique et la place réservée dans la société aux auteures femmes ne pouvaient pas être conciliées dans une narratrice féminine. N'oublions pas tout de même pour éviter les lectures biographiques souvent

²⁰ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 184

²¹ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 143

simplistes que le narrateur est une voix sans corps, un rôle fictif, ni tout à fait l'auteure ni tout à fait étranger. Si nous entendons la voix de Sand à travers cette voix, c'est parce qu'elle l'investit d'une posture de locuteur forte, lui concédant une personnalité, des valeurs et une posture morale. Le narrateur, qu'il soit personnage ou non, fonctionne comme une instance aux convictions marquées, et l'ironie dont il fait preuve affirme d'ailleurs l'engagement de cette subjectivité.

Il arrive également que nos personnages soient le locuteur ironique, soit en assumant pleinement leur rôle, soit en étant soutenus par le narrateur comme Edmée, ou au contraire jugé ironiquement par lui dans une sorte de palimpseste. C'est le cas de Raymon, lorsqu'il lance à Indiana pendant une de leurs disputes : « dans quel roman à l'usage des femmes de chambre avez-vous étudié la société, je vous prie²² ? ». Son ironie est humiliante car elle est misogyne, témoigne d'un grand mépris de classe et rappelle à Indiana son manque d'instruction. Ici, le narrateur ne soutient absolument pas Raymon, qui prononce ces mots au discours direct, ce qui permet au narrateur de n'avoir aucun lien « verbal » avec ces paroles puisqu'il ne les prononce pas. En outre, dans les phrases qui suivent, il s'efface pour le laisser se sortir de cette mauvaise passe seul, mentionnant simplement le fait que Raymon sait qu'il est allé trop loin mais ne lui trouvant ni excuses ni pardon. Le discours indirect libre permet également au narrateur de se désolidariser du propos, laissant le personnage seul avec ses paroles, ridiculisé à la fois par l'ironie du narrateur et par lui-même, comme lorsque Raymon est pris de court par le sang-froid de sa « romanesque maîtresse²³ » quand elle lui annonce ne pas entendre suivre son mari sur l'île Bourbon, qu'il qualifie ainsi pour justifier l'emballement de sa parole faussement exaltée. Nous remarquons ainsi comment Sand se refuse à porter elle-même une ironie blessante, et dialogue avec le lecteur par contre-exemples. En effet, elle parvient à prendre une distance nécessaire à la fois à la création du discours ironique, à sa réception et à son jugement.

Le narrateur reste néanmoins le maître de l'ironie dans sa conception sandienne, qui prend place dans diverses situations, portraits, descriptions, discours rapportés, mais qui le plus souvent naît dans des digressions où le narrateur arrête le déroulement de la diégèse pour s'exprimer pleinement. Le fait qu'elle naisse dans ces moments particuliers de l'écriture parfois considérés comme des longueurs ou des ralentissements de la fiction est révélateur de la relation que Sand veut créer avec son lecteur. En effet, l'ironie retient l'attention en provoquant par ses piques, et maintient l'intérêt en évitant la relâche pendant un commentaire du narrateur. Sand a

²² G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 217

²³ *Ibid.*, p. 205

besoin d'interaction avec son lecteur, et construit son dispositif narratif comme un dialogue fictif, en tous cas sur le ton de la conversation qui, doublé d'ironie, résonne comme une survivance de la conversation des Salons d'Ancien Régime, où le Verbe était investi d'un pouvoir infini, où les réputations pouvaient en une phrase bien dite être réduites à néant.

Ironie et conversation

Benedetta Craveri dans *L'Âge de la conversation*²⁴ revient sur cette pratique relevant à sa naissance du jeu puis devenant véritablement un rite aristocratique, en particulier des femmes, et un lieu primordial de la pensée et de la culture. La noblesse, progressivement poussée hors des pouvoirs politiques, continue d'exercer une domination cette fois intellectuelle en se faisant maîtresse du bon goût et de la philosophie. En effet, comme le montre Marc Fumaroli²⁵, la conversation ne s'est pas développée à la Cour mais dans les hôtels privés, dans les villes, ce qui fait d'elle un lieu de liberté de la pensée aristocratique qui échappe au regard du roi. En outre, elle se présente comme le fait d'arme d'une noblesse qui n'a plus grand lien avec le champ de bataille d'où elle tenait son prestige, et les mots deviennent dès lors des assauts, et un enjeu de pouvoir. Après la Révolution, la noblesse a perdu l'usage de la conversation, d'abord parce que Napoléon a privé l'élite nationale de la liberté de parole, puis parce que l'avènement de la société bourgeoise laborieuse a interdit la pratique du loisir, en tous cas de l'activité ne générant pas de profit. Gagner sa vie est devenu pour certains une obligation, limitant ainsi le temps disponible antérieurement consacré aux Salons, tandis que le progrès scientifique promu en valeur première remplace la philosophie, les lettres, la culture générale.

Bien des auteurs regrettent cet esprit de salon, et s'en sentent les héritiers dépossédés. Barbey d'Aurevilly, autre détracteur de Sand, est par exemple un grand nostalgique de cette parole pré-révolutionnaire perdue. D'après Marie-Christine Natta, il « aimait passionnément la conversation²⁶ », la considérait comme un moyen de résistance face à la démocratie, mais n'en faisait pas une démonstration d'érudition car cette dernière, si elle prenait trop de place, pouvait être coupée dans son élan par un trait d'esprit vif et plaisant s'opposant au sérieux, par une

²⁴ B. CRAVERI. *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002

²⁵ M. FUMAROLI. « La conversation », in P. NORA (dir.). *Lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, 1997, t. III, vol. 2, p. 3651

²⁶ M.-C. NATTA. « La conversation de Barbey d'Aurevilly », in *La Revue des Deux Mondes*, juillet 2005, [en ligne]

<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/ce35ce87e75a339a5540d01d87ffc584.pdf>

ironie permettant à la pensée de retrouver sa liberté. Barbey d'Aurevilly est certes un nostalgique, mais il n'en reste pas moins un homme de son siècle, romantique et dandy, et de ce point de vue, sa conversation n'est pas une survivance, car il se plaît à exprimer des passions et à bousculer certaines règles.

Dans la deuxième partie de son journal, *Deuxième mémorandum*, il relate une de ses prises de parole chez la maîtresse d'un de ses amis en disant qu'il a été « surpris tout à coup par une singulière verve²⁷ ». La conversation comme pulsion ne correspond en rien à la conversation de l'Ancien Régime, mesurée et polie, et en exaltant sa parole, Barbey d'Aurevilly se met en scène sur un théâtre romantique, démesuré, où il monologue sans s'en apercevoir. Son surnom, le « dernier mousquetaire de la critique », témoigne d'un *ethos* de polémiste hautement revendiqué. Dandy, il se plaît à déplaire. Dans ce même journal, il rapporte qu'un jour, ses amis et lui « [ont] parlé *rat*, *panthère* et *chameau*, avec la plus indolente insolence pour la maîtresse de maison²⁸ ». Allant donc jusqu'à la raillerie s'attaquant au physique, il s'écarte de l'ironie telle qu'elle pouvait être perçue dans les Salons, et telle que George Sand s'en fait l'héritière. Pour elle, s'il est question de dialoguer avec le lecteur, il n'est pas imaginable de s'en prendre ainsi à l'individu. La conversation a donc plusieurs modes de réception et de réactivation au XIX^e siècle, dans la pratique réelle ou dans son application littéraire. Quant au lecteur, parfois malmené par les dandys, il est imaginé par Sand comme un partenaire plutôt que comme un adversaire, ce qui introduit une relation tout à fait différente, plus proche de la complicité.

Cette conception du lecteur imaginé par l'auteur avec lequel on converse se retrouve également chez Stendhal, qui cherche la proximité avec celui qui donne vie à ses textes. Dans ses écrits relevant de l'autobiographie et de l'écriture de soi comme *Vie de Henry Brulard*, *Journal* ou *Souvenir d'égotisme*, Stendhal s'adresse au lecteur comme à celui qui est encore en vie, contrairement aux autres figures dont il est question dans l'œuvre. Béatrice Didier²⁹ relève les mots ajoutés en note de bas de page au titre de *Souvenirs d'égotisme*, « A n'imprimer que dix ans au moins après mon départ par délicatesse pour les personnes nommées, cependant les deux tiers sont mortes dès aujourd'hui³⁰ ». L'omniprésence de la mort rend donc évidente la

²⁷ J. BARBEY D'AUREVILLY. « Memoranda » in J. PETIT (dir.). *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1966, t. II, p. 1008

²⁸ *Ibid.*, p. 1005

²⁹ B. DIDIER. *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF, 1983, p. 294

³⁰ STENDHAL. *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Flammarion, 2013, p. 35

présence vivante nécessaire, vitale, du lecteur, ainsi considéré comme étant capable de mener avec l'auteur posthume une conversation que même la mort ne peut empêcher.

Dans ses romans, l'auteur entretient également un rapport étroit avec le lecteur, en particulier dans *La Chartreuse de Parme* qui a la particularité narratologique de présenter deux focalisations mêlées. L'une, la focalisation interne, fait entrer le lecteur dans l'histoire à travers les yeux des personnages et contribue à l'esthétique réaliste du roman. Elle se déplace de personnage en personnage, en commençant par le lieutenant Robert et en finissant par Fabrice, multipliant ainsi les points de vue. L'autre, la focalisation zéro, est le point de vue du narrateur, de surcroît celui de l'auteur, et plane en permanence au-dessus de la première. Ce point de vue qualifiable de voix porte un jugement sur le déroulement de la fiction, sur les personnages, et s'adresse au lecteur à la première personne. Dans le chapitre XVII, le narrateur dit par exemple : « Le lecteur trouve cette conversation longue : pourtant nous lui faisons grâce de plus de la moitié ; elle se prolongea encore deux heures³¹ ». Le narrateur prend donc totalement à son compte le déroulé de la conversation, et s'autorise à la tronquer pour n'en donner au lecteur que l'essentiel. Ce n'est pas la conversation elle-même qui est dénoncée comme ennuyeuse, c'est plutôt un pouvoir narratif qui est utilisé de manière à plaire au lecteur, en lui parlant et en lui signalant sa présence bienveillante.

Le narrateur sandien, en particulier dans la première *Indiana*, relève de cette même conception du narrateur comme un relatant qui possède la capacité de converser avec un lecteur imaginé, qui se trouve être finalement tout lecteur de bonne volonté.

c. Distanciation et ambiguïté de l'ironie

La distanciation ironique peut naître dans l'œuvre sandienne parce que le discours est considéré comme adressé au lecteur, et pensé sur le mode de la discussion. Dans son article « Lire *Consuelo* », George Molinié³² expose les différentes stratifications discursives présentes dans le roman et montre grâce à elles l'exercice de distanciation ironique que fait George Sand. La première strate repose d'abord sur les dialogues des personnages entre eux et leurs propos les uns sur les autres, la seconde sur le discours de l'instance narrative à l'égard des personnages, et la dernière sur la posture narrative face à cette narration. D'ailleurs, c'est bien

³¹ STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, 2000, p. 386

³² G. MOLINIÉ. « Lire *Consuelo* », in J. GARDES TAMINE, et alii. (dir.). *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007

la distanciation de l'instance narrative vis-à-vis de ses mises en scènes qui fonctionne comme un indice de la présence de l'ironie. Il donne l'exemple suivant d'une instance narrative moqueuse dans *Consuelo*, quand Anzoleto apprend du comte Zustiniani que son amie est laide. Le jeune homme en reste interdit et n'est plus capable de réfléchir autrement qu'en répétant ce qu'on lui dit ou par de courtes propositions interrogatives naïves qui lui donnent l'air idiot :

Consuelo ! c'est bien elle ; la favorite du professeur, une fille bien intelligente, mais bien laide !

— Bien laide ! répéta Anzoleto stupéfait.

[...]

Pour remplacer la Corilla il faut un ange de beauté, et ta Consuelo, je m'en souviens bien maintenant, est plus que laide, elle est affreuse. »

Le comte fut abordé en cet instant par un de ses amis, qui l'emmena d'un autre côté, et il laissa Anzoleto consterné se répéter en soupirant : — Elle est affreuse !...³³

Aussi reprit-il le chemin de la *Corte-Minelli*, en s'arrêtant à chaque pas pour se représenter sous un nouveau jour l'image de son amie, et pour répéter avec un point d'interrogation à chaque parole : pas jolie ? bien laide ? affreuse ?³⁴

La mise en scène finit par prendre le lecteur à parti, car elle lui fait sentir qu'il est admis par le plus grand nombre que Consuelo n'est pas d'une grande beauté. Le narrateur ironise au début du chapitre VI lorsqu'il dit au lecteur : « Il vous paraîtra peut-être étonnant, et il est pourtant très-certain, cher lecteur, que jamais Anzoleto n'avait eu d'opinion sur la beauté ou la laideur de Consuelo³⁵. » L'ironie ici ne sert pas à dire le contraire de ce qu'on dit effectivement, mais plutôt à constituer un groupe composé de ceux qui savent que selon les critères de beauté de l'époque, Consuelo est laide, groupe dont elle fait partie elle-même. Anzoleto, naïveté projetée dans le réel malgré son âge presque adulte, se trouve à l'extérieur. Le recul pris par les deux instances – narrateur et lecteur – permet alors de comprendre l'ironie tandis qu'une complicité s'instaure entre l'instance narrative et le lecteur faisant partie du même groupe.

Selon Pierre Schoentjes³⁶, la connivence accroît la cohésion en créant un intérieur et un extérieur au groupe. Au début du chapitre VII d'*Indiana*, Raymon se dit à lui-même qu'il est

³³ G. SAND. *Consuelo : La Comtesse de Rudolstadt (Tome 1)*, Paris, Gallimard, 2004, p. 50

³⁴ *Ibid.*, p. 55

³⁵ *Ibid.*, p. 50

³⁶ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 194

incapable de tromper, et se donne le bon rôle d'un homme amoureux et honnête. Il affirme qu'il n'a jamais menti mais c'est faux, justement il vient de le faire à la fin du chapitre VI, c'est-à-dire la veille pour lui et il y a quelques pages seulement pour le narrateur, en disant à Noun qu'il était venu pour elle alors qu'il venait voir Indiana. Ce discours dit certes ce qu'il dit littéralement parce que Raymon y croit réellement ou essaie de s'en convaincre, mais le redoublement d'un mensonge à propos d'un mensonge provoque un décrochage, et fait apparaître l'intégralité de ces paroles comme indignes de confiance. Elles finissent par dire l'inverse de ce qu'elles semblent d'abord signifier, prenant le lecteur à témoin.

Ce qui rendait sa situation si pénible, c'était d'être forcé de lui dire qu'il ne l'aimait plus ; car il ne savait pas tromper. Si sa conduite, en ce moment, paraissait double et perfide, son cœur était sincère comme il l'avait toujours été. Il avait aimé Noun avec les sens ; il aimait madame Delmare de toute son âme. Il n'avait menti jusque-là ni à l'une ni à l'autre. Il s'agissait de ne pas commencer à mentir, et Raymon se sentait également incapable d'abuser la pauvre Noun et de lui porter le coup du désespoir. Il fallait choisir entre une lâcheté et une barbarie. Raymon était bien malheureux. Il arriva à la porte du parc du Lagny sans avoir rien décidé.³⁷

Raymon, face à sa propre absence de volonté franche, se retrouve incapable de décider, de faire un choix. Il est mou, sans ambition et sans audace, et tout son personnage est construit sur cette velléité passive, cette élasticité d'un homme qui certes se situe dans le présent mais qui le dégrade en ne l'étant que par intérêt. Le lecteur, conscient de ce qui vient de se passer sous ses yeux et possédant la preuve du mensonge quelques pages en arrière, est érigé en juge de cet écart, et fait de Raymon un personnage indigne de confiance, car capable de se mentir à lui-même. C'est bien une complicité par l'écart que Sand cherche à créer, car elle appelle le lecteur avec lequel elle converse à le résoudre par une nouvelle prise de distance, ce qui finit par rapprocher l'auteure et son lecteur.

L'ironie que produit George Sand est donc un travail du personnage par le narrateur, énonciateur de jugement sur le ton de la conversation avec le lecteur. Héritée de la conversation d'Ancien Régime, l'ironie de Sand s'en distingue néanmoins par des ambitions sociales et démocratiques. Le XIX^e siècle est une période d'expérimentation politique et sociale après le traumatisme de la Révolution où le discours ironique en tant que jugement tient une place importante dans les lettres, et il convient à présent d'étudier cet objet dans son siècle afin de singulariser l'écriture sandienne.

³⁷ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 99

2. Idéal et transcendance après la Révolution : la naissance de l'ironie du siècle

a. Un siècle né sur des ruines

Le XIX^e siècle français est celui de l'impossible retour au système de valeurs de l'Ancien Régime après la Révolution et de l'avènement de la morale bourgeoise, qui prône entre autres le travail, la moralité et l'argent. Dès lors, le rapport aux objets devient fonctionnel et utilitaire, comme le montre le deuxième numéro du *Magasin du XIX^e siècle*, « Le siècle des choses³⁸ », qui étudie la place de l'objet dans l'appartement bourgeois. L'accumulation devient à cette époque la manière d'habiter, permettant ainsi de signifier son rang et son argent dans la sphère privée, dont l'apparence revêt par conséquent un caractère éminemment public. Dans ce contexte sombre et surchargé, la France donne l'impression d'être devenue incapable de rire, et paradoxalement c'est au moment où le rire devient impossible que la blague dans sa conception moderne trouve un grand succès. Ces éclats vides, ces mots enflés sont pour beaucoup le témoignage d'une époque vaine. Une des ironies dix-neuviémistes françaises se développe d'ailleurs dans ce paysage d'opposition radicale à toute quête de sens, préférant la table rase à la reconstruction sur les ruines d'un passé révolu. Très présente au début du siècle, en particulier chez les écrivains romantiques, elle trouve ensuite de nouvelles ramifications, ce qui empêche de considérer comme assimilables les ironies de Balzac, de Flaubert ou de Zola. C'est en particulier dans le rapport qu'elles entretiennent avec le lecteur que leurs singularités se révèlent. Sand elle, choisit de faire apparaître l'ironie de manière à ne jamais perdre son lecteur dans l'interprétation, et l'utilise en vue de prendre place et position dans l'Histoire.

Vacillement des catégories de pensée de l'Ancien Régime

Partons de l'étude d'un objet culturel, le rire, pour tenter de définir le contexte dans lequel naît l'ironie du XIX^e siècle. Marie-Ange Voisin-Fougère, dans l'article « La crise du rire au XIX^e siècle : autopsie d'un lieu commun³⁹ », fait le constat d'un paradoxe. D'un côté, le rire est omniprésent dans la société du début du siècle, en particulier dans les images, dans les

³⁸ SERD. *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°2, « Les choses », Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2012

³⁹ M.-A. VOISIN-FOUGERE. « La crise du rire au XIX^e siècle : autopsie d'un lieu commun », in A. VAILLANT, R. DE VILLENEUVE (dir.). *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2013 [en ligne] <https://books.openedition.org/pupo/3623?lang=fr>

caricatures et est un moyen d'exprimer un avis sur les réalités publiques de l'époque. D'un autre, il est moribond, sans autre fondement que du vide, et n'est que le triste masque d'une génération désenchantée et dégoûtée par la vie avant même de l'avoir vécue. De cela naît la nostalgie d'un rire « gaulois » fantasmé, auquel le sérieux bourgeois interdit désormais l'accès. De ce point de vue, la réception de Rabelais au XIX^e siècle, étudiée par Bertrand Marquer⁴⁰ et par Marie-Ange Voisin-Fougère⁴¹ par exemple, ouvre un espace de fantaisie, voire d'anticonformisme se dressant face au sérieux. L'œuvre rabelaisienne n'étant pas bien connue avant sa redécouverte, du moins sa plus large diffusion, sa réception au XIX^e en fait l'écriture du rire par excellence et un miroir inversé de la société. En outre, c'est bien la part pudibonde des lecteurs qui enferment Rabelais dans la « gauloiserie », et Marie-Ange Voisin-Fougère⁴² montre que face à eux, les défenseurs de cette gaieté nationale dénoncent la dégradation bourgeoise de la morale en pruderie, de la chasteté en hypocrisie, du sérieux en sottise. Néanmoins dans la réalité, le rire est toujours présent, et s'incarne dans une forme nouvelle, la blague.

Nathalie Preiss⁴³ en fait une étude particulièrement riche, dans laquelle elle montre l'attrait et le rejet de la sphère littéraire pour cette forme, d'un côté par son utilisation par des auteurs comme « Blaguezac » entre autres, de l'autre par la mauvaise réception de ce rire vide, en particulier par Flaubert. Il écrit notamment dans sa *Correspondance à George Sand* : « Nous crevons de la blague, [...] par l'amour de la banalité et le bavardage imbécile⁴⁴ ». La blague tient son nom de la blague à tabac vide mais gonflée pour faire illusion. Ce trait d'esprit est donc fondé sur le vide, mais utilise le langage pour faire illusion, d'abord dans le sens péjoratif de « hâbleur », puis dans le sens plus ordinaire de « plaisanterie ». La blague est une forme courte habilement racontée pour faire rire qui possède une importante dimension sociale, mais elle est alors considérée comme la forme moderne et dégradée du rire. Il convient de nuancer cette haine, car malgré tout il apparaît chez Flaubert ou chez les frères Goncourt une forme

⁴⁰ B. MARQUER. *L'Autre siècle de Messer Gaster ? Physiologie de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017

⁴¹ M.-A. VOISIN-FOUGERE. *Le rire de Rabelais au XIX^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009

⁴² M.-A. VOISIN-FOUGERE. « La crise du rire au XIX^e siècle : autopsie d'un lieu commun », *op. cit.*

⁴³ N. PREISS. *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002

⁴⁴ G. FLAUBERT, G. SAND. *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1904, Lettre CCLXXXII de Flaubert à Sand du 26 Septembre 1874, p. 409. [en ligne] <https://archive.org/stream/correspondancee00sand#page/n7/mode/2up>

d'attraction pour cette forme détestée⁴⁵, lorsque le premier rêve d'une « blague supérieure », et les seconds d'une « mélancolie tintamarresque ».

L'ironie dix-neuviémiste prend racine dans ce contexte, et de la même manière que la blague, elle devient un objet qui tourne à vide et ne produit rien, dévoyant par cet usage infertile la notion première de l'objet. C'est alors que naît l'ironie romantique, qui se place en opposition totale avec les utilisations que les écrivains des siècles passés ont pu en faire. Jean-Louis Cabanès⁴⁶ conceptualise le « négatif » et en fait un fil conducteur de l'esthétique du XIX^e siècle qui prend sa source dans la solitude et le sublime de la seconde moitié du XVII^e. Ce concept, menaçant et destructeur, est paradoxalement riche de créativité chez les auteurs de la génération romantique, qui font face à la crise des promesses non tenues de la Révolution Française. En effet, par l'utilisation de *topoi* liés à la négativité : « la nuit, le désert, le silence, les paysages illimités, la morbidité [...], la folie [...], la violence [...], le désir comme course sans fin vers un être toujours fuyant⁴⁷ », le romantisme confronte le vivant à sa finitude. Compulsive, la génération romantique et au-delà, le XIX^e siècle dans son ensemble, esthétise l'empreinte du désespoir à la recherche de nouvelles valeurs.

Isabelle Hoog-Naginski, s'appuyant sur l'ouvrage de D.G. Charlton, *The French Romantics*⁴⁸, développe dans *George Sand, l'écriture ou la vie*⁴⁹ les trois missions que se donne cette génération : dénoncer le matérialisme de la société en lui opposant une forme de spiritualité, en exposer les maux et en chercher les remèdes, et rétablir des valeurs personnelles face à la chute de la morale ancienne. Elle cite D.G. Charlton sur ce dernier point, rapportant que les romantiques cherchent à élaborer « une morale personnelle à l'époque où les croyances traditionnelles s'effondrent⁵⁰ ». Le drame de cette jeunesse est le renoncement à la foi et l'impossibilité politique, et le rire n'est alors pour elle plus qu'une grimace tandis que le retour à la gaieté est impossible. George Sand fait partie de cette génération désillusionnée qui doit trouver de nouvelles catégories, de nouvelles valeurs dans un monde totalement bouleversé.

⁴⁵ M.-A. VOISIN-FOUGERE. *op. cit.*

⁴⁶ J.-L. CABANES. *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011

⁴⁷ *Ibid.*, p. 291

⁴⁸ D.G. CHARLTON. *The French Romantics*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, I, 173 cité par I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 30

⁴⁹ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 30

⁵⁰ D.G. CHARLTON. *op. cit.*, I, 173

L'artiste romantique

Au début du XIX^e siècle en France, la sphère littéraire lutte encore contre le rationalisme du XVIII^e, et le roman devient le lieu de cette expérimentation. Bien qu'elle soit encore très critiquée et qu'on lui préfère toujours la poésie et le théâtre, la prose romanesque gagne progressivement ses lettres de noblesse et permet à de nouveaux écrivains de s'illustrer. De la forme stricte de la tragédie classique, le modèle littéraire embrasse alors la souplesse et la plasticité du roman. L'artiste romantique, en investissant cette forme, revendique la liberté, l'onirisme et l'expression d'une intériorité de l'artiste.

Pour Pierre Schoentjes, l'ironie résonne comme la mise en voix de la conscience de l'artiste du chaos de l'univers, cherchant tout de même à maintenir l'idéal et la transcendance dans un monde bouleversé. Dans ce contexte, l'artiste romantique propose au monde à la fois l'anéantissement d'anciennes valeurs appartenant au passé et l'avènement de nouvelles idées ancrées dans le présent. Démiurge, il s'attache à la sensation exacerbée de la liberté. Sand, dans la préface de l'édition de 1832 d'*Indiana*, fait ainsi l'apologie de la liberté comme principe fondateur d'une humanité renouvelée. L'ironie, en permettant d'écrire une chose et son contraire ouvre la perspective d'une liberté fondamentale dans le langage, qui met en cause le principe de non-contradiction. Si Sand s'en sert de manière réversible dans une perspective optimiste, le procédé sert également de moyen de destruction de toute vérité axiologique.

En guise d'exemple révélateur de la conception de l'artiste romantique incarnant l'état d'esprit du début du siècle, nous faisons ici mention de l'« enfant du siècle », Alfred de Musset. Musset est l'auteur de la jeunesse romantique désespérée qui en devient ironique. Souffrant du manque de repères de son époque, la littérature fonctionne pour lui comme une mise à mal du monde et comme un support d'une quête impossible de soi. Son œuvre oscille de fait entre la désacralisation absolue et la recherche de nouvelles valeurs. Sylvain Ledda montre à travers son ouvrage *L'Éventail et le dandy*⁵¹ comment l'insolente fantaisie mussetienne unifiant l'œuvre est révélatrice d'un *ethos* inquiet, pour qui l'ironie est une parodie mettant le monde en échec. *Lorenzaccio* est l'œuvre de l'ironie de situation et du double sens des paroles. Chef d'œuvre inspiré par *Une conspiration en 1537* de George Sand, il porte l'empreinte visible de l'ironie romantique. La pièce se déroule dans la Renaissance florentine du XVI^e siècle autour du héros Lorenzo, devenu Lorenzaccio après avoir rejoint la vie de débauche d'un duc, tyran

⁵¹ LEDDA, Sylvain. *L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012, p. 99

qu'il projetait initialement d'assassiner. Le personnage souffre néanmoins de s'être laissé aspirer par la vie qu'il méprisait, et son projet de meurtre du tyran devient alors paradoxalement l'unique acte qui puisse lui permettre d'embrasser à nouveau la morale. L'ajout du suffixe ici péjoratif -accio souligne le passage du héros au débauché, néanmoins il convient de noter que cette dualité n'est pas binaire mais plutôt ambiguë. Il finit par être assassiné par le peuple alors qu'il devait en être le sauveur, dans une ironie destructrice teintée de cynisme : « Pippo : [...] le peuple s'est jeté sur lui. Dieu de miséricorde ! on le pousse dans la lagune / Philippe : Quelle horreur ! Quelle horreur ! Eh quoi ! Pas même un tombeau !⁵² » Dans *Les Marrons du feu*, il transforme la tragédie de Racine en comédie en mêlant le grave et le ludique, ironisant ainsi par la parodie et la désacralisation des genres par leur mélange. *La Confession d'un enfant du siècle*, dans une certaine mesure autobiographique et adressé à George Sand, fait état de la dérégulation française après la chute du Premier Empire, et de l'état nihiliste dans lequel se trouvent le poète et sa génération. Liant dans cette œuvre le règne de Napoléon et sa déchéance à la pourriture et à la nécrose organique, l'auteur fait preuve de l'ironie mortifère et morbide la plus destructrice, que Jean-Christophe Cavallin⁵³ nomme « ironie anatomique », identifiant ainsi l'état de la société au corps débauché de l'écrivain. Oscillant entre ironie et angoisse, Musset érige de nouvelles valeurs comme l'art et l'amour, mais son œuvre reste empreinte de la grande souffrance de la génération du siècle. René Bourgeois, dans son article « Du poète ironique à l'ironie poétique⁵⁴ » analyse la plume ironique de Musset dans son évolution. Rejetant l'ironie satirique de Voltaire qu'il qualifiait d'« hideux sourire », l'écrivain fait plutôt de l'ironie une défense de la souffrance intérieure. D'abord désinvolture provocatrice, elle devient masque mêlant le moi au non-moi pour accéder à un niveau métaphysique tourné vers un monde imprévisible, mais finit par retomber sur une réalité qui empêche l'accès au rêve, et condamne irrémédiablement l'Homme.

Autre figure romantique, Alfred de Vigny, adepte du cénacle de Nodier, ne fait pas exception quant à l'utilisation de l'ironie. Grand pessimiste, il développe l'idée selon laquelle le poète est un paria, un génie incompris et souvent malheureux, notamment dans *Chatterton*,

⁵² A. DE MUSSET. *Lorenzaccio*, Paris, Flammarion, 2012, p. 217

⁵³ J.-C. CAVALLIN. « Ironie anatomique dans *La Confession d'un enfant du siècle* », *Ironies entre dualité et duplicité*, in J. GARDE TAMINE, et alii. (dir.). *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007

⁵⁴ R. BOURGEOIS. « Du poète ironique à l'ironie poétique », in *Littératures*, n° 33, 1995, pp. 49 – 63, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1995_num_33_1_1696

une pièce en prose dans laquelle le très jeune poète met fin à ses jours face à la contradiction qu'est sa vie, perdue entre vocation et édition. Préfigurant le poète maudit de la fin du XIX^e siècle, Vigny témoigne en fait du grand paradoxe de l'époque romantique. Après la Révolution, le poète n'est plus entretenu par un mécénat aristocratique, il est livré aux caprices de l'édition et aux mâchoires de la masse pour survivre. Comme pour pallier cette désacralisation majeure de l'écrivain, le romantisme érige la figure du génie, et fait du poète un individu appelé à la littérature comme à une mission de « l'art pour l'art » à laquelle il ne peut se soustraire. Pour autant, un immense succès commercial se révèle suspect, car le propre d'un génie n'est pas de publier pour le bourgeois au goût de façade, en conséquence de quoi l'écrivain qui vend est accusé de se vendre. Les hommes et femmes de lettres théorisent alors le génie comme naturellement incompris de cette société bourgeoise qui de toute façon ne comprend rien à l'art, et font du rejet par la masse un critère de qualité. Voilà le poète pris entre un régime vocationnel, noble et génial, et une réalité matérielle, quotidienne, utilitaire et économique indispensable à sa survie qui le détourne de sa mission.

Vigny dénonce dans son œuvre les travers d'une société qu'il ressent comme fausse, injuste et hypocrite. En 1833 paraît *Quitte pour la peur*, un proverbe dramatique en un acte dont l'ironie s'adresse directement au public, que Valentina Ponzetto⁵⁵ décrit comme étant un savant mélange entre légèreté et élégance aristocratique, et gravité ironique à la présence auctoriale forte. L'auteur choisit donc la « voie de la retenue », « l'ironie subtile », et Valentina Ponzetto analyse ce ton en refusant le terme d'« ironie rose » qu'elle juge peu heureux et incapable de retranscrire la polyphonie ambiguë de la pièce. En effet, la voix de l'œuvre romanesque qui correspond au narrateur romanesque, appelé entre autres dialoguiste⁵⁶ ou scripteur⁵⁷, est l'ironiste premier et les personnages sont tour à tour complices, observateurs naïfs, ou victimes. Les personnages sont eux-aussi ironiques, mais parfois les deux instances énonciatives, personnage et scripteur, se trouvent mêlés. L'argument de cette pièce est centré autour de l'adultère, mais il ne le dénonce pas en tant que tel, car il s'attaque davantage à l'hypocrisie et au mensonge lucide : le duc a une maîtresse, la duchesse a un amant, et tombe enceinte. Le

⁵⁵ V. PONZETTO. « *Quitte pour la peur*, nuances de l'ironie », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, 2016/1, Vigny, une ironie romantique ?, pp. 57 – 72

⁵⁶ Par André Jarry in *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*. Genève, Droz, 1998, Tome I

⁵⁷ Par Anne Ubersfeld in *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, chapitre 6 « Le discours théâtral »

docteur dévoile la vérité au mari, et les époux, au lieu d'une dispute, discutent. Le duc accepte de reconnaître l'enfant, et chacun peut retourner à ses amours.

Dans le passage suivant, Rosette, servante de la duchesse, condamne cette dernière au ridicule par la répétition qu'on s'imagine moqueuse de l'exclamation de sa maîtresse, et par la mention triviale de l'« heure », court temps mesuré qui met en échec l'intensité de l'adverbe « longtemps ». Dénoncer une attitude centrée sur la plainte alors qu'on est fautif, l'emphase du langage mis au service d'un rôle hypocrite ayant pour but d'attirer la pitié sans fondement, ou l'accusation de l'autre pour s'octroyer une importance qu'on ne mérite pas, voilà ce que nous pouvons lire entre les lignes de ces répliques.

LA DUCHESSE

Mais, Rosette, conçoit-on la négligence de ces médecins ?

ROSETTE

Ah ! Madame, cela n'a pas de nom.

LA DUCHESSE

Moi qui suis si souffrante !

ROSETTE

Madame la duchesse qui est si souffrante !

LA DUCHESSE

Moi qui n'ai jamais consenti à prendre d'autre médecin que ce bon vieux Tronchin ! Le chevalier m'en a voulu longtemps.

ROSETTE

Pendant plus d'une heure.⁵⁸

Néanmoins, l'ironiste premier semble se montrer à travers l'exclamation très théâtrale de Rosette et par la présence de l'adverbe « plus », qui modalise le discours en feignant d'aller dans le sens de la duchesse pour finalement la condamner au ridicule par la courte durée du ressentiment. Valentina Ponzetto, se référant à André Jarry, fait remarquer qu'il est tout à fait possible de déceler dans ces répliques la plume même de l'auteur, qui condamnerait alors à la fois la duchesse et sa servante, accusées des mêmes maux. Contrairement à Musset, et peut-être plus proche de Sand, l'ironie sert ici une maïeutique dramatique, devant amener le spectateur à une remise en question et à une réflexion morale.

⁵⁸ A. DE VIGNY. *Quitte pour la peur*, in *Œuvres complètes. Théâtre*, Paris, Louis Conard, 1913, Tome II, p. 184

a. L'ironie comme expression de cette négativité

L'ironie au XIX^e siècle prend plusieurs formes, mais elle est le plus souvent la voix de la dénonciation, de la négativité ou de l'anéantissement. L'ironie romantique se fait d'abord à la fois négation et recherche de valeurs renouvelées, puis Flaubert incarne la quintessence d'une ironie presque nihiliste, enfin Zola autorise la voix narrative naturaliste à exercer une distance ironique pour sauvegarder une forme d'objectivité, une neutralité naturaliste feinte qui pourtant porte un jugement critique⁵⁹. Dans son usage romantique tout d'abord, elle permet de faire voir à la fois l'idéal et la réalité, en utilisant le goût romantique pour le contraste et le discours de l'antithèse, tout en étant liée au *spleen* post-exaltation des romantiques, qui tentaient de se rapprocher en même temps du Beau et du Vrai. L'ironie romantique est véritablement l'expression de la conscience de l'incertitude des valeurs et du sacré, de l'impossibilité à trouver un langage qui soit la juste expression du monde, condamnant une langue insuffisante à la raillerie d'un monde appauvri. Le créateur de l'ironie est tenté de retomber dans des illusions perdues par leur évocation, ce qui ne fait que raviver l'indignation et l'amertume. Pierre Schoentjes⁶⁰ avance le fait que l'ironie romantique bouscule les valeurs en les questionnant et finit par saper les fondements d'une société et d'une civilisation sans que rebâtir ne lui paraisse possible. Éminemment réflexive, cette ironie déconstruit pour devenir métaphysique par sa remise en question universelle.

Héritier de la génération romantique de la première moitié du siècle, Flaubert est reconnu par la postérité comme étant l'ironiste par excellence du siècle du roman français. Cette réputation vient de l'utilisation du discours indirect libre, outil stylistique qui lui permet d'être très équivoque dans son discours, en particulier avec l'ironie. Avec *L'Éducation Sentimentale*, Flaubert propose un roman de l'inaccompli, des illusions perdues où il ne se passe rien que le temps qui passe. Considéré comme un « anti-roman », l'œuvre est une révolte de l'auteur contre la bêtise et les gloires indignes. À la fin du chapitre IV de la première partie, Frédéric Moreau sort de chez les Arnoux exalté par la main tendue de Marie. Il se promène alors seul dans le Paris nocturne, et trouve, dans un éclair de génie, sa vocation. Grâce au discours indirect libre, Flaubert condamne son héros en le présentant ironiquement comme emporté par la simplicité

⁵⁹ M.-A. VOISIN-FOUGERE. *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 11

⁶⁰ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 103

des rêves, pervertissant sans réellement le vouloir la vocation artistique et tombant dans la bêtise naïve.

Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; - et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible.⁶¹

Le début de cet extrait relève du récit à focalisation interne. Le vocabulaire du haut degré laisse d'abord imaginer une réelle révélation : « frissons de l'âme », « transporté », « monde supérieur », « faculté extraordinaire ». Le sens littéral est ici conservé, car c'est le contraste avec ce qui va suivre qui importe. En utilisant le verbe pronominal « se demander », Flaubert fait basculer le récit vers le discours indirect, et le lecteur entre dans les pensées du personnage. Frédéric est à la fois le sujet et l'objet des phrases, tandis que le temps de la réflexion est signifié par le tiret et l'engouement par le point d'exclamation. Néanmoins, le narrateur reste présent à travers les indices de l'ironie. L'adverbe « sérieusement » est mis en relief car placé entre deux virgules, ce qui produit un deuxième effet de sens. Là où le personnage est d'abord présenté comme vivant une révélation, puis se posant des questions sur sa vie de manière plus terre à terre, il finit par être accusé de bêtise. Le vocabulaire du haut degré subit une gradation dépréciative, d'« extraordinaire » on passe à « grand » puis à « clair ». Finalement, la conclusion du paragraphe se fait sur le terme « infaillible » qui est maintenant ironique, car bien trop puissant pour qualifier de manière certaine la vie future de celui qui choisit la vie d'artiste sans avoir aucune qualité, pour se rapprocher d'une femme, dont le mari est vendeur de matériel d'arts-plastiques. L'implicite est très présent ici, car le choix de Frédéric non seulement est intéressé, mais en plus pensé en fonction d'une condition toute matérielle et plutôt stupide. En effet, il associe le peintre au vendeur, ce qui ne relève évidemment pas du même domaine et achève la dégradation des conceptions artistiques du personnage.

Frédéric pervertit la vocation artistique, il ne sait pas s'il veut être peintre ou poète, puis se décide en fonction des portes que ce choix lui ouvre, en particulier en vue d'approcher une femme. Pour les héritiers de la conception romantique de l'artiste, très présente au XIX^e, celui-ci ne choisit pas sa vocation, le don l'oblige à être écrivain ou peintre. Cette haute considération de l'artiste ne peut s'accorder, en théorie, avec un aspect matériel de la vie ou à un profit

⁶¹ G. FLAUBERT. *L'Éducation Sentimentale*, Paris, Flammarion, 2013, p. 104

quelconque. Remarquons la manière dont Frédéric se pense lui-même : il se demande s'il sera un grand peintre ou un grand poète, mais il est certain qu'il sera grand. La répétition de l'adjectif permet au narrateur d'ajouter une teinte ironique à cette réflexion, montrant non pas l'ambition du personnage mais bien ses certitudes naïves qui le rapprochent de l'imbécile qui n'a pas de prise réelle sur la vie. En outre, l'antéposition de l'adjectif « grand » tend à faire des deux expressions des locutions figées, et fait donc glisser l'ambition vers la simple reprise d'une formulation toute faite déjà surabondamment présente dans le discours du temps. L'exclamative « il avait donc trouvé sa vocation ! » peut s'entendre comme la marque de l'exagération qui signale l'ironie et dans une seconde acception comme le ton atterré d'un narrateur moqueur et dépassé.

Frédéric semble progresser dans l'évaluation et les projections de son existence, mais l'ironie du narrateur vient annuler tout progrès, et condamne le personnage à une illusion qu'on sait vaine par avance. L'ironie est ici très subtile, le point d'exclamation est le seul indice formel auquel le lecteur peut se rattacher, à l'exception peut-être des virgules plus discrètes, car les autres signes relèvent davantage de nuances de sens de mots pouvant être compris à la fois dans le discours du personnage et dans le jugement immédiat du narrateur. Dans l'œuvre flaubertienne, les indices que l'auteur laisse au lecteur pour lui permettre de saisir l'ironie sont parfois si minces, voire réversibles, qu'un flottement axiologique se produit, empêchant l'accès à un jugement fiable des personnages, et rejoignant par certains aspects le nihilisme.

Zola quant à lui, utilise une ironie qui se fait instrument de la voix narrative naturaliste tentant de conserver une objectivité factice, comme le montre l'ouvrage de Marie-Ange Voisin-Fougère *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*⁶², analyse d'une grande qualité de la plume ironique zolienne. L'auteure dévoile comment Zola, obligé par l'idéologie naturaliste de dissimuler à la fois sa présence et la présence narrative, parvient à introduire un jugement critique des personnages grâce à l'ironie. Cette dernière se glisse stylistiquement dans des failles, faisant signe au lecteur, tout en se prévenant de l'accusation de falsifier la fresque sociale. L'exemple de *Pot-Bouille*, roman satirique de la maison bourgeoise paru en 1882, est d'une grande richesse pour illustrer ce propos, car la voix narrative y est d'une grande discrétion. Néanmoins la dénonciation de la « cochonnerie » bourgeoise y est très sévère, et l'auteur utilise pour ce faire l'implicite qu'impliquent la symétrie et le parallélisme des faits.

⁶² M.-A. VOISIN-FOUGERE. *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001

Le sujet central du roman étant l'adultère, Zola dénonce l'immoralité des habitants en confrontant leurs actions à leur hypocrisie. Par exemple, lors du mariage de Berthe Josserand et Auguste Vabre, il fait s'entremêler la voix du sacré, par l'intermédiaire du prêtre et des enfants de chœur, à celle de la profanation, par celui de l'enquête de Théophile Vabre sur l'identité de l'amant de sa femme Valérie. Octave ayant trouvé un accord avec cette dernière, s'apprête à mentir pour la protéger tout en se défendant lui-même d'être son amant, car s'il l'a voulu, il n'y est pas parvenu.

Théophile, qui avait parlé de gifles, fut pris d'une telle émotion en abordant Octave, qu'il ne put d'abord trouver un mot, vexé d'être petit, se haussant sur la pointe des pieds.

— Monsieur, dit-il enfin, je vous ai vu hier avec ma femme...

Mais le *Veni Creator* finissait, il fut effrayé, lorsqu'il entendit le son de sa voix. D'ailleurs, Duveyrier, très contrarié de l'aventure, tâchait de lui faire comprendre combien le lieu était mal choisi. Devant l'autel, la cérémonie commençait. Après avoir adressé aux époux une exhortation émue, le prêtre avait pris l'anneau nuptial pour le bénir.

— *Benedic, Domine Deus noster, annulum nuptialem hunc, quem nos in tuo nomine benedicimus...*

Alors, Théophile osa répéter, à voix basse :

— Monsieur, vous étiez hier dans cette église avec ma femme.

Octave, étourdi encore des recommandations de madame Josserand, n'ayant pas bien compris, conta pourtant la petite histoire d'un air aisé.

— En effet, j'ai rencontré madame Vabre, et nous sommes allés voir ensemble les réparations du Calvaire, que dirige mon ami Campardon.

— Vous avouez, balbutia le mari, repris de fureur, vous avouez... Duveyrier crut devoir lui frapper sur l'épaule, pour le calmer. Une voix perçante d'enfant de chœur répondait :

— *Amen.*

— Et vous reconnaissez sans doute cette lettre, continua Théophile, en tendant un papier à Octave.

[...]

— « Mon chat, que de bonheur hier... » lisait de nouveau Octave, qui affectait une profonde surprise.

Puis, après avoir rendu la lettre au mari :

— Je ne comprends pas, monsieur. Cette écriture n'est pas la mienne... Voyez plutôt.

Et, tirant un calepin où il inscrivait ses dépenses, en garçon soigneux, il le montra à Théophile.

— Comment ? pas votre écriture ! balbutia celui-ci. Vous vous moquez de moi, ça doit être votre écriture.

Le prêtre allait faire le signe de la croix sur la main gauche de Berthe. Les yeux ailleurs, il se trompa, le fit sur la main droite.

— *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti.*

— *Amen*, répondit l'enfant de chœur, qui lui aussi se haussait pour voir.⁶³

⁶³ E. ZOLA. *Pot-Bouille*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 180 – 181

L'esthétique naturaliste est respectée, les faits semblent tout à fait se dérouler d'eux-mêmes sans l'intervention du narrateur, néanmoins la dégradation est totale. D'abord, le mari jaloux est « petit » et vexé de l'être, ce qui l'abaisse encore plus car le fait passer pour ridicule. Puis la simultanéité de la scène d'interrogatoire et de mensonge profane et de la scène de mariage sacré dégrade profondément l'ensemble des présents. Non seulement Valérie est coupable, Octave opportuniste et Théophile ridicule, mais tous sont pervertis par l'irruption de la faute et du scandale dans l'enceinte sacrée de la maison de Dieu. En effet, tous les personnages ou presque sont coupables d'adultère, et c'est l'image même du mariage bourgeois que Zola met en procès comme étant voué à l'échec. L'imbrication des discours directs met tous les personnages sur le même plan, qu'ils soient prononcés par un individu sacré ou profane. Ceci est rendu possible par la distance avec laquelle le narrateur traite la scène, d'un œil extérieur qui feint de restituer les faits de la manière exacte dont ils se sont déroulés. La bénédiction des anneaux, beauté symbolique de l'union, prononcée par le prêtre en latin, langue sacrée, ne trouve comme réponse que la stratégie de défense mise au point par Octave et Mme. Josserand, c'est-à-dire un mensonge qui protège la faute morale. La symétrie est en fait déséquilibrée, et c'est le sacré, le cœur de la cérémonie qui passe à l'arrière-plan pour laisser toute la visibilité à la faute. La lettre d'amour est ici la lettre d'amant, et est donc dénaturée, et la dégradation touche jusqu'aux personnages religieux curieux de cet esclandre malsain. Le prêtre aux « yeux ailleurs » finit par bénir la main droite de Berthe, renversant complètement les valeurs accordées au mariage, le salissant et le rendant presque inopérant pour qui pratique les rituels avec rigueur, tandis que l'enfant de chœur se hisse sur ses pieds pour réussir à « voir » la scène. L'image même de l'innocence est déjà pervertie par un désir scopique, voyeur et pécheur, et les personnages sacrés sont coupables par leur regard, qui suffit à dire leur avidité pour le fait divers, pour le scandale.

L'ironie réside donc dans la proximité des faits et des discours censés être opposés, et est d'autant plus soulignée que Théophile accuse Octave de voir Valérie à l'église, lui faisant sentir la faute morale et profane dont il le croit coupable, alors que lui-même est en train de faire pénétrer le scandale à l'intérieur du lieu sacré. Le mariage de Berthe et Auguste était déjà voué à l'échec, mais il est ici condamné et à juste titre, car Berthe finira par avoir une liaison avec Octave. Quand son mari la surprend au milieu de la nuit, elle se réfugie chez M. et Mme. Campardon, qui tiennent un drôle de ménage à trois approuvé par tous avec la cousine de Madame qui entretient une liaison avec Monsieur. Ils sont scandalisés par le comportement de

Berthe : « Les deux autres comprirent, échangèrent un coup d'œil révolté⁶⁴. » Mais Berthe surgit à un moment particulier, car le mari et la cousine étaient occupés « dans leur lit étroit⁶⁵ ». Ainsi, ils se permettent de donner à Berthe une leçon de morale alors qu'eux-mêmes sont coupables de la même faute au même instant. Par la symétrie encore une fois, Zola souligne l'hypocrisie de celui qui présentait la maison comme « très bien⁶⁶ », évoquant de manière métonymique ses habitants, et le montre aussi coupable et aussi dégoûtant que les autres.

L'ironie au XIX^e siècle est donc utilisée par les auteurs comme un moyen de souligner les défauts du temps, voire de dénoncer des pratiques ou un jeu social qu'ils jugent indigne et médiocre, et comme une manière d'exprimer une dégradation qui produit de la négativité. Flaubert et Zola prennent position contre l'idéalisme et font de l'ironie un usage nihiliste pour l'un, satirique pour l'autre. À l'inverse, George Sand ne relève pas exactement de cette ironie moderne, car loin de vouloir détruire un peu plus la société, elle préfère continuer à croire à la possibilité d'une guérison de la société malgré le mal-être environnant dont elle a elle aussi été victime.

b. George Sand dans l'Histoire, ou comment continuer à croire ?

Sand et le mal-être romantique

Isabelle Hoog-Naginski rapporte que la première partie de la vie de Sand est marquée par le mal-être, et qu'elle en détermine elle-même des causes sociales et individuelles⁶⁷. Elle témoigne notamment dans *Histoire de ma vie* d'une existence repliée sur elle-même. Au début des années 1830, elle est motivée à sortir par son intérêt pour la politique, l'histoire, la société et la culture, mais cette confrontation au monde empire son état, car elle n'y trouve que de la déception. Elle fait alors le constat d'une société névrosée qui a perdu sa spiritualité.

Le temps était à l'épouvante et à l'ironie, à la consternation et à l'imprudence. Personne ne croyait plus en rien, les uns par découragement, les autres par athéisme.⁶⁸

⁶⁴ E. ZOLA. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 334

⁶⁵ *Ibid.*, p. 333

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25

⁶⁷ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 199

⁶⁸ G. SAND. *Histoire de ma vie*, in *Œuvres Autobiographiques*, Paris, Pléiade, 1970 – 1971, II, p. 196 cité par I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 200

L'ironie mentionnée ici est d'une part une référence à l'ironie romantique, celle qui touche les fondements de la société sans permettre de bâtir du neuf dessus, celle qui refuse toute réponse, et met fin au débat. Elle peut d'autre part faire référence à l'ironie de certains écrivains de tendance réaliste qui condamnent leurs personnages à la décadence. Face à cette inclination contestée par Sand consistant à se complaire dans l'exposition des laideurs et de la misère de l'humanité, notre auteure adhère plutôt à une approche utopique de la littérature, en cheminant vers une recherche de remède au mal du siècle. Le tournant est décisif dans la seconde moitié des années 1830, lorsque le désespoir laisse place à la recherche de l'idéal en lequel Sand croit à nouveau. *Mauprat*, publié en 1837, peut être considéré comme l'amorce de ce revirement de pensée qui conduit aux romans socialistes ou romans utopiques des années 1840, comme *Le Compagnon du Tour de France*. Les nouvelles valeurs prônées par l'auteure sont la solidarité, l'humanité et surtout elle met en avant la capacité de l'homme à devenir meilleur.

Avec Pierre Leroux, penseur du socialisme utopique, féministe convaincu et saint-simoniste, Sand s'engage en politique, dans ce même courant de pensée. La foi qu'elle pouvait avoir à la fois en elle et en l'action des Hommes témoigne d'un idéal persistant auquel elle croit. Face au monde bouleversé, Sand croit en la communauté, en la recherche effective du bonheur, et à l'utopie comme antidote. Dès lors, la parole est pensée comme consolatrice pour une foi en l'avenir, et le roman devient un « sillon fertile⁶⁹ ».

La littérature comme projet humain

Les romans du corpus sont tous trois très étroitement liés à leur contexte, si bien qu'ils perdent de leur signification si on ne maîtrise pas la période concernée. Les textes sont parsemés de références directes à des personnages historiques et à des situations réelles qui ont un impact sur le déroulement de la fiction, comprendre les ressorts de chaque siècle évoqué est donc primordial pour saisir les enjeux des œuvres, et une grande part des objectifs de l'écriture sandienne. En effet, comme le montre Mona Ozouf⁷⁰, le roman au XIX^e siècle porte un discours sur la réalité historique, politique et sociale par le filtre de la fiction et la littérature est un observatoire de société à « double rôle⁷¹ ». D'une part, elle porte un regard sur l'Ancienne France, se rapprochant du ton de la conversation, et de son origine aristocratique ; d'autre part

⁶⁹ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 267

⁷⁰ M. OZOUF. *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, 2004

⁷¹ *Ibid.*, p. 10

elle porte intrinsèquement le discours démocratique et devient le lieu de conflits de société et de leur résolution. Il est clair par exemple qu'*Indiana* est un roman qui analyse et réfléchit la société de son auteure, la place et les statuts des individus dans celle-ci, et qui projette une envie de changement. De fait, les romans, et les romans sandiens en particulier dans cette étude, sont également des objets qui dépassent l'histoire ponctuelle en posant des questions fondamentales et essentielles sur l'humain, dans une recherche d'un idéal commun qui met en tension les temporalités. Ces romans rejoignent la grande Histoire humaine à laquelle Sand est particulièrement sensible, car c'est là que se jouent pour elle les enjeux de sa quête de vérité, pour un idéal humain fécond à nouveau. C'est véritablement une conscience du rôle d'écrivain et de ses responsabilités face à la société, comme Germaine de Staël par exemple, que Sand met en œuvre dans son écriture de la perfectibilité.

Le projet éducatif et humanitaire de Sand trouve donc dans ses romans une de ses manifestations. Un de ses engagements est par exemple de faciliter l'accès aux femmes à la littérature, tant aux auteures qu'aux lectrices. Isabelle Hoog-Naginski⁷² le souligne en montrant notamment qu'*Indiana* est une féminisation du mal du siècle, dont le personnage est bâti sur le modèle de René, et dont l'incipit est profondément mélancolique en en reprenant tous les *topoi* : maladie, teint pâle, crépuscule, automne, silence, mal-être, pour les plus courants. Chantal Bertrand-Jennings, dans son ouvrage *Un Autre mal du siècle*⁷³, montre quant à elle comment les femmes ont été marginalisées de l'écriture parce qu'on leur refusait la grandeur du sentiment mélancolique. En effet, ce dernier provient d'une grande conscience du monde, d'un esprit nourri de métaphysique et d'une capacité d'éloquence pour l'exprimer, ce à quoi la femme ne peut aspirer à cette époque. Cela aurait pour conséquence chez les auteures la construction d'un « mal du siècle » au féminin porté vers les autres, quand le mal du siècle masculin serait un repli douloureux, mais souvent orgueilleux, sur soi-même. Le premier serait collectif et social, ancré dans le réel et porté vers le changement, là où le second serait une transcendance immobiliste individuelle et égoïste. Ainsi l'exclusion de la femme est systémique, et Sand utilise ce thème pour faire d'*Indiana* une représentante du mal du siècle au féminin, en plus de faire de l'œuvre une dénonciation du langage comme signe de la puissance masculine.

⁷² I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 25

⁷³ C. BERTRAND-JENNINGS. *Un Autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005

Ainsi George Sand est-elle une auteure de la période post-révolutionnaire, douloureuse et négative. L'ironie, objet de destruction pour certains, est en revanche un outil de construction chez notre auteure consciente du pouvoir de la littérature et de sa capacité à agir sur le monde. L'ironie sandienne est réellement le fruit d'une conscience idéaliste qui cherche à construire et à instaurer un rapport pédagogique avec le lecteur, car elle impose d'être saisie et comprise.

3. L'ironie créatrice d'une George Sand idéaliste

a. George Sand idéaliste

L'œuvre de Sand est idéaliste

George Sand écrit dans un siècle où la critique se fait arbitre de l'affrontement entre idéalisme et réalisme dans la définition de l'esthétique du roman moderne. Jean-Marie Seillan¹ explique que cette dichotomie entre abstrait et concret vient de l'essor de la critique du second XIX^e siècle, qui pousse les représentants de chaque bord à se définir contre l'autre. L'histoire littéraire française entérine l'opposition de ces concepts, et fait du romantisme le lieu d'expression de l'idéal tandis que le roman réaliste, et sa radicalisation le naturalisme, fonctionnent comme un anti-idéalisme. Marie Panter² montre de son côté comment au XIX^e siècle pensée du roman et pensée historique s'associent. L'idéal est lié à la poésie et à la croyance en Dieu, tandis que l'anti-idéalisme est lié au prosaïsme et à la croyance en la science. Ainsi, la conscience d'une rupture entre ces deux âges résonne dans la seconde moitié du siècle et fait du réalisme la seule esthétique radicalement moderne. George Sand est considérée de son vivant et après sa mort comme l'écrivain de référence de l'idéalisme littéraire, et est d'ailleurs accusée d'anachronisme par la nouvelle génération d'écrivains. Mais il nous semble que l'écriture sandienne n'est pas seulement idéaliste, et ne relève pas de la seule pudibonderie que

¹ J.-M. SEILLAN. « Naturalisme vs idéalisme. L'infortune posthume de George Sand », Colloque SERD, Université Paris Diderot, 2014 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/IdealismeJeanMarieSeillan.pdf>

² M. PANTER. « "Réel mais idéal" : l'idéalisme du roman selon Victor Hugo, Theodor Fontane et Thomas Hardy », Colloque SERD Université Paris-Diderot, 2014, [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/IdealismeMariePanter.pdf>

ses épigones ont pu laisser penser d'elle, ni d'un idéalisme caricaturé à dessein dans le sens d'une mièvrerie sans consistance.

Pour Isabelle Hoog-Naginski, l'unité de l'œuvre de Sand est un « idéalisme foncier³ », ce qui s'explique par la croyance de Sand en la possibilité même du spirituel dans un siècle désacralisé, et le regain de force qu'elle en tire lui permet d'envisager l'homme comme perfectible. Ses romans expriment différemment cette soif d'idéal, projetant sa recherche comme la raison d'être de l'art, comme elle l'énonce dans « L'Auteur au lecteur » au début de *La Mare au Diable* :

Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude et, au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale, et le Vicaire de Wakefield fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que le Paysan perversi et les Liaisons dangereuses.⁴ (2)⁵.

George Sand refuse la peur qui a pu être un vecteur émotionnel des arts des époques passées, car dans les faits elle éloigne les classes sociales en instaurant un dégoût mutuel. Sand se permet d'embellir le monde dans ses romans, pour que le rejet ne soit pas le sentiment premier du lecteur face à son œuvre, car ce serait pour elle contreproductif. Au contraire, elle tente de l'attirer, par sa beauté simple, du côté de l'idéal. En cela, son ironie doit être canalisée, car il lui est impossible de noircir le tableau et de provoquer une impression trop violente, au risque de perdre le lecteur de la même manière que d'autres l'ont perdue elle en la dégoûtant. Néanmoins, l'œuvre sandienne peut aussi être qualifiée de réaliste, en ce qu'elle respecte l'illusion référentielle. Les personnages sont rattachés au réel par des exophores, les situations sont vraisemblables, les enchaînements quoi que parfois artificiels sont acceptables. Sand confère ainsi à ses romans le pouvoir d'exprimer une réalité sociale, tout en se projetant vers un absolu qui serait une société idéale.

³ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 24

⁴ G. SAND. *La Mare au Diable*, Paris, Folio, 1973, p. 33

⁵ Nous plaçons l'intégralité du texte de « L'Auteur au lecteur » en annexe.

George Sand parvient ainsi à concilier idéalisme et réalisme en concrétisant l'idéal. Ce dernier est considéré comme « une société qui se base sur de nouvelles valeurs d'égalité entre les sexes et les classes, sur la liberté de pensée et d'expression et sur la fraternité entre les êtres⁶ ». Finalement, son écriture est qualifiée de « réalisme idéaliste⁷ » par Bernard Gendrel, dépassant ainsi la dichotomie critique traditionnelle, en se servant de la définition de l'idéalisme dit « moderne » de Thomas Pavel⁸. À partir du XVIII^e siècle, l'idéal cesse d'être un extérieur supérieur à l'Homme et devient quelque chose qu'il peut trouver en lui-même, de sorte qu'il s'ancre dans le monde réel et ne relève plus d'une transcendance inaccessible. Le réalisme sert donc d'univers matériel dans lequel le héros peut vivre de grands sentiments et atteindre l'idéal dans son intériorité. L'œuvre de Sand est d'une part réaliste, car son univers est référentiel, social et psychologique ; et d'autre part idéaliste car elle met en scène la morale et ne donne du crédit qu'au plus positif de ses personnages. Ces derniers sont vraisemblables, le lecteur croit en leur possibilité, mais l'auteure les double également d'un type en vue d'une démonstration. L'ironie quant à elle, prend place entre les deux comme un relais.

En outre, la plasticité du genre permet à l'auteure de produire des mouvements dans le temps et de projeter son œuvre vers l'avenir grâce à un narrateur venant du futur de l'intrigue. Si la diégèse d'*Indiana* est plutôt proche de sa période d'écriture, *Mauprat* se passe dans la France pré-révolutionnaire, et *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* entre 1621 et 1627. Les nombreux déictiques comme « aujourd'hui » dans les interventions du narrateur réactualisent sans cesse la lecture et y incluent le lecteur contemporain, comme lorsque le narrateur d'*Indiana* transpose Raymon dans le monde du lecteur : « [C']est un des hommes qui ont eu sur vos pensées le plus d'empire ou d'influence, quelle que soit aujourd'hui votre opinion⁹ ». Isabelle Hoog-Naginski¹⁰ souligne d'ailleurs le fait que la forme romanesque permet à l'auteure de s'adresser à l'imagination de ses lecteurs autant sinon plus qu'à leur raison, et de ne pas proposer des traités complexes qui ne sont pas accessibles à tous et qui empêcheraient l'appropriation émotionnelle des idées énoncées. L'œuvre sandienne est ainsi tissée de philosophie socialiste utopiste, que le

⁶ I. HOOG-NAGINSKI. « L'Idéal sandien dans tous ses états. La rêverie, la quête, la figuration », in D. ZANONE, *op. cit.*, p. 29

⁷ B. GENDREL. « Le réalisme idéaliste de George Sand », in D. ZANONE, *op. cit.*, p. 39

⁸ T. PAVEL. *La Pensée du Roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 189

⁹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 128

¹⁰ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 206

roman peut porter pleinement, car il est une forme qui « permet à l'imagination de se lancer dans une recherche de l'idéal absolu¹¹. »

Ainsi, on retrouve dans ses œuvres un personnage récurrent, celui du vieil ermite¹², qui peut prendre plusieurs identités dans les différents romans, comme celle de Patience dans *Mauprat*. Cette figure est considérée comme le porte-parole romanesque de l'écrivaine, énonçant à travers elle des réflexions et des démonstrations socialistes empreintes de philosophie rousseauiste. Patience est le philosophe rustique, intègre et sage par inclination naturelle. Le portrait que Bernard fait de lui montre comment l'auteure en fait un personnage porteur de son idéal malgré son peu d'éducation traditionnelle :

Patience ne savait pas lire. C'est à grand'peine qu'en suant sur son livre il déchiffrait une page en deux heures, et encore ne comprenait-il pas le sens de la plupart des mots qui exprimaient des idées abstraites. Et pourtant ces idées abstraites étaient en lui, on les pressentait en le voyant, en l'écoutant ; et c'était merveille que la manière dont il parvenait à les rendre dans son langage rustique, animé d'une poésie barbare, si bien qu'on était, en l'entendant, partagé entre l'admiration et la gaieté.¹³

Si certains personnages représentent directement l'idéal, George Sand utilise l'ironie quand ce n'est pas le cas pour le rendre présent. Pour Pierre Schoentjes, « l'ironiste est un idéaliste¹⁴ » car « au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait¹⁵ ». C'est toujours par rapport à ce monde parfait qu'est fabriqué le discours ironique, étant donné que du fait de son double sens, il met en évidence la distance avec ce monde mais le fait voir en même temps. Parce que l'ironie naît de la morale et de l'inadéquation des comportements avec cette morale, Sand empêche ses personnages d'accéder à la société idéale qu'elle dessine en creux dans ses textes en les décrédibilisant. Il est par exemple hors de question qu'un personnage comme Bernard dans sa jeunesse soit conservé dans le monde meilleur que projette l'auteure. L'ironie doit alors punir par le ridicule une certaine posture sociale ou un certain comportement, mais notre auteure ne condamne pas définitivement les personnages dignes d'une évolution. Dans *Mauprat*, cette position peut se deviner dès le début du roman, car Bernard devient narrateur dès le chapitre I, l'introduction du roman n'étant pas considérée comme appartenant au chapitrage. Lui accorder cette place de choix est une marque

¹¹ G. SAND. *Correspondance*, Paris, Classiques Garnier, 1964 – 1999, tome VIII, p. 685

¹² I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 216

¹³ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 61

¹⁴ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 87

¹⁵ *Ibid.*

de confiance de l'auteure, et une preuve préalable du succès de son éducation. En cela, l'ironie sandienne fait preuve de pédagogie et démontre sa croyance en la perfectibilité de l'homme.

L'idéal dans notre corpus

L'œuvre sandienne embrasse plusieurs grands thèmes fondamentaux dans des romans qui mêlent plusieurs sous-genres romanesques, comme le roman sentimental ou le roman initiatique. Parmi les plus importants se trouvent les mœurs, la justice et la morale, la spiritualité, l'éducation et l'apprentissage, l'Histoire, tous traités dans une perspective idéaliste. Chaque roman de notre corpus traite de ces thèmes sociaux érigés en valeurs, en en développant un en particulier. *Indiana* développe ainsi le lien de personnages types avec l'Histoire afin de se positionner par rapport à la société française de 1830, à la politique conflictuelle, à la place des femmes et aux comportements humains dans une situation si chaotique. *Mauprat* lui, met en avant l'idée de perfectibilité de l'homme à travers la notion de famille et le motif de l'enfant sauvage utilisé par les Lumières, et se conclut sur une apologie de l'éducation selon Sand, témoignant de son héritage rousseauiste dont elle s'affranchit en même temps. Enfin, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* soulève la question de l'adéquation à son époque et de la manière dont il faut comprendre les valeurs passées pour les faire vivre au présent sans craindre l'anachronisme, source de malheur pour celui qui s'y plonge, perdant alors sa capacité d'action sur le monde. Dans ce roman, l'idéal présenté est celui de *L'Astrée* mais il est congédié, présenté comme un faux idéal. L'œuvre a un statut particulier dans le corpus, car il est écrit après la grande désillusion politique vécue par Sand lors de l'échec de la révolution de 1848. L'espérance est perdue pour le temps présent, et sa disparition est douloureuse. L'auteure déplace alors l'idéal sur le terrain littéraire et dans un contexte éloigné pour continuer à le faire vivre là où c'est encore possible. Ainsi, chacun des romans traite d'une société particulière, mais élargit sa perspective temporelle à l'histoire de l'humanité. En effet, une visée idéaliste suppose une vision universelle, et Sand place l'idéal dans l'idée même de la recherche. Ses romans ne sont pas le spectacle d'une utopie qui fonctionne, éliminant le mal du récit, mais sont au contraire la démonstration d'une réalité cernée avec ironie, permettant de définir un idéal.

Il existe néanmoins des mouvements qui tendent vers l'idéal pur dans l'œuvre de Sand. La fin d'*Indiana*, malgré son ambiguïté, peut être lue comme prenant la direction de l'utopie, voire de l'uchronie. En effet, après s'être avoué leur amour, Ralph et Indiana se jettent du haut d'une falaise dans une extase mystique du suicide. Ils reviennent à la vie après une ellipse, dans une lettre à J. Néraud faisant office de conclusion, où un nouveau personnage décrit la vie qu'ils

mènent dans leur « chaumière indienne¹⁶ », les reliant dans une version personnelle au mythe de *Paul et Virginie*. D'une part, aveu et suicide paraissent aller de pair pour en finir avec l'ici-bas, et les personnages semblent alors accéder à un monde idéal, dans lequel les pressions que la société française exerçait sur eux ont disparues. Dans cette lecture, utopie est synonyme d'idéal en ce qu'elle abolit la réalité pour l'avènement d'une société apparemment sans défauts où les habitants trouvent une harmonie et une forme de bonheur dans un retour à la nature originelle. D'autre part, qualifier la fin d'*Indiana* d'uchronie, c'est-à-dire de fiction ayant pour point de départ un fait historique, amène une dimension supplémentaire à cette lecture en ce qu'elle reconnaît la transition entre ces deux états sociaux. Le destin en France d'Indiana est si pénible à envisager que l'auteure s'autorise une réécriture, et un nouveau départ sur l'île Bourbon. La conclusion d'*Indiana* lue comme une uchronie permet de l'envisager comme un retour salvateur de l'idéal dans la narration.

Toutefois, nous pouvons finalement considérer que Sand amène au seuil de l'utopie, mais qu'elle n'y entre pas totalement. La mention de la « chaumière indienne » éclaire ce double discours contenu dans cette fin. D'une part, elle attache l'espace de cette conclusion au mythe, grâce au motif du suicide lié à un espace originel dans lequel les personnages vivent une forme de deuxième vie, mais elle s'en distancie par la référence funèbre à l'idylle prérévolutionnaire de Bernardin de Saint Pierre, qui fait état d'une conscience de l'impossibilité du recours à l'utopie dans la société désacralisée du début du XIX^e siècle. La situation d'Indiana à la fin du roman n'est donc pas présentée comme une solution réelle, mais plutôt comme un refuge plus agréable en attendant des temps meilleurs.

Mona Ozouf considère que « le monde utopien congédie sans appel l'entreprise du romancier¹⁷ », car les deux relèvent chez George Sand de l'incompatible. L'entreprise du romancier prend le dessus, mais sans oublier l'attrait de l'utopie, du moins de la communauté. Si Sand se garde bien de pénétrer et de décrire les utopies, elle les évoque néanmoins pour faire de l'idéal un mouvement, lui donner une direction. Isabelle Hoog-Naginski propose à ce sujet un schéma d'écriture de l'utopie¹⁸ chez Sand. L'auteure utilise trois lieux pour cette écriture, que sont les récits oniriques, l'espace utilisé comme métaphore dans des images comme celles du chemin ou du jardin, et la présence d'un personnage qui annonce l'ordre nouveau. Dans *Mauprat*, Patience est ce personnage annonciateur qui s'occupe d'un jardin où se rencontrent

¹⁶ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 344

¹⁷ M. OZOUF. *op. cit.*, p. 127

¹⁸ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 207

la nature et la main de l'homme, créant ainsi une bulle idéale dans une région soumise à l'autorité féodale et brutale de la mauvaise branche de la famille Mauprat. Bernard méprise d'abord Patience, que sa réputation effrayante précède, allant même jusqu'à tuer par haine sa chouette, symbole antique de sagesse.

– Bonsoir, enfants ; Dieu soit avec vous !... nous disait-il, lorsque la pierre siffla à son oreille et alla frapper une chouette apprivoisée qui faisait les délices de Patience et qui commençait à s'éveiller avec la nuit dans le lierre dont la porte était couronnée.

La chouette jeta un cri aigu et tomba sanglante aux pieds de son maître, qui lui répondit par un rugissement, et resta immobile de surprise et de fureur pendant quelques secondes.¹⁹

Bernard est ainsi montré comme un représentant de cette branche vouée à pourrir, obéissant à une loi brutale venue d'un autre temps, dictée par son oncle et ses cousins, tuant le savoir et repoussant la sagesse qu'il méprise et qu'il craint à la fois. L'idéal peut faire peur à ceux qui ne le comprennent pas, et si Patience semble menaçant pour les Mauprat, c'est parce qu'il est totalement étranger et opposé à leurs pratiques féodales qui font régner la terreur sur le fief. Sand utilise la voix du vieil ermite pour faire lire à son lecteur des idées éclairées et une philosophie à laquelle elle adhère, et les liens qui se tisseront entre Bernard et Patience, qui sauvera d'ailleurs le jeune homme au moment de son procès, symbolisent l'accès de Bernard à une forme d'idéal formé par Edmée, l'abbé et Patience lui-même. Cet attrait pour des fins heureuses, ou du moins se rapprochant de l'idéal encore lointain dans les premières lignes du roman montre la volonté sandienne de construire ses romans sur le modèle du progrès.

Ce dernier suppose mouvement et recherche, deux moteurs de l'écriture de l'idéal. Plusieurs critiques comme Isabelle Hoog-Naginski, Éric Bordas ou Dominique Laporte s'accordent à dire qu'*Indiana* est le roman de la recherche par Sand de son écriture propre. En effet, l'œuvre propose divers parcours scripturaux à travers les personnages, les envolées sentimentales et courageuses d'Indiana, l'éloquence superficielle de Raymon, le passéisme des lieux communs de Delamare, la conquête oratoire de Ralph pour ne citer que les principaux. Chacun représente une classe sociale ou politique, et celle qui nous intéresse maintenant est la représentation par Ralph d'une République naissante, revendicatrice et balbutiante, qui doit conquérir le langage pour parvenir à une expression fidèle à ses idées, neuve et enfin brillante. La fin du roman, couronnant Ralph de succès lors de son monologue final d'une grande qualité rhétorique,

¹⁹ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 70

couronne en même temps l'écriture sandienne, née au terme d'un parcours scriptural. Dominique Laporte soutient que la conclusion d'*Indiana* métaphorise l'émergence de la véritable écriture sandienne, par essence idéaliste, au terme d'une recherche réaliste²⁰, quand Isabelle Hoog-Naginski évoque le triomphe de l'écriture d'un premier roman dans *George Sand, l'écriture ou la vie*. En lien avec le titre de cet ouvrage, rappelons que Sand expose dans *Histoire de ma vie* un rapport essentiel à l'écriture et une peur terrible de son arrêt comme d'un silence de mort.

b. L'ironie comme outil pragmatique

Ancrée dans le réel

Pour Isabelle Hoog-Naginski, Sand cherche un paradis terrestre dans ses œuvres²¹. L'idéal est à faire vivre dans la société des hommes et pas seulement dans un au-delà inatteignable. Elle travaille la technique romanesque dans ce but, et utilise des procédés qui ancrent son écriture dans le réel. Par exemple, les interventions du narrateur, et par lui de l'auteure elle-même soulignent le caractère fictif et artificiel de l'objet roman, et de la littérature en général. Les exemples sont très nombreux dans le corpus, mais nous retenons pour la démonstration ce passage des premières pages des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, où l'auteure compare la situation historique du Berry à la perception que pourrait en avoir la société « de nos jours » :

Cette tranquillité du Berry serait considérée, de nos jours, comme un état de guerre civile, car il s'y passait encore bien des choses que nous dirons en temps et lieu ; mais c'est un état de paix et d'ordre, si on le compare avec ce qui se passait ailleurs, et surtout avec ce qui s'y était passé au siècle précédent.²²

Le narrateur marque une pause dans le récit pour ouvrir une parenthèse sur la perspective historique, liée bien entendu à la fiction, puisqu'elle sert à justifier la fuite de D'Alvimar en Berry. Mais l'auteure désire aller plus loin, et par le déictique « de nos jours » place le narrateur dans le futur de la fiction. Le pronom « nos » y inclut le lecteur, et montre la volonté de Sand

²⁰ D. LAPORTE. « Un enjeu scriptural chez George Sand. Le personnel romanesque dans le (re)positionnement générique d'*Indiana* (1832-1833) », in *Études Littéraires*, 2003, Vol. 35, n°2-3, George Sand et ses personnages, 1804 – 2004, pp. 61 – 70 [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n2-3-etudlitt860/010525ar/>

²¹ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 210

²² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 20

de parler à un lectorat contemporain, de le prendre à parti. Elle révèle également le principe de construction d'un roman par étapes et révélations successives planifiées : « des choses que nous dirons en temps et lieu ». L'antithèse entre « tranquillité » et « guerre civile », puis le parallélisme entre ce même « état de guerre civile » et l'« état de paix et d'ordre » produisent, par la mention de tels extrêmes, un discours ironique qui souligne l'évolution des mœurs et des perceptions. En effet, la société du XIX^e n'est évidemment pas si paisible que cela, mais Sand affirme sa vision progressiste de l'Histoire.

Ironie et réel chez Sand

L'ironie chez George Sand est un procédé qui fonctionne comme révélateur du réel, en proposant un autre de l'auteure portant un regard dit objectif sur des personnages complexes et contradictoires, conséquence du « moi » subjectif du romantisme. Elle prend acte que la société de son temps ne correspond pas à son idéal, et ouvre sa possibilité par cette dénonciation même. Dominique Laporte, dans son article « Le personnel romanesque dans le (re)positionnement générique d'*Indiana* (1832-1833)²³ », développe une autre facette du « réalisme idéaliste » de Sand. Pour lui, le roman réaliste sert à l'écrivaine de moyen d'expression d'une réalité sociale, mettant l'illusion référentielle en défaut. Le lecteur est arraché à la fiction pour être ramené à sa réalité de personne lisant, notamment par les digressions de l'édition de 1832. Sans proposer de personnage entièrement et essentiellement idéal, cette œuvre développe plutôt des caractères réalistes traités comme des types. Sand elle-même, dans la première *Indiana*, au moment de présenter Raymon s'interdit de peindre un personnage idéal :

Il est de mode pour le moment de vous peindre un héros de roman tellement idéal, tellement supérieur à l'espèce commune, qu'il ne fasse que bâiller là où les autres s'amuse, que philosopher quand il est séant d'être enjoué. Ces héros-là vous ennui, j'en suis sûre, parce qu'ils ne vous ressemblent pas [...]. Je vous place le mien terre à terre et vivant de la même vie que vous.²⁴

Le lien effectué avec la réalité de la personne du lecteur fonctionne comme autant d'ancrage du roman dans le réel, et montre comment l'auteure envisage la portée de son œuvre dans la société vivante. Béatrice Didier, dans sa Notice à l'édition d'*Indiana*, confirme que le réalisme

²³ D. LAPORTE. art. cit.

²⁴ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 380

de Raymon « fait contreponds à une tendance bien romantique aussi, celle du fantastique²⁵. » Elle souligne également le fait que Sand ne résiste pas toujours à ce penchant fantastique, s’y livrant dans *Lélia* (1833) notamment. George Sand est l’écrivaine du « réalisme idéaliste », mêlant divers genres et diverses sources d’inspiration. En cela, les propos des différents critiques énoncés ici ne sont pas contradictoires. Isabelle Hoog-Naginski²⁶ fait référence à l’imaginaire du plaisir de lire de la fiction, quand l’imaginaire utilisé par Dominique Laporte comme contre-modèle est celui d’une écriture fantastique, invraisemblable. Sand donne ainsi à ses romans une portée sociale et réelle, et travaille donc la matière romanesque en ce sens, considérant à la fois le plaisir de lire et l’impact concret de son œuvre.

L’utilisation que George Sand fait de l’ironie se situe dans cette même ligne de pensée. Sa perception relève d’une qualité intuitive, d’un lien d’esprit à esprit entre l’auteure et le lecteur. Sa compréhension suppose un intérieur et un extérieur, fédérant le groupe de ceux qui l’ont saisie. Elle peut donc être utilisée comme une stratégie de connivence pour faire entrer le lecteur dans un cercle fermé et pouvant se sentir supérieur. Le sentiment de satisfaction de soi suivant la compréhension d’un énoncé ironique existe bien, mais s’y conforter serait signer la fin des effets de l’ironie sur le réel. Sand ne s’y arrête pas, son ironie n’est ni carnassière ni destructrice, bien qu’elle puisse être très sévère. L’auteure socialiste ne peut utiliser une ironie stérile sur les personnages adjuvants au récit, car l’ironie lui sert à présenter des contre-modèles de son idéal autant qu’à créer une dynamique vers son accès. Puisque le lecteur est considéré comme un sujet pensant, il peut de lui-même saisir le contre-exemple, voir l’étendue de son ridicule grâce à l’ironie, et apprécier en creux l’image de l’idéal.

L’ironie est en outre de nature citationnelle, car elle est intrinsèquement un double discours. Bien qu’elle porte à la fois le sens littéral et le sens figuré, il est des références discursives qui ne peuvent être validées car tournées en ridicule par le principe même de l’ironie qui fait semblant d’y adhérer pour mieux les déconstruire. Ces échos permettent une ouverture sur un monde idéal à venir, où les discours décrédibilisés n’ont plus leur place et où de nouvelles valeurs morales, esthétiques, abstraites, spirituelles sont érigées. Là où l’ironie romantique ressent le *spleen* après une évocation en creux de l’idéal et se condamne elle-même à l’impossibilité d’action, Sand lui donne plus de force en utilisant une ironie qui ne met pas fin à la réflexion, mais qui travaille les personnages en vue d’une amélioration, voire d’un

²⁵ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 371

²⁶ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, page à vérifier

accomplissement d'eux-mêmes. C'est en ce sens que l'on peut lire la conclusion de Mauprat sur l'éducation.

Mais l'éducation peut et doit trouver remède à tout ; là est le grand problème à résoudre, c'est trouver l'éducation qui convient à chaque être en particulier. [...] En attendant qu'on ait résolu le problème d'une éducation commune à tous, et cependant appropriée à chacun, attachez-vous à vous corriger les uns les autres.²⁷

En utilisant l'expression « les uns les autres », Sand adopte une vision du monde où chaque individu a un potentiel de savoir et exclut toute pensée manichéenne simpliste. Chaque personne peut enseigner à sa manière ce qu'il sait. Dans cette perspective, l'ironie fonctionne comme un outil de cette éducation, utilisable par qui maîtrise le langage. C'est le cas du narrateur d'*Indiana* sur Ralph, d'Edmée sur Bernard, ou du narrateur des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* sur Sylvain. Ces personnages en construction sont portés par une ironie pédagogique. Cela implique un jugement préliminaire, qui ne sera levé qu'à la fin du roman, quand Ralph parvient à l'éloquence, que Bernard a appris que l'essentiel est d'être en chemin, que Sylvain a accepté que le passé romanesque n'est pas un refuge et que le bonheur est dans le présent et dans la projection d'avenir que sont Mario et Lauriane. Nous étudierons cette ironie « de formation » plus en profondeur, mais retenons déjà que Sand écrit pour le lecteur naïf, afin de le faire réfléchir. L'ironie lui permet alors de convoquer l'esprit de son lecteur, et de lui prodiguer le même enseignement qu'à ses personnages, en lui accordant le privilège de voir la scène depuis l'intérieur et de tirer l'ensemble des leçons qu'elle donne à chacun.

L'ironie capte l'attention du lecteur

George Sand est une auteure qui a besoin de l'interaction avec le lecteur pour que son projet littéraire aboutisse. En effet, pour que le roman voie sa mission sociale couronnée de succès, il doit être compris. L'ironie étant un instrument ambivalent, son utilisation est à double tranchant, obligeant alors Sand à créer un outil pédagogique, que nous avons vu ancré dans le réel. En outre, il se révèle également inscrit dans la réalité d'un lecteur, et se trouve souvent exprimé par le narrateur. Nous l'avons vu, si ce dernier se fait voix de l'auteure, c'est également dans une visée plus pragmatique une manière pour elle de conserver l'attention de son lecteur dans les moments d'écritures plus longs et potentiellement plus ennuyeux que sont les

²⁷ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 434

digressions ou les commentaires. Sand ne laisse jamais son lecteur s'ennuyer, et l'ironie est une manière de le ramener à elle par le trait d'esprit et par l'effet de connivence.

Un des écueils principaux de l'ironie est le risque de ne pas être comprise, et entendue « au premier degré », et en cela elle peut mettre en danger la dimension pédagogique du propos. Ceci est impensable pour Sand, à la fois dans sa conception de la littérature et dans la fonction qu'elle donne à l'ironie. En effet, elle ne peut prendre le risque que le lecteur ne la comprenne pas ou pire, comprenne l'inverse de ce qu'elle veut dire. L'ironie prise en charge par le narrateur évite l'équivocité, et permet de circonscrire son utilisation dans l'esprit du lecteur, même s'il n'est évidemment pas le seul à en produire. Sand expose elle-même cette théorie littéraire dans sa *Correspondance* avec Flaubert, où elle justifie la mauvaise réception de *L'Éducation Sentimentale* par l'équivocité née d'une ironie tant infusée dans le texte qu'elle perd le lecteur dans le flou d'une axiologie déformée.

L'Éducation sentimentale a été un livre incompris, je te l'ai dit avec insistance, tu ne m'as pas écoutée. Il y fallait ou une courte préface ou, dans l'occasion, une expression de blâme, ne fût-ce qu'une épithète heureusement trouvée pour condamner le mal, caractériser la défaillance, signaler l'effort. Tous les personnages de ce livre sont faibles et avortent, sauf ceux qui ont de mauvais instincts ; voilà le reproche qu'on te fait, parce qu'on n'a pas compris que tu voulais précisément peindre une société déplorable qui encourage ces mauvais instincts et ruine les nobles efforts ; quand on ne nous comprend pas, c'est toujours notre faute.²⁸

Sand met donc en accusation la manière trop souple voire lâche de Flaubert de ne rien indiquer à son lecteur pour lui permettre de le comprendre. À l'inverse, elle-même investit un lieu important dans la relation auteure – lecteur pour user de l'ironie : les portraits.

c. Les portraits, un lieu de l'ironie pédagogique

L'ironie est très présente dans les portraits de personnage, car c'est à ce moment que naît le premier jugement sur lui de l'auteur, porté par le narrateur. En effet, le portrait est le lieu de rencontre entre le lecteur et le personnage, c'est donc là que l'auteur peut provoquer sur le lecteur l'effet qu'il veut que son personnage produise, et lui donner une certaine couleur dès les premières pages. Ainsi, le portrait est un lieu capital de l'écriture si l'auteur veut guider son

²⁸ G. FLAUBERT, G. SAND. *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, op. cit., Lettre CCCII de G. Sand à G. Flaubert du 12 Janvier 1876, pp. 442 – 443 [en ligne] <https://archive.org/stream/correspondancee00sand#page/n7/mode/2up>

lecteur, ce qui est bien sûr le cas de George Sand. Fabienne Bercegol, dans l'article « Le siècle des portraits²⁹ » paru dans la revue *Romantisme*, montre comment le XIX^e siècle voit le genre du portrait se développer et se diversifier grâce aux influences entre les arts.

Défini par Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* comme une « description de l'extérieur ou du caractère d'une personne, et quelques fois de l'un et de l'autre réunis³⁰ », le portrait nécessite la qualité de ressemblance. Tout l'intérêt réside dans la restitution d'une ressemblance physique et morale, d'un physique et d'une intériorité. Fabienne Bercegol analyse l'effet de présence produit par le portrait, son désir de faire image et de rendre une illusion du vivant, malgré un médium inanimé. Au début du siècle, cette impression de réel et d'accès à l'intériorité remplace progressivement l'exigence de beauté lisse et de perfection, et les portraits de Sand semblent travailler dans cette direction. Chaque portrait donne accès à une caractéristique morale, à un tempérament ou à une habitude du personnage. Ils se dédoublent parfois, et les personnages se dévoilent au fur et à mesure de l'avancée du texte.

Nous précisons que nous prenons ici le mot « portrait » au sens large, l'entendant comme la « présentation » d'un personnage au lecteur. Faire un portrait suppose un point de vue et un objet, l'auteur établit alors une distance d'observation qui permet à l'ironie de naître et d'évoluer en liberté durant quelques lignes. Par conséquent, la description est une place de choix pour le développement d'un double discours ironique engageant un jugement moral du personnage. Nous proposons donc ici une typologie non exhaustive des portraits ironiques sandiens, que nous traiterons par « couple », supposant donc un sujet et un objet, pour étudier la place de l'ironie dans la (re)présentation des personnages.

Typologie

Dans *Indiana*, les portraits sont pris en charge par le narrateur. Les couples ironiques sont donc le narrateur et successivement Delmare, Raymon et Ralph, sans oublier Indiana qui n'est malgré tout pas épargnée. Lors de l'incipit, le colonel Delmare est placé à l'extérieur du groupe formé par Indiana et Ralph. Loin d'être soutenu par le narrateur, et même ridiculisé par lui, son

²⁹ F. BERCEGOL. « Le Siècle des portraits » in *Romantisme*, 2017/2, n°176, Le Portrait pp. 5 – 14 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-2-page-5.htm>

³⁰ P. LAROUSSE. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...* Tome 12, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1874, p. 1473 [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053648>

portrait est dédoublé lors d'une évocation du colonel en honnête homme, que nous plaçons en annexe eu égard à sa longueur (3), mais que nous pouvons résumer à l'aide du très réussi parallélisme suivant : « Toute sa conscience, c'était sa loi ; toute sa morale, c'était son droit³¹. » L'ensemble du portrait est fondé sur un procédé stylistique mêlant le parallélisme à l'antithèse, ce qui discrédite fondamentalement le personnage, rendant impossible l'application de la logique commune à la description de son fonctionnement psychique. Le colonel érige en principe universel ce qui n'est bon que pour lui comme le montre l'association des adjectifs totalisants et des déterminants possessifs. Il est ainsi sévèrement jugé par le style même de l'auteure qu'elle utilise contre lui en feignant une explication et un portrait d'honnête homme.

Le narrateur utilise le même procédé allant à l'encontre de la logique pour discréditer Raymon et condamner la société qui produit des êtres réduits à l'incapacité de décision et à la simple parade. Éric Bordas, dans *Indiana de George Sand*, cite un extrait de *Lavinia*. Dans la présentation qu'il en rédige, il analyse le personnage de Raymon comme étant dans la « tradition des anti-héros romantiques³² », incarnation de la « dépravation politique [...] des impuissances métaphysiques de René ou d'Oberman³³ ». Raymon choisit la modération politique afin de plaire à tous et de se maintenir, mais derrière ce mot ne se cachent que le non-choix et l'inaction. Dans le passage suivant, les adjectifs « merveilleux » et « parfaite » sont d'un sémantisme trop puissant pour qu'ils soient à entendre dans leur sens mélioratif, et semblent être les mots des hommes de la société décrite ou de Raymon lui-même. Dans le premier cas, c'est une hypocrisie, dans le second un flagrant manque de discernement.

Homme sans passions politiques, Raymon croyait être sans intérêts, et se trompait lui-même ; car la société, organisée comme elle l'était alors, lui était favorable et avantageuse ; elle ne pouvait pas être dérangée sans que la somme de son bien-être fût diminuée, et c'est un merveilleux enseignement à la modération que cette parfaite quiétude de situation qui se communique à la pensée.³⁴

La suite de la longue description des schémas de pensée de Raymon et de ses activités, ou de ses absences d'activité, présente une charge ironique mordante contre les partisans de la Charte, auto-convaincus que l'équilibre politique précaire de la France, qui ne servait qu'eux, pouvait encore durer.

³¹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 134

³² E. BORDAS. *op. cit.*, p. 28

³³ *Ibid.*

³⁴ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 129

Réussir de la sorte à se faire une conviction contre toute espèce de vraisemblance et à la faire prévaloir quelque temps parmi les hommes sans conviction aucune, c'est l'art qui confond le plus et qui surpasse toutes les facultés d'un esprit rude et grossier qui n'a pas étudié les vérités de rechange.³⁵

La contradiction est contenue dans les deux emplois successifs du mot « conviction », le premier évoquant sa présence, le second son absence. D'abord, « réussir » suppose un effort de construction qui ne ressemble ni à des études ni à l'élaboration d'une pensée philosophique, mais bien à une création factice qui n'est fondée sur aucun fait. Le verbe pronominal réflexif « se faire » témoigne de la grande solitude dans laquelle est mené cet effort, et de l'égoïsme latent qui accompagne une telle pensée. Enfin, la « conviction » dans ce contexte n'est qu'une auto-persuasion sans fondements, désacralisée. Ainsi, imposer ce néant philosophique à une communauté d'hommes qui ne font pas même l'effort de penser est une prouesse de manipulation du savoir que Sand feint de flatter en utilisant le mot « art ». La fin de la phrase utilise un verbe de supériorité, « surpasser », le complément d'objet direct commence par un adjectif totalisant « toutes », mais la proposition en elle-même n'évoque qu'un faible adversaire, « un esprit rude et grossier », rendant impossible la prise au sérieux de la primauté de ces convictions.

Enfin, l'ironie que le narrateur réserve à Ralph souligne sa rigidité, son manque de personnalité faisant de lui un homme insipide, comme lorsqu'il compare le personnage au tableau le représentant, dans un subtil deuxième portrait que Sand offre au lecteur :

Nous avons dit que sir Ralph, à la physionomie près, était un fort beau garçon, blanc et vermeil, riche de stature et de cheveux, toujours parfaitement mis, et capable, sinon de faire tourner une tête romanesque, du moins de satisfaire la vanité d'une tête positive. Le pacifique baronnet était représenté en costume de chasse, à peu près tel que nous l'avons vu au premier chapitre de cette histoire, et entouré de ses chiens, en tête desquels la belle griffonne Ophélie avait posé, pour le beau ton gris-argent de ses soies et la pureté de sa race écossaise. Sir Ralph tenait un cor de chasse d'une main, et de l'autre la bride d'un magnifique cheval anglais, gris-pommelé, qui remplissait presque tout le fond du tableau. C'était une peinture admirablement exécutée, un vrai tableau de famille avec toutes ses perfections de détails, toutes ses puérités de ressemblance, toutes ses minuties bourgeoises ; un portrait à faire pleurer une nourrice, aboyer des chiens et pâmer d'aise un tailleur. Il n'y avait qu'une chose au monde qui fût plus insignifiant que ce portrait, c'était l'original.³⁶

³⁵ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 131

³⁶ *Ibid.*, p. 108

Le tableau est construit autour d'une antithèse : « le pacifique baronnet était représenté en costume de chasse ». L'ironie de la formulation par l'inadéquation est redoublée par le suffixe -et ajouté au mot « baron », faisant basculer l'ensemble vers la petitesse, l'impuissance. Ralph semble presque déguisé. Les seuls éléments qui flattent l'œil, objectif même d'un portrait d'apparat, sont les attributs des animaux : les soies d'Ophélie et la pureté de sa race, la beauté du cheval anglais, se répondant tous deux par leurs couleurs gris-argent et gris-pommelé. Ralph, au centre mais évincé par les détails ne parvient pas à s'imposer dans son propre portrait. Pire, il est même associé aux animaux domestiques par la mention d'un « vrai tableau de famille ». La fin de l'ekphrasis est saturée de commentaires mélioratifs qui sont en fait des attaques ironiques : « puérilité de ressemblances », « minuties bourgeoises » sont en réalité à la fois une accusation du mauvais goût bourgeois pour le sérieux asphyxiant l'art, et de la posture maladroite de Ralph qui se laisse faire et ne remarque même pas à quel point il est ridicule. Les réactions mentionnées face à ce portrait ne sont qu'exagération presque sottise provenant d'être au service d'autres. Pour bien faire comprendre l'ironie sévère avec laquelle elle traite ce portrait, Sand conclut sur une révélation qui achève de condamner à la fois l'œuvre et le modèle en les liant au même adjectif « insignifiant ».

Indiana quant à elle, est présentée dès l'incipit par ses caractéristiques principales : l'extrême jeunesse, la figure malade et la solitude. « Trésor fragile et précieux³⁷ » enfermé dans le coffre qu'est le Lagny car mariée depuis trois ans donc à seize ans, son portrait la place à la fois sous la protection bienveillante de l'auteure, et sous un œil critique lui refusant le statut de victime absolue.

Car sa femme avait dix-neuf ans, et, si vous l'eussiez vue enfoncée sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré ; si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste, le coude appuyé sur son genou, elle toute jeune, au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari, semblable à une fleur née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique, vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme.³⁸

La répétition de l'adjectif « toute » joue sur ces deux tableaux. D'une part, il sous-entend une forme de regard maternel, comme si l'auteure lui disait dans une formule plus figée « tu es toute belle ». Sans aller jusqu'à la construction d'une figure pathétique, l'adjectif fait du personnage une créature que l'on a envie de protéger. Les adjectifs épithètes utilisés insistent

³⁷ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 50

³⁸ *Ibid.*

également sur la faiblesse existentielle d'Indiana, faisant d'elle une victime, en tous cas un personnage immature et impuissant face à une situation dont elle n'est pas responsable. Néanmoins, cette répétition de « toute » donne à la description un caractère totalisant, ne laissant à Indiana aucune chance d'être autre chose que ces qualificatifs. Le premier rythme ternaire est insistant, mais il est en plus repris par une quatrième occurrence qui rend la formule visible. Il est alors possible de lire d'autre part une forme de dénonciation de ce caractère féminin faible, dont Indiana est cette fois-ci responsable. En effet, le procédé ironique révèle ici la constitution d'une personnalité victimaire correspondant aux stéréotypes imposés aux femmes par la société, dont Indiana ne sort pas.

Pourtant, il est clair dans ce portrait qu'Indiana et les manifestations extérieures de sa personne ne correspondent en rien à sa situation familiale puisque le portrait est entièrement construit sur des contrastes et des oppositions. Elle est jeune, son mari est vieux et l'adjectif est répété deux fois dans une figure d'instance qui associe le mari au ménage montrant ainsi que c'est lui qui prend les décisions ; elle est une « fleur née d'hier » dans un « vase gothique ». L'opposition est flagrante et devient un contraste par l'évocation des couleurs. La fleur est blanche ou colorée, mais non pas sombre comme l'imaginaire gothique. Le terme « éclore » s'oppose à sa posture, Indiana est « enfoncée », « le coude appuyé sur son genou », elle est une figure prostrée qui inflige à son corps une attitude qu'il n'a pas naturellement. Sa posture correspond à son « vieux ménage », mais pas à elle qui vit ses prometteuses années de jeunesse qui pourraient aboutir à des projets. Si elle est une fleur en éclosion, elle ne peut pas être « toute triste », en tous cas pas totalement. Sand souligne ici les possibles d'Indiana qu'elle n'exploite pas, et qu'elle exploitera de la mauvaise manière en étant manipulée par Raymon. L'auteure parachève le portrait sans apitoiement mais en soulignant le fait que la méchanceté de Delmare ne le rend pas heureux non plus.

Plus tard dans le roman, au chapitre XXIII, le narrateur émet à la première personne un jugement sur les actes d'Indiana relevant de la condamnation.

La femme est imbécile par nature ; il semble que, pour contre-balancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son cœur une vanité aveugle, une idiote crédulité. [...]

Voilà ce que je vous répondrais si vous me disiez qu'Indiana est un caractère d'exception, et que la femme ordinaire n'a, dans la résistance conjugale, ni cette stoïque froideur ni cette patience désespérante. Je vous dirais de regarder le revers de la médaille, et de voir la misérable faiblesse, l'inepte aveuglement dont elle fait preuve avec Raymon. Je vous demanderais où vous avez trouvé une femme qui ne fût pas aussi habile à tromper que facile à l'être ; qui ne sût pas refermer dix ans au fond de son cœur le secret d'une espérance risquée si légèrement un

jour de délire, et qui ne redevînt pas, aux bras d'un homme, aussi puérilement faible qu'elle sait être invincible et forte aux bras d'un autre.³⁹

Le propos se situe immédiatement après la restitution de la lettre d'adieu qu'Indiana adresse à Raymon, dans laquelle elle lui assure qu'il n'y a « ni dépit ni vengeance dans [son] cœur⁴⁰ », ce qui est immédiatement démenti par le narrateur qui ne lui laisse pas le bénéfice du doute en répondant : « L'infortunée se vantait⁴¹ ». En opposant le discours d'Indiana à ce qu'elle pense réellement, le narrateur omniscient se place en juge et dévoile au lecteur la réalité de ses sentiments. Ironiquement, il lui impute les défauts, comme le mensonge et la vantardise, qu'elle-même pouvait reprocher à Raymon ou que le narrateur lui-même condamne. Il énonce alors une accusation de la passivité féminine, du manque de discernement et de l'abandon aux passions. Avec ce passage, George Sand fait de son narrateur le locuteur d'un discours accusateur envers les femmes tout en se déchargeant totalement d'une éventuelle identification de sa personne réelle à son personnage, malgré une histoire quelque peu similaire. Ici, c'est bien la responsabilité de la femme passive qui est en jeu dans une situation maritale déplorable en France, rejetant le déterminisme. Nous reviendrons sur la question du mariage et du positionnement de Sand quant à celui-ci, en attendant ici, il s'agit bien de parachever un portrait lié à des actions, à un caractère et à un comportement. La pédagogie sandienne se fait aussi par le choc, comme ici où de tels propos ne sont pas exprimés sans but. C'est bien-sûr pour faire réagir le lecteur, et la lectrice, sur la question en espérant une action concrète par la suite.

Dans *Mauprat*, l'ironie est moins présente dans les portraits car elle s'attache davantage à des actions, nous retiendrons l'œuvre pour des exemples ultérieurs. Mentionnons simplement d'emblée que Bernard, le narrateur et personnage principal est victime de l'ironie d'Edmée au discours direct lorsqu'il se comporte en accord avec son instinct. Elle est donc là pour remettre dans le droit chemin un personnage qui s'en écarte par faiblesse de pensée ou paresse de réflexion. En revanche, il y a dans la narration même des mentions ironiques au discours indirect, cette fois-ci de Bernard sur Edmée. Cela montre qu'au fur et à mesure du temps, Bernard a appris à réfléchir et à se servir du langage pour pouvoir produire ce discours qui en demande une grande maîtrise.

³⁹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., pp. 251 – 252

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, le personnage de Sylvain est annoncé au Chapitre II par le rire de son ami Guillaume d'Ars faisant son portrait à D'Alvimar :

— L'ami chez qui je vais vous caser, dit-il, est le plus singulier personnage de la chrétienté. Il faut vous attendre à renfoncer de bonnes envies de rire auprès de lui ; mais vous serez bien récompensé de la tolérance que vous aurez pour ses travers d'esprit par la grande bonté d'âme qu'il vous montrera en toute rencontre. C'est à ce point que vous pouvez oublier son nom et demander au premier passant venu, noble ou vilain, la demeure du *bon monsieur* ; on vous l'enseignera sans le confondre avec nul autre. [...], je vous veux régaler de l'histoire de votre hôte. Je commence, écoutez ! *Histoire du bon monsieur de Bois-Doré !*

[...], vous eussiez bien remarqué, en quelque lieu que vous l'eussiez aperçu, le vieux, le bon, le brave, le fou, le noble marquis de Bois-Doré, aujourd'hui seigneur de Briantes, de Guinard, de Validé et autres lieux, voire abbé fiduciaire de Varennes, etc., etc.⁴²

Guillaume d'Ars se substitue au narrateur et se met à « raconter l'histoire », ce qui, en plus de marquer l'unicité du personnage par l'article défini, place le marquis dans l'imaginaire, en fait un personnage de conte. Son nom n'est pas nécessaire à sa description et il devient entièrement une dénomination : comme « la fée » ou « l'ogre », il est « le bon monsieur ». Sa légende le précède, et l'accumulation finale, à la fois des qualificatifs et des titres, compose un personnage hybride, intrigant, qui semble même vivre dans l'imaginaire dans lequel le place Guillaume. En effet, l'adverbe « voire » semble faire référence à ce que pense le marquis de lui-même, et à une forme de magie du conte indépendante de toute vraisemblance, grâce à laquelle tout est possible.

Mais le conte n'a pas sa place dans le monde réel car Sylvain est immédiatement associé, et même précédé par le rire que l'on ne doit pas montrer, celui de la moquerie. Cet effet est déjà perceptible dans le titre du roman qui évoque dans un premier sens de lecture la préciosité risible d'un adorateur fou de *L'Astrée*. Tourné en ridicule, il est la cible de l'ironie de son ami, qui parle de lui en utilisant la proposition « *bon monsieur* », dédoublée en « *bon monsieur de Bois-Doré* », soulignée par l'italique dans le texte, laissant entendre un ton théâtralement ironique. Ceci ne résulte pas d'une ironie antithétique, car Sylvain n'est pas mauvais, bien au contraire il est tellement bon qu'il ne correspond pas à son époque, qu'il détonne dans ces temps de crise religieuse et politique où la bonté disparaît. L'effet ironique de cette appellation est plutôt le résultat à la fois de la distanciation que prennent avec lui ses contemporains, qui ne peuvent le comprendre, et s'en amusent plus qu'ils ne s'en moquent ; et de la critique émise par

⁴² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 23

l'auteure sur un comportement inadéquat. Pour autant, cette ironie n'est pas une condamnation, car le lecteur entame la lecture en connaissant le titre de l'œuvre. De « bon » à « Beau » dans un second sens de lecture du titre, Sylvain est promis à la grâce, comme le sous-entend l'adjectif « noble » parachevant l'accumulation finale.

Sylvain est placé dans le passé – irréel pour le conte, réel pour l'Histoire – par le vocabulaire et la stylistique. Il paraît pour la première fois au moment du repas, et immédiatement le narrateur cite un vers de *La Grenouille et le bœuf* de Jean de La Fontaine : « tout marquis veut avoir des pages⁴³ », faisant référence à celui qui, nommé marquis par Henri IV, appelle son serviteur « page ». Le narrateur s'en amuse, car n'étant pas marquis de naissance, Sylvain se place exactement sous la plume satirique du fabuliste sans s'en rendre compte. Ce dernier est né en 1621, c'est-à-dire l'année où se déroule le récit au début du roman. La narration est donc ultérieure et tout à fait assumée, George Sand donne ainsi raison à la fable, lui proposant un personnage en illustration. La citation était déjà présente dans le texte, mais ici elle est associée à l'arrivée du personnage, ce qui le place d'emblée dans un réseau intertextuel et culturel, voire dans la projection des lettres dans la réalité. Le lecteur connaisseur s'est déjà aperçu lors du récit de Guillaume d'Ars que Sylvain a nommé une de ses servantes Bellinde, et a fait le rapprochement avec *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Placé sous le signe des lettres passées et futures, Sylvain n'est pas un personnage de son temps. Cela nourrit la moquerie, et est une forme de punition du personnage tel qu'il est au début du roman.

Désigné par des mots comme « messire », dont l'emploi est ironique, car c'est un terme ancien qui provoque un effet très archaïsant, Sylvain est « un héros passionné, comme on les aimait du temps de sa jeunesse⁴⁴ », c'est-à-dire un héros du passé. Il utilise des mots comme « *débine*⁴⁵ », mentionné ironiquement en italique, des expressions désuètes voire fantasmée comme « Nûmes célestes ! » tirée de *L'Astrée*. Il semble évoluer dans un monde disparu et regretté, finalement dans un monde idéalisé n'ayant jamais existé. Dans la suite logique, son « goût pour les romans de pastorale et de chevalerie⁴⁶ » rappelle Don Quichotte et sa projection fantasmée dans un passé irréel. Il appartient à une époque révolue, et semble y vivre sans vouloir s'apercevoir des évolutions du monde, ou seulement après effort si cela lui rend service, c'est-à-dire si elles lui permettent de paraître plus jeune.

⁴³ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 48

⁴⁴ *Ibid.*, p. 49

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

Bois-Doré eut quelque peine à admettre ces innovations, et à se séparer de ses inflexibles fraises *godronnées*, [...] mais, peu à peu, les rubans et les dentelles le séduisirent, et, après un court voyage qu'il fit à Paris, on le vit revenir habillé à la mode des jeunes gens du bel air.⁴⁷

Après avoir raconté son passé, la première description physique faite de lui est celle de sa jeunesse, ce qui est peu habituel, comme le montre l'usage du plus-que-parfait de l'indicatif.

M. Sylvain de Bois-Doré avait été un des beaux hommes de son temps Grand, bien fait, noir de cheveux avec la peau blanche, des yeux magnifiques, de beaux traits, robuste et léger de son corps, il avait plu à beaucoup de dames, mais sans inspirer jamais de passion durable ou violente.⁴⁸

Cette première description sera dégradée par la seconde, qui rétablit la vérité en exposant l'évolution vieillie de chacun des éléments physiques décrits plus tôt, dans une construction répondant à la première.

Mais le temps avait marché, et c'était encore là une chose dont messire de Bois-Doré n'avait pas daigné s'apercevoir. Son corps souple s'était durci et roidi, sa belle jambe s'était séchée, son noble front s'était dégarni, son grand œil s'était entouré de rides comme le soleil de rayons, et, de toute sa jeunesse envolée, il n'avait conservé que des dents, un peu longues, mais encore blanches et bien rangées, avec lesquelles il affectait de casser des noisettes au dessert, pour que l'on y fit attention.⁴⁹

Ses cheveux noirs ne sont plus, son corps athlétique a perdu de sa vigueur, son regard s'est ridé. Il ne lui reste que ses belles dents, symboliquement une des seules armes naturelles restantes à l'homme. Néanmoins, le narrateur fera preuve de compassion, et le discours ironique n'est pas ici une condamnation éternelle. Sylvain de Bois-Doré est vieux et ridicule dans son déni, mais une possibilité d'amélioration dont il n'a pas conscience lui est encore offerte dans son portrait.

En revanche, le portrait de D'Alvimar relève d'une toute autre utilisation de l'ironie. Cette fois, elle condamne le personnage en soulignant sa mauvaise compréhension de la foi chrétienne : « Soupçonneux, inquiet, vindicatif, implacable, il avait pourtant la foi⁵⁰. » Ce sont

⁴⁷ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 51

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 48 – 49

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16

ici des adjectifs qui ne correspondent pas à la foi dans la conception que s'en fait le narrateur. En utilisant l'adverbe « pourtant », ce dernier oppose les deux segments qui composent la phrase et montre ainsi qu'il possède une hiérarchie de valeurs personnelles, et que celles prônées par D'Alvimar vont à son encontre. La condamnation se ressent à travers le caractère affirmé du verbe « avoir », aucune nuance n'est apportée par un effet de modalisation ou par un verbe de perception par exemple. Pour le dire autrement, le sens littéral de la phrase est recevable, car D'Alvimar est bien qualifiable de la sorte : il est un croyant violent aux sentiments négatifs. Cependant, le narrateur utilise l'ironie pour faire entendre une condamnation par la contradiction de cette manière de croire, la rendant illogique et illégitime. La syntaxe économe en mots dans l'énumération et la post position de la proposition principale construite comme une chute appuient l'effet correctif de la phrase. En outre, le narrateur met le lecteur de son côté car il utilise la *doxa* et le principe commun de non-contradiction dans la construction syntaxique binaire. Il y a d'une part le sens traditionnel positif donné à la foi sous-entendu par le narrateur, et de l'autre le comportement de D'Alvimar, jugés incompatibles. Sand oppose ces adjectifs au concept de foi, en donnant en creux une définition de ce qu'elle devrait être : confiance et compréhension. Le sens figuré de cette phrase est une condamnation de la manière de croire de D'Alvimar par l'auteur. Il est alors, pour le narrateur et pour le lecteur, placé comme opposant du récit, et ne semble pas promis à une progression.

Ainsi l'ironie sandienne prend place dans un contexte de crise et de perte de valeurs que l'auteure tente de dépasser en construisant un idéal, dans lequel elle place ses espoirs d'un monde meilleur. Dans ses romans, cela se traduit par l'adresse au lecteur sur le ton de la conversation et par la mise en scène de personnages référentiels et référencés, chargés de types à traiter dans une analyse sociale, politique et morale. L'ironie est alors un outil censé faire parvenir les personnages à une version meilleure d'eux-mêmes. En les punissant par le ridicule, Sand leur refuse l'accès à l'idéal, mais leur progression érigée en modèle témoigne de sa foi en la littérature pour conduire un avenir radieux. L'ironie étant un procédé d'abord oral, l'auteure invite le lecteur à l'écouter grâce à un effet-voix stylistique particulièrement réussi, car les romans sandiens parlent.

DEUXIÈME PARTIE

Poétique de l'ironie sandienne

George Sand a besoin d'une voix pour toucher son lecteur, et puise dans les ressources du langage pour travailler la sienne propre, médiatisée par le narrateur et les personnages. Stylistiquement, elle fait du narrateur un personnage individualisé grâce à un effet-voix fort, en utilisant les procédés d'oralisation de la parole romanesque, ce qui lui permet de le dissocier de la diégèse dans des métalepses narratives ouvrant à la distanciation ironique. L'écrit porte lui-même le décalage, l'écart ironique entre énoncé et situation d'énonciation. En outre, Sand développe dans ses romans une réflexion sur l'ironie, car elle la fait pratiquer à des personnages validés ou disqualifiés, selon la fertilité ou la stérilité de leur parole. L'ironie sandienne, adresse pédagogique au lecteur, se sert donc de la voix pour être entendue.

1. L'effet-voix, ou comment faire entendre l'ironie

a. La voix narrative

Selon Gérard Genette dans *Figures III*, la voix est la « façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même¹ », c'est-à-dire la façon dont la manière de raconter est articulée avec le fait même de raconter. Cela peut être explicité en posant la question « qui parle ? », question certes simple mais qui permet de cerner l'objet étudié. Il existe plusieurs voix, celle du narrateur, celles des personnages, celle de l'auteur, et en cela Genette élargit le champ de réflexion en définissant la notion de voix comme désignant « à la fois les rapports entre *narration* et *récit*, et entre *narration* et *histoire*² ». Pour le dire autrement, la narration est la manière de raconter, le récit est l'acte de raconter et l'histoire est ce qui est raconté. Dans notre étude, la voix est ce qui donne à l'ironie toute sa saveur, car elle a besoin d'être portée et construite par le langage pour exister. Étant à l'origine un procédé oral, le truchement des mots est indispensable à son existence, comme s'accordent à le dire Pierre

¹ G. GENETTE. *op. cit.*, p. 76

² *Ibid.*

Schoentjes³ et Philippe Hamon⁴. La voix peut dès lors moduler l'ironie, car elle est l'outil textuel qui correspond au ton ironique, technique orale et principal indice de sa présence.

Dans son Séminaire de Master « Écrire la voix » à l'Université Paris X Nanterre⁵, Jean-Michel Maulpoix définit l'écriture comme une « voix muette », un objet silencieux qui se fait entendre lors de la lecture. Elle est muette mais visible et sa saisie est nécessairement retardée, quand la parole est audible mais invisible, et sa saisie immédiate. Sur le plan thématique, il est possible de parler d'une voix, quand sur le plan formel il convient de s'intéresser à la mise en situation de cette voix, de ce « moi » parlant. Dans notre corpus, les œuvres font une grande place à la voix du narrateur, car George Sand le fait littéralement « parler ». C'est ce que nous pouvons appeler un « effet-voix », effet par lequel la voix du narrateur est perçue comme existante, vivante. Pour Jean-Michel Maulpoix, l'oralité retrouvée dans le style d'un auteur correspond à un rétablissement de l'individualité, là où l'écriture semble dépersonnalisée quand on la compare à une parole orale. Si le style et la voix sont opposés car l'un est écrit, l'autre orale, ils deviennent équivalents dans un texte jouant d'un effet-voix.

La voix de George Sand à travers celle du narrateur

Chez George Sand, qui a si peur du silence, la voix est d'une importance capitale, et les romans du corpus sont par conséquent saturés d'interventions narratoriales. Elle utilise des outils textuels et stylistiques qui leur donnent toute la place que ces dernières demandent et qui rendent vivante l'instance narrative. Tout d'abord, le narrateur utilise avec une grande franchise la première personne dans nos trois œuvres, en particulier le pronom personnel « je », à l'individualité revendiquée et à la subjectivité assumée.

Le narrateur d'*Indiana* est un personnage à part entière, qui dans le chapitre I de la première édition, dans un passage à propos de Lelièvre, dont nous reparlerons, parle d'abord de lui à la troisième personne : « le narrateur de cette histoire jure sur l'honneur de ne pas lasser la patience de son lecteur bienveillant⁶ ». Il met ainsi en avant son caractère humain et digne, doué d'esprit critique, dans une formulation hyperbolique déjà ironique. Il se place alors en maître du récit,

³ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 48

⁴ P. HAMON. *op. cit.*, p. 17

⁵ J.-M. MAULPOIX. « Écrire la voix », séminaire de Master à l'Université Paris X Nanterre, 2006 [en ligne] <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>

⁶ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 381

avant d'assumer pleinement la première personne et l'ironie au début du chapitre II : « Je vous fais grâce d'une foule d'autres lieux communs que débita le bon Sir Ralph⁷ ». Le narrateur s'étant présenté comme une entité respectable qui ne veut que du bien à son lecteur, surtout en lui évitant les longues digressions ennuyeuses et en privilégiant, en apparence au moins, l'action à la description, il se place implicitement dans cette phrase en opposition avec Ralph. Si ce dernier se permet de libérer un flot de paroles peu dignes d'intérêt, le narrateur lui, se permet de ne pas les rapporter. Dès lors, l'adjectif « bon » prend ironiquement le sens de « benêt », et le narrateur l'ascendant sur le personnage.

La frontière entre narrateur et personnage est rendue perméable dans *Mauprat*, où la première personne est d'abord utilisée par un personnage natif de la région de la Roche-Mauprat, la Varenne, dans le récit cadre : « J'avoue que moi-même je n'ai jamais côtoyé ce ravin⁸ ». Sa voix se mêle ensuite à celle de Bernard Mauprat âgé de quatre-vingts ans, dans un dialogue au discours direct où les deux voix sont stylistiquement à égalité. Enfin, Bernard assume seul la première personne tout au long du récit enchâssé, racontant sa propre histoire à cet autre personnage, et par là au lecteur lui-même : « je n'ai donc pas besoin de vous en faire la description⁹ ». Ici, le récit est donc porté par la narration de celui même qui a vécu l'histoire, faisant du protagoniste l'instance narrative, et inversement. Au-delà, le lecteur est lui aussi assimilé à un personnage du roman. Dans *Indiana*, on s'adressait à lui par le biais de phrases où « lecteur » était un complément d'objet, ici on invoque un interlocuteur fictionnel pour justifier une adresse plus directe mais sans briser l'illusion romanesque, soutenue par le principe d'égalité instauré préalablement par le dialogue. *Mauprat* propose donc dès l'incipit un programme de lecture en adéquation avec les idées socialistes naissantes de Sand et l'argument du roman : la voix narrative est une voix qui a choisi de prendre la parole parmi d'autres pour s'adresser directement à son lecteur, et l'œuvre est un dialogue. C'est bien cette qualité qui donne à l'auto-ironie rétrospective de Bernard toute sa valeur.

Suivant ce principe d'égalité, nous trouvons dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, un narrateur qui apparaît à la première personne du pluriel : « À tous ses mécomptes se joignait un certain remords secret qu'il ne révéla qu'à sa dernière heure, et que nous verrons les événements de ce récit arracher de vive force à l'oubli où il voulait l'ensevelir¹⁰. » Sa présence est liée à

⁷ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 58

⁸ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 36

⁹ *Ibid.*, p. 41

¹⁰ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 18

l'omniscience, et suppose une conscience par l'implicite du secret qu'il connaît. Le narrateur se place donc dès l'ouverture du récit comme opposant à l'ennemi de l'histoire, d'Alvimar, et donc comme adjuvant au héros. Néanmoins, nous pouvons également lire cette utilisation de la première personne du pluriel comme celle du « nous » de politesse, dévoilant la présence de l'auteure comme conteuse, qui connaît évidemment l'aboutissement de son œuvre.

Stylistique de l'adresse au lecteur

Le narrateur sandien dans notre corpus est une instance consciente, qui parle à la première personne, qui peut ironiser et juger, et qui est capable de dialoguer avec le lecteur. En effet, il s'adresse directement à lui, et même l'interpelle, par le pronom personnel « vous » ou par un groupe nominal, « le lecteur » dans les romans du corpus ou « la lectrice » dans *Consuelo* par exemple. Dans l'incipit d'*Indiana*, le narrateur commence la description de la jeune femme par : « si vous l'eussiez vue¹¹ », ce qui convoque le sens de la vue chez le lecteur et fait donc du portrait littéraire une image. Ainsi introduit dans la scène, le lecteur est un spectateur, et même un témoin car il est pris à parti dans la description. L'expression de la non-réalisation de l'hypothèse, voire de l'impossibilité, contenue dans l'utilisation du plus-que-parfait du subjonctif avec la conjonction de subordination « si » pourrait être une manière de demander implicitement au lecteur de relever ce défi, et d'imaginer l'apparence de l'héroïne. Le narrateur lui, n'est pas empêché par les contraintes du monde réel, et décrit ensuite Indiana aisément, ce qui crée une passerelle entre le réel du lecteur et le fictionnel du narrateur. En outre, Sand semble s'amuser avec les limites de la littérature dans cette conversation avec le lecteur, préfigurant peut-être sa foi en un roman performatif.

De la même manière, elle s'adresse au lecteur dans le chapitre I de *Mauprat*, en même temps que Bernard s'adresse au personnage du récit cadre, ce qui fait une nouvelle fois du lecteur un témoin : « Vous ne demeurez pas très loin de la Roche-Mauprat, vous avez dû passer souvent le long de ces ruines ; je n'ai donc pas besoin de vous en faire la description.¹² » Bernard s'adresse ici au personnage varennais qui, dans l'incipit du récit cadre fait la description de la région en ces termes :

¹¹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 50

¹² G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 41

Sur les confins de la Marche et du Berry, dans le pays qu'on appelle la Varenne, et qui n'est qu'une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers, on trouve, au plus fourré et au plus désert de la contrée, un petit château en ruines, tapi dans un ravin, et dont on ne découvre les tourelles ébréchées qu'à environ cent pas de la herse principale. Les arbres séculaires qui l'entourent et les roches éparses qui le dominent l'ensevelissent dans une perpétuelle obscurité, et c'est tout au plus si, en plein midi, on peut franchir le sentier abandonné qui y mène, sans se heurter contre les troncs nouveaux et les décombres qui l'obstruent à chaque pas. Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat.¹³

Bernard épargne la description au Varennais qui connaît la région, mais également au lecteur, qui vient de terminer la description *supra*, et connaît donc à son tour le paysage et le château de la Roche-Mauprat. Le pronom personnel « vous » désigne alors à la fois le personnage et le lecteur vouvoyés individuellement, mais aussi le groupe qu'ils forment, et par l'utilisation du champ lexical du corps et du déplacement, Sand incarne le lecteur dans ce Varennais, dont le rôle au sein de la diégèse se limite à cet effet de dédoublement. Par ces manipulations certes artificielles, le narrateur sandien signifie la considération qu'il a pour le lecteur, qu'il envisage comme une entité au savoir partagé.

Dans la perspective de ne jamais perdre son lecteur, le substantif « lecteur » est utilisé par Sand pour faire un point sur les connaissances requises pour assurer une pleine compréhension de son texte, en particulier dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, roman historique qui suppose une certaine appréhension de la période afin d'en saisir les enjeux. Le narrateur s'adresse alors au lecteur en ces termes et avec diligence : « Le lecteur n'a pas oublié qu'à cette époque, le dîner se servait à dix heures du matin, le souper à six heures du soir.¹⁴ » Ailleurs, le narrateur rappelle ou annonce des faits importants pour le déroulement de l'intrigue, toujours fidèle à l'idée d'accompagner le lecteur dans sa progression. Nous relevons les phrases : « Mais, pour l'intelligence de ce qui va suivre, il faut que le lecteur sache ce qui était convenu entre Pilar et son propriétaire, La Flèche.¹⁵ » et « Quelque arides que soient les détails de pure localité, nous sommes forcés, pour l'intelligence de ce qui va suivre, de rappeler au lecteur la disposition du petit manoir de Briantes.¹⁶ » Le narrateur, dans cette adresse au lecteur, ne dissimule pas son projet, en précisant par le terme « intelligence » la visée de son propos. Il se

¹³ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 35

¹⁴ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 147

¹⁵ *Ibid.*, p. 175

¹⁶ *Ibid.*, p. 369

place alors en réel maître de l'intrigue, et sa voix est celle d'un conteur qui ménage le suspense, ou d'un historien qui enseigne tout en faisant croire qu'il répète des choses sues, par politesse.

Dans *Consuelo*, George Sand choisit cette fois-ci de s'adresser à sa « lectrice ». Cette particularité mérite qu'on s'y attarde, et semble justifiée par l'argument du roman : l'héroïne est une artiste romantique¹⁷, une femme et une créatrice à la fois. Cet état était au XIX^e siècle une antinomie, un contresens, une impossibilité de fait. En effet, l'activité artistique ne pouvait être féminine car en plus d'être considérée comme trop haute pour l'esprit féminin, elle éloignait la femme de ce qui était considéré comme sa place, le foyer. Une femme artiste ne pouvait être qu'un bas-bleu, une dépravée privée de la sensibilité féminine à tel point qu'on refusait non seulement le statut d'artiste à la femme, mais encore le statut de femme à l'artiste. Consuelo elle, est talentueuse, douée même et à la fois modeste, innocente, juste, attentionnée, philosophe, morale, spirituelle... Rien d'étonnant alors à ce que, dans ce roman initiatique, l'adresse de Sand soit destinée à la lectrice. Le chapitre XXXIV commence ainsi :

Si l'ingénieuse et féconde Anne Radcliffe se fût trouvée à la place du candide et maladroit narrateur de cette très-véridique histoire, elle n'eût pas laissé échapper une si bonne occasion de vous promener, madame la lectrice, à travers les corridors, les trappes, les escaliers en spirale, les ténèbres et les souterrains pendant une demi-douzaine de beaux et attachants volumes, pour vous révéler, seulement au septième, tous les arcanes de son œuvre savante. Mais la lectrice esprit fort que nous avons charge de divertir ne prendrait peut-être pas aussi bien, au temps où nous sommes, l'innocent stratagème du romancier.¹⁸

L'auteure fait donc ici référence à une grande figure de la littérature féminine britannique, très lue en France au début du XIX^e siècle, y compris par Sand elle-même, même si elle se défend par la suite de suivre la même voix. Nous avons ici un exemple d'hommage teinté de désolidarisation, témoignant à la fois d'une bonne connaissance de l'œuvre, mais aussi de son schématisme prévisible. Par une forme de prétéition, Sand fait en réalité appel à la connaissance de sa lectrice de ce genre, rappelant des souvenirs tout en s'inscrivant dans une époque postérieure dans laquelle le roman noir est passé de mode. Il n'est néanmoins pas anodin de lire une adresse à la lectrice dans ce roman féminin, initiatique et artistique, lors d'une

¹⁷ B. DIDIER. « Sexe, société et création : *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* », in *Romantisme*, 1976, n°13-14, Mythes et représentations de la femme, pp. 155 – 166, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5061

¹⁸ G. SAND. *Consuelo*, op. cit., p. 252

référence à une auteure femme. Sand témoigne ici d'une volonté d'écrire aussi pour les femmes, allant jusqu'à les interpellier en évacuant la figure du lecteur masculin.

Le narrateur sandien semble vouloir discuter avec le lecteur ou la lectrice. Isabelle Hoog-Naginski montre que George Sand considère la voix comme « instrument et source de vérité », plaçant le lecteur comme « témoin d'un dialogue entre des voix intérieures et une réalité idéalisée¹⁹ ». Pour ce faire, Sand utilise des procédés stylistiques qui miment la parole, la discussion et rendent la voix narrative présente. L'effet-voix découle alors de ces figures qui donnent le ton, et l'ironie naît dans cette parole écrite.

Les ellipses renforcent l'impression d'écouter un narrateur parlant, car elles miment les sauts réels dans une discussion, afin d'éviter le superflu et l'ennui de l'auditoire. Au début de la deuxième partie d'*Indiana*, une discussion s'engage entre Delmare et Ralph, concernant d'abord Raymon puis dérivant sur l'égoïsme. Après une réplique de Ralph au discours direct, le narrateur reprend la parole pour résumer la discussion : « Une discussion s'éleva entre eux, dans laquelle par toutes les raisons de l'égoïsme, chacun chercha à prouver l'égoïsme de l'autre²⁰ ». L'ellipse permet au narrateur de ne pas détailler la discussion et de n'en sortir que ce que lui veut en montrer d'essentiel, souligné grâce à un parallélisme ironique. Pris à leur propre piège par le narrateur qui s'adresse au lecteur, les personnages sont présentés comme deux égoïstes cherchant à trouver ce même défaut chez l'adversaire, dans un combat oral qui en réalité ne vaut pas la peine d'être rapporté autrement que par une ellipse ironique.

Les épanorthoses elles, donnent l'impression que le narrateur n'est pas totalement omniscient, et servent à simuler un personnage humain, tout en se voulant mimétiques d'une pensée en cours d'élaboration, non-construite, non-figée et qui prétend se donner à lire au fur et à mesure qu'elle s'énonce. Au début du chapitre I de *Mauprat*, Bernard présente la branche de la famille Mauprat dont il est issu en ces termes : « Quant à la branche aînée, elle avait si mal tourné, ou plutôt elle avait gardé de telles habitudes de brigandage féodal, qu'on l'avait surnommée Mauprat Coupe-Jarret.²¹ » En se reprenant, la parole de Bernard se montre comme autoréflexive, et cherchant la justesse du propos. En outre, cela permet de guider le lecteur vers une bonne compréhension du texte : ce n'est pas qu'il y a eu un mauvais virage dans la mauvaise branche Mauprat, c'est bien plutôt qu'elle n'a pas évolué avec les mœurs de son temps, ce qui

¹⁹ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 274

²⁰ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 123

²¹ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 42

est souligné par l'emploi de l'adjectif « féodal ». Elle n'a pas été bonne à une époque puis soudainement mauvaise, mais elle ne s'est pas adaptée aux évolutions.

L'italique produit également un effet de dialogue, car elle figure le ton employé par une instance parlante en différenciant typographiquement certains mots du reste de la narration. George Sand s'en sert pour des citations, pour attirer l'attention de son lecteur sur un mot et lui signaler son importance, comme quand une voix appuie sur l'élément important de sa phrase ; ou pour lui donner l'indice de l'ironie en figurant l'intonation, voire l'expression faciale tout entière. Au chapitre XXIII des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Sylvain croit avoir conquis la belle Lauriane et s'imagine l'épouser bientôt. Son valet Adamas le questionne à ce sujet :

— Eh bien, monsieur, dit, en débottant son maître, le fidèle Adamas, qui, en sa qualité *d'homme de chambre*, ne quittait presque jamais le manoir de Briantes ; faut-il songer au repas des fiançailles ?

— Précisément, mon ami, répondit le marquis. Il y faut songer au plus tôt.²²

L'italique souligne ici la formule « homme de chambre » en citant Sylvain et en faisant entendre la voix du narrateur. En effet, le titre atypique semble avoir été donné par Sylvain, car il correspond à d'autres expressions qu'il utilise, comme « *la carrosse*²³ », elles aussi restituées en italique. L'usage est davantage de dire « femme de chambre », le décalage du genre donne l'impression d'une nouvelle lubie du marquis qui administre étrangement son monde, entre surnoms issus de *l'Astrée* et caprices personnels. N'étant pas un valet mais bien un homme de chambre, Sylvain souligne ici le dévouement d'Adamas. L'effet de citation est permis par l'italique, car si imiter une voix est possible à l'oral, il faut à l'écrit trouver des signes typographiques capables de la porter et, selon l'idéologie sandienne, d'être immédiatement compris par le lecteur.

Nous pouvons en outre lire un second degré de sens ici, car au-delà d'une simple citation, il nous semble que c'est la voix du narrateur lui-même citant le marquis que nous entendons. C'est en effet bien lui qui précise et explicite l'emploi de cette formulation dans la proposition relative. Dès lors, l'emploi de l'italique relève d'un ton ironique, car il souligne une exagération. Adamas perd sa faculté de raisonner à trop vouloir servir son maître. Le substantif « qualité » qui précède la formulation introduit un décalage avec elle, car le lecteur attendrait quelque chose de réellement mélioratif, non pas une désignation qui sous-entend une soumission

²² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 178

²³ *Ibid.*, p. 70

aveugle, accentuée par l'implicite moquerie liée au caractère féminin de la désignation. La capacité citationnelle de l'italique et celle de rendre visible un ton inaudible à l'écrit en font donc un outil stylistique de choix pour signifier l'effet-voix et pour pratiquer l'ironie.

Si George Sand en fait bon usage, elle n'est pas la seule, et Stendhal est lui aussi un maître de l'italique. Le style stendhalien, conceptualisé par l'auteur lui-même comme un « vernis²⁴ », est à la fois une présence et une absence, quelque part une manière de sublimer le fond pour obtenir un effet. Si Stendhal n'est pas adepte des conjonctions et préfère la parataxe et l'asyndète pour laisser le lecteur imaginer la logique qui sous-tend le texte, l'italique, elle, est très présente dans son œuvre, particulièrement dans *Le Rouge et le Noir* où Pierre Laforgue compte plus de trois cents occurrences²⁵. Yves Ansel et Lola Kheyar Stibler²⁶ relèvent les différents usages que l'auteur fait de cette graphie, utilisée pour les titres, les emprunts à d'autres langues ou les régionalismes, les idiolectes et les expressions figées, et les discours rapportés, en somme tout ce qui fait référence à un discours de l'altérité, à une « altérité énonciative²⁷ ». Nous nous concentrons dans nos exemples sur l'italique comme outil de l'ironie narrative, mais ce n'est pas l'unique usage que Stendhal en fait. Par le décalage qu'elle produit visuellement, cette typographie attire l'attention du lecteur et lui demande un effort d'interprétation pour résoudre le mystère de sa présence. L'italique fait ainsi à l'ironie une place de choix, car leurs processus de saisie respectifs sont similaires, à la différence seulement que l'italique préexiste à l'interprétation alors que l'ironie requiert l'interprétation pour être comprise comme telle.

De la même manière que Sand prétend soulager son lecteur de digressions indigestes, Stendhal justifie au chapitre II du *Rouge et le Noir* le fait de ne pas rapporter l'intégralité de la conversation entre M. et Madame de Rênal de la manière suivante : « Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les *ménagements savants* d'un dialogue de province²⁸ ». Remarquons qu'ici, le narrateur ne prend pas en charge l'expression antithétique « *ménagements savants* », ce qui est signalé au lecteur par l'italique. L'ironie découle de la confrontation de cette antithèse

²⁴ STENDHAL. *Journal littéraire*, in V. DEL LITTO (dir.). *Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, tome II, p. 374

²⁵ P. LAFORGUE. *Stendhal alla Monaca*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 193

²⁶ Y. ANSEL, L. KHEYAR STIBLER. *Stendhal Le Rouge et le Noir*, Paris, Atlante, 2013, p. 263

²⁷ *Ibid.*

²⁸ STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, p. 52

avec le contexte, M. de Rênal accusant le « beau monsieur de Paris²⁹ », M. Appert, de s'être introduit dans les établissements marginaux comme la prison ou l'hôpital public, occupés par les populations les moins aisées, pour lui porter préjudice. Stendhal étant libéral dès les années 1830, M. Appert est un personnage qui dénonce l'hypocrisie des petits tyrans comme le maire de Verrières qui n'administrent ces lieux qu'en façade, pour qu'ils lui « rapportent du revenu ». Ceci est souligné par la question en apparence naïve de Mme de Rênal mais hautement rhétorique : « — Mais, disait timidement madame de Rênal, quel tort peut vous faire ce monsieur de Paris, puisque vous administrez le bien des pauvres avec la plus scrupuleuse probité ?³⁰ » Les ménagements savants sont donc les efforts du maire à couvrir sa malhonnêteté par ses relations au « château³¹ ».

La polyphonie induite par la présence de l'italique permet « une désolidarisation des points de vue de Julien et du narrateur³² », ce qui fait naître un regard nouveau sur le personnage, qui peut dès lors être jugé. Lorsqu'il se retrouve avec au bras Mme de Rênal d'un côté et Mme Derville de l'autre, Julien se dit : « Absorbé par ces idées sévères, le peu qu'il daignait comprendre des mots obligeants des deux amies lui déplaisait comme vide de sens, niais, faible, en un mot *féminin*.³³ » L'italique fait entendre ici la voix de Julien, que le narrateur refuse de soutenir par l'emploi de l'expression figée généralisante et appauvrissante « en un mot », et qu'il condamne par la portée ironique de l'amalgame. Ainsi l'italique, par sa capacité à mettre à distance différents discours et en particulier le discours de l'altérité, se fait signe de polyphonie, et par-là ouvre le récit à l'ironie. C'est bien cette polyphonie qui permet au narrateur, dans un même discours, de dire deux choses différentes. Chez George Sand, la voix sert à énoncer de réels commentaires sur la fiction, commentaires que l'on peut élargir à une société entière, entraînant le lecteur dans un dialogue factice mais existant.

La fonction commentative du narrateur

Le narrateur sandien donne son avis à tout instant, et ne cherche pas à trouver un terrain d'entente avec des positions opposées aux siennes. Au contraire, le « je » omniprésent qui lui

²⁹ STENDHAL. *op. cit.*, p. 52

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Y. ANSEL, L. KHEYAR STIBLER. *op. cit.*, p. 264

³³ STENDHAL. *op. cit.*, p. 112

est immédiatement assimilé parle sans crainte, et est donc un outil concret pour permettre à l'auteure chercheuse d'idéal d'exposer ses idées. Les interruptions du récit sont ses interventions les plus marquantes, et la jeune George Sand leur laissait une grande place dans la première édition d'*Indiana*, comme il est encore possible de le lire dans les variantes. Il y a dans l'*Indiana* de 1832 une réelle « caractérisation de la voix narrative³⁴ » selon l'expression d'Éric Bordas. L'impression première d'avoir affaire à un personnage réel tant la voix narrative est présente est étonnante, car s'il n'a pas assez d'influence sur le cours de l'histoire pour pouvoir être un personnage, il témoigne pourtant d'une si grande subjectivité qu'on voudrait le considérer comme tel. Sand laisse toutefois planer un doute quant à son identité, rappelant par là que l'instance narrative est une construction de l'auteure, un être de fiction au même titre que tous les personnages facilement identifiables. Néanmoins, sa fonction commentative est développée au point qu'elle prend parfois le dessus sur le déroulé romanesque.

Dans les romans suivants, le narrateur aura toujours cette place commentative de choix, comme en témoigne notre corpus, mais jamais autant que dans cette première version d'*Indiana*. L'influence de Diderot est très lisible dans cette œuvre, pensons au narrateur de *Jacques le fataliste et son maître*, interventionniste majeur empêchant le déroulement du récit par de longues digressions. Le narrateur sandien se sert de cet héritage pour se donner le pouvoir de commenter, et s'autorise même des « préteritions métapoétiques³⁵ », comme celle refusant la description du cadavre de Noun mais exposant tout de même certains détails physiques de la noyée³⁶. Dépassant la référence à Diderot, ces passages témoignent de la « réelle liberté critique [donnée] à l'énonciation³⁷. » Daniel Sangsue³⁸ définit un genre littéraire paradoxal, celui du « roman excentrique » romantique né des temps troublés de la Révolution ou des années 1830 - 1840, œuvre contestataire prenant ses propres références à rebours et dévoilant sa propre construction, à travers des interventions narratoriales fortes, une suspension de l'intrigue, une incertitude quant à l'appartenance du narrateur au récit ou non, voire un rappel de la matérialité de l'objet-livre. Œuvre ingénieuse, originale, le roman excentrique issu de l'anti-roman est une mise à nu des procédés littéraires qui cherche autant à s'inscrire dans une continuité qu'à faire sécession avec ce qui lui précède. Sand semble dans certains passages de l'œuvre se situer dans

³⁴ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 136

³⁵ *Ibid.*, p. 14

³⁶ Sur ce passage, voir III, 3, b de cette étude.

³⁷ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 14

³⁸ D. SANGSUE. « Vous avez dit excentrique ? », in *Romantisme*, 1988, n°59, Marginalités, pp. 41 – 58 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_59_5475

ce genre, ou ce registre, rendant hommage tout en se désolidarisant par le dévoilement des procédés de son narrateur.

Même si elle n'aura plus autant de prestance que dans la première *Indiana*, cette liberté se retrouve dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, quand le narrateur prend position sur les conflits qui ont secoué la France au XVII^e siècle, donne son avis sur les choix des personnages, où ironise sur l'Histoire militaire de France :

C'était une de ces grandes scènes que le soldat français a toujours su si bien jouer dans le cadre grandiose des Alpes, sous Napoléon comme sous Richelieu, et sous Richelieu comme sous Louis XIII.³⁹

Le narrateur prouve à nouveau son appartenance au XIX^e siècle par la mention de Napoléon Bonaparte. Ce dernier passe le col alpin du Grand-Saint-Bernard le 13 mai 1800, marquant ainsi le début de la seconde campagne d'Italie qui l'oppose aux Autrichiens redevenus maîtres de Milan. Le contexte hivernal et montagnard justifie la mention de la neige dans la phrase précédant le passage cité *supra*, mais elle peut aussi faire écho à la campagne de Russie, grand échec de l'Empereur en 1812 et début du déclin du stratège militaire. En utilisant le verbe « jouer », relevant du champ lexical du théâtre ou de l'enfance selon ce qu'on préfère y lire, Sand s'attaque ironiquement aux velléités guerrières par association d'idées.

Le cas de *Mauprat* est quant à lui un peu différent, car le narrateur est homodiégétique et porte un regard rétrospectif sur lui-même. C'est ici une variante efficace de la fonction commentative du narrateur dans un roman où Sand expose ses premières idées socialistes, et défend l'éducation envers et contre tout. Le narrateur de *Mauprat* sert donc de démonstration par l'exemple, et donne ainsi de la force à l'argumentaire.

Les niveaux narratifs, une catégorie analytique de la narratologie de Gérard Genette⁴⁰, permettent d'expliquer la présence accrue du narrateur et la fonction commentative qu'il exerce dans notre corpus. Il existe trois niveaux narratifs : diégétique ou intra-diégétique, métadiégétique et extradiégétique. Le premier est le plus courant, le narrateur y respecte la fonction communément admise de conteur, il raconte l'histoire et se place au niveau de la diégèse. Le niveau métadiégétique est celui du discours direct par exemple, où le narrateur laisse la place aux personnages qui prennent la parole. Enfin, le niveau

³⁹ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 533

⁴⁰ G. GENETTE. *op. cit.*, p. 238

extradiégétique correspond au commentaire de la diégèse par le narrateur, qui est à son degré de présence maximal, signalée par des déictiques. À ce niveau extradiégétique, le narrateur ouvre un nouvel univers qui lui permet de commenter le comportement des personnages dont il a la charge dans le récit. Quand il est omniscient, il peut être l'expression d'un regard et d'une parole critique sur une société donnée.

George Sand confère à son narrateur une qualité morale et le devoir de distinguer la bonté de la sournoiserie, par conséquent son regard relève d'un jugement de valeur. C'est à ce niveau que l'ironie se révèle le mieux, car la prise de parole du narrateur est un indice de rupture visible et facile à saisir. L'ironie se manifeste ensuite par des indices stylistiques, figures de style et signes typographiques. Dans la première catégorie nous trouvons par exemple l'antiphrase, comme dans le portrait de Delmare en honnête homme, l'emphase, comme dans le portrait de Sylvain, ainsi que la comparaison, de Bernard avec sa branche coupe-jarret, la métaphore, l'oxymore, et plus subtilement la prétériton, dans le portrait de Lelièvre, l'euphémisme ou le parallélisme. Pour illustrer ce dernier exemple, nous pouvons utiliser le passage suivant d'*Indiana* :

La plume tomba des mains de Raymon ; il était horriblement fatigué, il s'endormait. Il relut pourtant sa lettre pour s'assurer que ses idées n'avaient pas subi l'influence du sommeil ; mais il lui fut impossible de se comprendre, tant sa tête se ressentait de l'épuisement de ses forces. Il sonna son domestique, le chargea de partir pour le Lagny avant le jour, et dormit de ce profond et précieux sommeil dont les gens satisfaits d'eux-mêmes connaissent seuls les paisibles voluptés.

Madame Delmare ne se coucha point ; elle ne s'aperçut pas de la fatigue ; elle passa la nuit à écrire, et quand elle reçut la lettre de Raymon, elle y répondit à la hâte.⁴¹

Le contraste entre Raymon qui s'endort satisfait et Indiana qui ne dort pas crée un parallélisme ironique qui fait de Raymon un beau-parleur même à l'écrit et d'Indiana une naïve prête à se sacrifier. Dans la seconde catégorie règne en maître l'italique, accompagnée entre autres des points de suspension, comme au début du chapitre XII d'*Indiana* où la ponctuation contient le jugement ironique du narrateur sur le personnage de Raymon.

⁴¹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 202

Le chagrin et la maladie avaient imprimé des traces si profondes sur son visage qu'elle n'était presque plus jolie, et qu'il y avait maintenant plus de gloire que de plaisir à entreprendre sa conquête... Mais Raymon se devait à lui-même de rendre à cette femme le bonheur et la vie.⁴²

Le narrateur parle et fait parler les personnages, en exerçant un contrôle de la parole qui permet la naissance de discours à double interprétation. En effet, le texte mêle parfois discours indirect libre des personnages et discours indirect libre du narrateur. L'ironie peut alors naître de la double interprétation des paroles énoncées, les mêmes mots dissimulant deux degrés de lecture. Par exemple, dans le passage suivant, le narrateur semble prendre les deux occurrences de l'adverbe « heureusement » à charge, mais en réalité on peut y lire à la fois ce que prononce le personnage et son jugement immédiat par le narrateur grâce à l'ironie globalisante.

Ce n'était pas la première fois que Raymon voyait une femme prendre l'amour au sérieux, quoique ces exemples soient rares, heureusement pour la société ; mais il savait que les promesses d'amour n'engagent pas l'honneur, heureusement encore pour la société.⁴³

Narrateur et personnages fonctionnent donc ensemble dans l'œuvre sandienne, formant un personnel actif et parlant. Le commentaire naît selon la convention au niveau extradiégétique, mais également au niveau métadiégétique, ce qui fait de l'ironie une composante intrinsèque de l'œuvre et donne l'impression que les personnages la convoquent eux-mêmes sans que le narrateur n'ait besoin de la provoquer. Regina Bochenek-Franzcakowa montre par exemple comment dans *Indiana*, le narrateur se fait l'avocat ironique de Raymon lorsqu'il évoque les raisons de l'impossible mariage avec Noun, en feignant d'adhérer à ses idées⁴⁴.

Des idées généreusement extravagantes lui avaient bien traversé le cerveau ; aux jours où il était le plus épris de sa maîtresse, il avait bien songé à l'élever jusqu'à lui, à légitimer leur union... Oui, sur mon honneur ! il y avait songé ; mais l'amour, qui légitime tout, s'affaiblissait maintenant ; il s'en allait avec les dangers de l'aventure et le piquant du mystère. Plus d'hymen possible ; et faites attention : Raymon raisonnait fort bien et tout à fait dans l'intérêt de sa maîtresse.⁴⁵

⁴² G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 144

⁴³ *Ibid.*, p. 148

⁴⁴ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA. « Le portrait ironique de Raymon dans *Indiana* de George Sand et le jeu des complicités narratives », Academia.eu, 1994 [en ligne] https://www.academia.edu/32425803/Le_Portrait_ironique_de_Raymon_dans_Indiana_de_George_Sand_et_le_jeu_des_complicit%C3%A9s_narratives

⁴⁵ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 75

L'ironie naît immédiatement du décalage perçu dans la qualification « généreusement extravagantes », car ce sont les mots de Raymon, du moins du milieu qu'il représente, qui sont prononcés ici. L'extravagance ne se mesure qu'à une norme, que les personnages comme Raymon dictent. Le narrateur pourtant, jure sur son honneur de la véracité des propos. Mais ne devons-nous pas plutôt entendre ici l'exclamation de Raymon tentant de se convaincre lui-même ? L'hypocrisie du narrateur est alors le « masque de l'hypocrite pour démasquer l'hypocrite⁴⁶ » de René Bourgeois, et la voix narrative est mêlée à celle des personnages pour faire entendre une condamnation, elle devient moralisatrice en plus de conteuse.

Elle se désolidarise néanmoins rapidement du personnage, d'abord par l'ironie extrême de la dernière phrase du paragraphe, qui fait de Raymon un manipulateur s'auto-persuadant qu'il fait une bonne action pour Noun alors qu'il est évidemment en train d'abandonner lâchement une femme amoureuse à qui il a donné espoir ; puis lorsqu'elle revient à sa narration par ces mots : « Après avoir pesé toutes ces choses, M. de Ramière comprit qu'il valait mieux briser ce lien malheureux.⁴⁷ » Le verbe « comprendre » est une autre apparition du jeu hypocrite du narrateur, car il semble déresponsabiliser Raymon de la situation. Mais en réalité, il achève de placer le personnage dans un système de pensée qui non seulement lui permet d'être lâche, mais qui lui donne encore le bon rôle altruiste de celui qui épargne à ses proches l'embarras de mauvaises situations, alors qu'il est évidemment le comble de l'égoïsme.

Nous trouvons le même procédé dans *Consuelo* (4)⁴⁸, quand Anzoleto vient de passer la soirée dans la gondole de la Corilla dont il s'est épris, et raconte à Consuelo sa version des faits, passant évidemment cet épisode et son désir sous silence.

Pour en revenir à Anzoleto, il n'est pas besoin de dire quelles peccadilles il passa sous silence, quelles émotions ardentes devant le public il traduisit à sa manière, et quelles palpitations étouffées dans la gondole il oublia de mentionner. [...] Pourquoi, ne voulant pas et ne pouvant pas dire le fond des choses, c'est-à-dire la puissance des tentations qu'il avait surmontées par prudence et par esprit de conduite, pourquoi, dites-vous, chère lectrice, ce jeune fourbe allait-il risquer d'éveiller la jalousie de Consuelo ? Vous me le demandez, Madame ? Dites-moi donc si vous n'avez pas pour habitude de conter à l'amant, je veux dire à l'époux de votre choix, tous les hommages dont vous avez été entourée par les autres, tous les aspirants que vous avez éconduits, tous les rivaux

⁴⁶ R. BOURGEOIS. *L'Ironie romantique, spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 114

⁴⁷ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 76

⁴⁸ Nous plaçons le passage en annexe.

que vous avez sacrifiés, non-seulement avant l'hymen, mais après, mais tous les jours de bal, mais hier et ce matin encore !⁴⁹

Dans ce passage, Sand projette une interrogation, supposée être celle de sa lectrice, et prétend lui répondre en transférant le comportement d'Anzoleto à elle. La question, posée de manière directe et redoublée, semble être retournée contre la lectrice qui l'aurait posée, coupable du même comportement, en faisant du qualificatif « fourbe » un substantif prononcé par la lectrice, transcrit au discours indirect libre. Il ironise bien sûr avec la formule « époux de votre choix » dans l'épanorthose reformulant le terme corrompu d'« amant », et cette ironie répond au choix ironique du verbe « oublier » décrivant un acte conscient et du substantif « peccadilles » dans la litote du début du paragraphe, qui eux condamnent les actes d'Anzoleto en prétendant partager sa perception des événements. Au contraire, le narrateur condamne grâce à l'ironie à la fois les actes et le mensonge du jeune homme en permettant à sa lectrice de lire entre les lignes et de ne pas tomber dans le piège de son discours, si peu important qu'il n'est d'ailleurs pas retranscrit. Mais s'il n'est pas l'allié d'Anzoleto, il n'est pas celui de la lectrice imaginée pour autant.

En effet, dans un second mouvement dans le paragraphe, le narrateur accuse la lectrice des mêmes maux que son personnage, semblant dénoncer une forme d'hypocrisie féminine. Mais en réalité, ce narrateur se fait la voix d'une société qui accuse en permanence les femmes des actions des hommes et est gravement condamné par notre auteure. La reprise de la question « Vous me le demandez, Madame ? » témoigne d'un mépris immédiat par l'emploi d'un ton outré, condescendant, transcrit au discours direct. La fin du passage cité *supra* présente une accumulation doublée d'une gradation sur la fréquence supposée des avances des « rivaux éconduits », ce qui veut en fait dire « les hommes séduits volontairement », dans le langage de la société. Il y a ici une ironie sur l'ironie du narrateur. Ce dernier, par les litotes et les antiphrases accuse les femmes de corruption, en faisant semblant de croire leur discours de chasteté ; mais il est puni par Sand qui en fait un homme enragé, paranoïaque quant au comportement féminin, persuadée qu'elles sont toutes des femmes fatales qui séduisent chaque homme qu'elles croisent, sans que celui-ci ne le veuille. Cette ironie globalisante condamne les propos du narrateur par leur ridicule et par le fait qu'il est impossible d'arriver à des conclusions si universelles sans être victime d'une idéologie. Ceci est particulièrement visible quand il transpose à sa lectrice le rôle d'Anzoleto immédiatement après avoir supposé sans certitudes que cette lectrice est « belle », rendant ainsi la beauté incompatible avec la morale : « Voyons,

⁴⁹ G. SAND. *Consuelo*, *op. cit.*, p. 41

Madame, si vous êtes belle, comme je me complais à le croire, je gage ma tête que vous ne faites point autrement qu'Anzoleto⁵⁰ ».

Finalement, George Sand joue avec l'instance narrative grâce à l'effet-voix, en en faisant un conteur, un allié, l'écho de sa propre voix, ou celle de la société qu'elle condamne grâce à une ironie « au carré », qui semble planer au-dessus du discours narratif.

b. Les voix de personnages

Dans notre corpus, l'ironie est parfois utilisée par les personnages eux-mêmes, qui s'en servent de plusieurs manières bien distinctes, auxquelles Sand donne du crédit ou qu'elle condamne selon les intentions. Nous pouvons ainsi déduire deux utilisations majeures de l'ironie par les personnages, un usage stérile dénoncé par Sand et un usage fécond encouragé.

L'ironie stérile

L'ironie stérile vient de personnages secs, elle ne sert qu'à blesser et n'aboutit à rien d'autre qu'à la peine. Pas de visée pédagogique ou d'amélioration envisagée, c'est au contraire la volonté de détruire l'autre qui anime cette parole. Sand refuse bien sûr de porter elle-même cette ironie sur ses personnages principaux, elle la délègue donc à ses personnages opposants comme Laure de Nangy ou D'Alvimar, et c'est bien un jugement de valeur porté sur la manière même de produire l'ironie et sur son efficacité, que l'auteure propose à travers eux.

Laure de Nangy tout d'abord, est une femme calculatrice, froide et cynique. Elle est décrite par le narrateur comme ayant « une physionomie moqueuse » et des « yeux sardoniques⁵¹ », en un portrait physique qui dévoile sa psychologie à travers les « yeux », miroir de l'âme. Cette fille de seigneur exproprié, ruinée, a été adoptée par un homme laborieux qui a acquis une fortune confortable. Sa vision du mariage est utilitaire, et éloignée de tout idéal, bien plus bourgeoise qu'aristocratique. Elle en fait néanmoins sa force dans le monde :

Mademoiselle de Nangy était donc bien résolue à subir le mariage comme une nécessité sociale ; mais elle se faisait un malin plaisir d'user de cette liberté qui lui appartenait encore, et de faire sentir quelque temps son

⁵⁰ G. SAND. *Consuelo*, op. cit., p. 41

⁵¹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 70

autorité à l'homme qui aspirait à la lui ôter. Point de jeunesse, point de doux rêves, point d'avenir brillant et menteur pour cette jeune fille condamnée à subir toutes les misères de la fortune. Pour elle, la vie était un calcul stoïque, et le bonheur une illusion puérile, dont il fallait se défendre comme d'une faiblesse et d'un ridicule.⁵²

Elle apparaît au chapitre IV, lorsqu'elle voit Raymon pour la première fois, et estime qu'il ferait un bon parti malgré sa réputation. Les quelques paroles qu'elle prononce sont ironiques, ce qui est significatif. Quand on lui parle de Raymon et des dangers qu'elle peut courir, elle répond :

— Si c'est un Lovelace, tant pis, dit une jeune personne à la physionomie moqueuse ; je ne peux pas souffrir les gens que tout le monde aime.⁵³

L'ironie réside ici dans la référence à *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, et dans l'opposition du propos avec la *doxa*. La description physique de la jeune femme sert au lecteur à imaginer le ton avec lequel elle pourrait dire cette phrase, qui est certes celui de l'ironie mais bien de son usage mondain, qui ne sert qu'à faire un bon mot en société et à prendre place dans un rituel social. En effet, cette phrase ne semble être prononcée que pour le plaisir de dire quelque chose qui n'aille pas dans le sens commun. Ni ses interlocuteurs ni Laure elle-même ne tirent rien de cette phrase, pas plus que le roman qui clôt le chapitre après son intervention, et enchaîne le suivant sur Raymon.

Le père de Mademoiselle de Nangy devenue Madame de Ramière ayant racheté le château du Lagny après le départ des Delmare, le lecteur retrouve le personnage au chapitre XXVIII. Elle se tient dans le salon et est en train de peindre :

Dans le grand salon, à la place où madame Delmare se tenait d'ordinaire pour travailler, une jeune personne grande et svelte, au long regard à la fois doux et malicieux, caressant et moqueur, était assise devant un chevalet, et s'amusait à copier à l'aquarelle les bizarres lambris de la muraille. C'était une chose charmante que cette copie, une fine moquerie tout empreinte du caractère railleur et poli de l'artiste. Elle s'était plu à outrer la prétentieuse gentillesse de ces vieilles fresques ; elle avait saisi l'esprit faux et chatoyant du siècle de Louis XV sur ces figurines guindées. En rafraîchissant les couleurs fanées par le temps, elle leur avait rendu leurs grâces maniérées, leur parfum de courtoisie, leurs atours de boudoir et de bergerie si singulièrement identiques. À côté de cette œuvre de raillerie historique, elle avait écrit le mot *pastiche*.⁵⁴

⁵² G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 290

⁵³ *Ibid.*, p. 285

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79

La scène représente Laure de Nangy en train de copier moqueusement un détail architectural, et le narrateur semble expliquer au lecteur la raison de ce travail. Les motifs de l'intérieur du château du Lagny sont d'un mauvais goût flagrant, anachroniques et dépassés, comme le narrateur l'avait présenté dès l'incipit. L'emphase « prétentieuse gentillesse », l'association des adjectifs « faux » et « chatoyants » et la personnification « figurines guindées » suffisent à donner l'avis du narrateur sur ce qu'il a à présenter une nouvelle fois au lecteur. L'oxymore « si singulièrement identiques » vient clôturer la description figée de cette décoration qui ne se comprend pas elle-même. Laure en fait un pastiche, et l'italique signale à la fois une citation et une insistance ironique du narrateur.

En effet, le passage est lui-même ironique, et le narrateur prend le personnage à rebours, faisant semblant d'aller dans son sens pour prouver la stérilité de sa pratique à elle. Laure de Nangy est présentée comme *bifrons*, et par là d'une grande hypocrisie. Elle est nommée « artiste », mais le narrateur n'en croit pas un mot, puisque sa seule œuvre est une aquarelle copiée, ce qui n'est pas du ressort de l'art, mais tout au plus d'un exercice. En outre, si les femmes pouvaient peindre, elles étaient restreintes aux « arts d'agrément », qu'il était même conseillé de pratiquer dans la bonne société. Contrairement aux hommes, à qui étaient réservés selon la hiérarchie des genres la peinture d'histoire, le paysage puis le portrait, la peinture féminine était cantonnée à des sujets domestiques et simples. La technique féminine par excellence est celle de l'aquarelle, très inférieure et dégradée par rapport à la peinture à l'huile des grands sujets. Sand s'attaque ici à l'art « féminin » de son temps, elle qui revendique une pratique littéraire non circonscrite à la sphère domestique, en montrant certes la stérilité du personnage mais également la stérilité de la pratique.

Ne possédant pas d'imagination ou de langage propre, Laure est réduite à copier, et à se moquer de ce qui, même s'il est dépassé et non soutenu par le narrateur, a au moins eu le mérite d'être inventé, d'exister et de porter un nom. Laure « outre » mais est incapable de saisir l'ironie dont elle est l'objet. Les expressions telles que « chose charmante » ou « s'était plu » montrent que le personnage se contente d'un plaisir immédiat qui ne satisfait qu'elle, comme le souligne le verbe réflexif à connotation dépréciative. Sa pratique est un loisir, l'adjectif « charmante » signale son peu d'intérêt artistique ou critique. La lecture ironique du passage dévoile un personnage avec de l'esprit, mais un esprit railleur qui ne cherche qu'à affirmer sa supériorité en se moquant, en parodiant, sans rien créer qui ait réellement de la valeur. Finalement, Laure de Nangy a des traits balzaciens que Sand parodie en s'en jouant, et elle représente ici la France de Louis-Philippe, qui pastiche sans profondeur les monarchies passées en pensant faire un trait

d'esprit, mais qui ne parvient en réalité qu'à être une parodie d'elle-même. Ce personnage subit donc un triple traitement ironique social, politique et métalittéraire.

À la fin du roman, Laure de Nangy est mariée à Raymon comme elle le voulait et le domine totalement, attachant ainsi sa fortune à un grand nom aristocratique. Lorsqu'Indiana revient rendre visite à celui dont elle croit encore être aimée, tous deux sont surpris par la nouvelle épouse, qui fait preuve d'une grande ironie lors de sa sortie :

Il voulait aller fermer la porte à double tour ; mais il était trop tard. Elle s'ouvrit avant qu'il eût pu y porter la main, et Laure de Nangy entra, parut moins étonnée que choquée, ne laissa pas échapper une exclamation, se baissa un peu pour regarder en clignotant la femme qui était tombée à demi évanouie par terre ; puis, avec un sourire amer, froid et méprisant :

« Madame Delmare, dit-elle, vous vous plaisez, ce me semble, à mettre trois personnes dans une étrange situation ; mais je vous remercie de m'avoir donné le rôle le moins ridicule, et voici comme je m'en acquitte. Veuillez vous retirer. » L'indignation rendit la force à Indiana ; elle se leva haute et puissante. »⁵⁵

Les « trois personnes » font écho bien sûr au trio présent, époux et amante. Laure est en effet celle qui a le rôle au moindre tort, car elle n'a rien à se reprocher, mais peut-être pas le moins ridicule comme elle le pense. L'ancienne amante de son mari est tout de même dans son salon en sa compagnie, ce qui est pour le moins compromettant, et sûrement humiliant. Néanmoins c'est par sa parole qu'elle évite la honte, en reprenant immédiatement le pouvoir, ce qui ne l'empêche pas d'être traitée comme un personnage glaçant sans profondeur autre que son ironie stérile. Le schéma auquel répond cet épisode a pour modèle sous-jacent celui de la comédie de mœurs, lieu privilégié de la satire sociale. La scène est d'une grande théâtralité, marquée par l'effet de didascalie des entrées et des sorties des personnages et par leur position, Laure debout et Indiana assise. Ce qui est un triangle de comédie pour la première devient un triangle de tragédie pour la seconde. Au milieu, Raymon est mis en échec par les femmes.

L'ironie réside en ce que les « trois personnes » font aussi écho au trio formé par Indiana, Raymon et Delmare. En disant à Indiana qu'elle semble se plaire dans ce schéma, Laure lui signifie qu'elle sait ce qu'il s'est passé auparavant, et fait d'Indiana une actrice répétant le même rôle en la privant de sa profondeur émotionnelle. La moquerie est soulignée par le fait qu'elle l'interpelle en l'appelant « Madame Delmare », ce qui ne manque pas de

⁵⁵ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 297

rappeler sa faute. En fait, Laure la ridiculise par le mépris qu'elle montre pour sa plus grande histoire d'amour, ce qui condamne encore Indiana. Toutefois, bien qu'elle soit nettement plus assurée que cette dernière, Laure n'est pas non plus présentée comme un modèle, car bien que « la seule à mettre en défaut la machine misogyne, elle est pourtant profondément phallocratique elle-même⁵⁶. » L'ironie qu'elle exerce n'est en effet qu'un moyen de faire un beau mot et d'être satisfaite de soi-même, quitte à blesser les autres, pour une condamnation stérile. C'est une quête de pouvoir qui, au lieu d'assurer une félicité démocratique par la dénonciation des torts, ne tend qu'à la tyrannie ; qui, au lieu de déconstruire pour donner à tous l'accès au pouvoir, déconstruit pour se l'accaparer entièrement.

L'ironie féconde

À l'opposé de Laure de Nangy se trouve un autre personnage féminin bien plus proche de l'idéal sandien et de l'usage de l'ironie que l'auteure défend. Edmée de Mauprat fait preuve envers Bernard d'une ironie fertile et pédagogique. En effet, son but est de piquer son cousin pour qu'il réagisse, et qu'il accepte comme nécessaires l'éducation, la conduite et la vertu qu'elle veut lui enseigner. À la fin du chapitre XIII, nos deux personnages échangent de manière assez virulente. Edmée refuse de céder à Bernard, qui lui reproche d'accepter des fiançailles avec M. de la Marche, envers qui il nourrit une farouche jalousie. Pour Edmée, Bernard n'est à ce moment-là pas encore digne d'obtenir ses faveurs, car il nourrit toujours pour elle une passion dévorante qui n'est pas de l'amour, et ne ferait que condamner la jeune femme à une domination autoritaire si elle l'acceptait. Il menace de la déshonorer, et finit par feindre de se soumettre à elle pour tenter de lui démontrer que rien ne changera :

« Et maintenant jouez au plus fin avec moi, conduisez-moi de piège en piège, gouvernez-moi par votre admirable politique ; je pourrai être dupe cent fois, parce que je suis un ignorant ; mais votre intrigue arrivera toujours au même dénouement, parce que j'ai juré par le nom de Mauprat !

- De Mauprat coupe-jarret ! » répondit-elle avec une froide ironie ; et elle voulut sortir.⁵⁷

Edmée signifie ici à Bernard que la branche dont il est issu est menteuse et perfide, et que leur nom partagé n'a pas la même réalité selon celle ou celui qui le porte. De plus, le fait d'utiliser ce lieu commun fait comprendre à Bernard qu'il est en train de confirmer les clichés

⁵⁶ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 43

⁵⁷ G. SAND. *Mauprat, op. cit.*, p. 236

qui pèsent sur sa famille, ou du moins de s'y enfoncer lui-même. Edmée tente par tous les moyens de faire voir à Bernard à quel point il s'y prend mal, et l'ironie est pour elle un outil intéressant car elle lui permet à la fois de tester l'esprit de son cousin et de blesser son ego en espérant le faire réagir pour ne plus être visé par ces attaques.

Lors de la chasse finale, Bernard suit Edmée contre son gré, la situation s'envenime, et ils se perdent. Il tente d'arrêter la jeune femme en lui donnant un ordre et en saisissant la bride de sa jument, ce qui projette la jeune femme à terre :

J'avais reçu Edmée dans mes bras ; elle se dégagea et me dit avec sécheresse :

- Vous êtes fort brutal, Bernard, et je déteste vos manières. A qui en avez-vous ? »

Troublé, confus, je lui dis que je croyais que sa jument prenait le mors aux dents, et que je craignais qu'il ne lui arrivât malheur en s'abandonnant de la sorte à l'ardeur de la course.

- « Et pour me sauver vous me faites tomber, au risque de me tuer, répondit-elle. Cela est fort obligeant, en vérité.

- Laissez-moi vous remettre sur votre cheval », lui dis-je. Et sans attendre sa permission, je la pris dans mes bras et je l'enlevai de terre.⁵⁸

Edmée pique son cousin en lui faisant remarquer l'absurdité de sa conduite par l'utilisation ironique d'une antiphrase, qui encourage à comprendre l'adjectif « obligeant » agrémenté de l'adverbe « fort » comme « parfaitement irrespectueux ». Bernard étant le narrateur, le lecteur a accès à ses pensées et à ce qu'il ressent face à cette ironie. La manière qu'il a de ne jamais la comprendre et de toujours la vivre comme une attaque montre la nécessité de la parole d'Edmée. Bien qu'au moment de ce passage, la fin du roman approche, Bernard continue à ne pas prendre en compte l'avis de sa cousine. En outre, l'intrigue tire elle aussi profit de cette ironie, car l'humeur d'Edmée tout au long du roman accentue la révélation finale et donne tout leur sens à ses accusations. Ce personnage fonctionne comme un masque de l'auteure, qui semble lui donner sa voix à travers différents aspects, dont la délégation de l'ironie.

Mauprat est un roman d'apprentissage, et l'ironie est un des outils qui permet la formation. La preuve de cet effet positif est que le narrateur, c'est-à-dire Bernard âgé et instruit, a pris du recul sur lui-même et peut expliquer ses états d'esprit, comme lorsqu'il conscientise son erreur en disant dans l'extrait cité *supra* : « sans attendre sa permission », mais il est en plus capable d'ironiser à son tour en modulant la portée de ses paroles. Il porte un regard ironique accusateur sur M. de la Marche, même *a posteriori* : « Il ramasse très bien les violettes, mais, croyez-moi,

⁵⁸ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 340

dans un danger ne lui donnez pas la préférence.⁵⁹ » Bernard montre ici sa maîtrise du symbolisme, les violettes représentant un courage modeste. Autre exemple dans ce parallélisme où le conditionnel place les espérances du lieutenant général dans le domaine de l'irréalisable :

Il faut dire aussi que son fiancé, M. de La Marche, ne la comprenait guère mieux. Il avait développé la pâle intelligence dont il était doué à la froide école de Voltaire et d'Helvétius. Edmée avait allumé sa vaste intelligence aux brûlantes déclarations de Jean-Jacques. Un temps est venu où j'ai compris Edmée ; le temps où de La Marche l'aurait comprise ne fût jamais arrivé.⁶⁰

Bernard ironise également de manière bien plus douce sur les penchants rousseauistes et les thèses d'égalitarisme absolu d'Edmée, auxquelles il ne souscrit pas tout à fait : « Edmée ne savait rien objecter quand Rousseau avait prononcé⁶¹. » Monia Kallel fait de l'ironie sandienne un des moteurs du dialogisme naissant des années 1830 en ce qu'elle convoque le lecteur dans un « trilogie⁶² » rappelant le triangle de l'ironie, de même que Jean-Pierre Lacassagne souligne cet emploi ironique dans la préface de l'édition de 1981, en disant de Sand qu'elle donne « congé [...] à saint Jean-Jacques⁶³. » Par un double effet d'ironie, Bernard glorifie et remet en question Rousseau, quand Sand rend hommage au philosophe et s'en affranchit dans une certaine mesure, pour trouver sa pensée propre. Bernard reproche à sa bien-aimée de ne pas faire preuve de sens critique et d'appliquer sans réflexion personnelle une pensée philosophique qui finit par ironiquement à ressembler à une *doxa* lorsqu'il dit : « Mais en ceci elle était imbue de l'*Émile*, et mettait en pratique les idées systématiques de son cher philosophe.⁶⁴ » L'utilisation de l'adjectif péjoratif « imbue » qui sous-entend un trop-plein de connaissance doublée de celle de « systématiques » font de la pensée rousseauiste, non pas une mauvaise chose, mais une philosophie dont il faut s'inspirer sans la figer dans une application jamais remise en question. Edmée semble aveuglée par ce qui s'apparente dans les mots de Bernard à des sentiments pour le philosophe, ce qui n'est guère concevable pour notre auteure, et qu'elle

⁵⁹ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 147

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154

⁶¹ *Ibid.*, p. 222

⁶² M. KALLEL. « Le Dialogisme naissant dans les fictions de 1830 : le cas de *Mauprat* et de "La Marquise" », in N. HARKNESS, J. WRIGHT (dir.). *George Sand : Intertextualité et Polyphonie II. Voix, image, texte*, Berne, Peter Lang, 2011, pp. 51 – 68

⁶³ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 25

⁶⁴ *Ibid.*, p. 204

signifie d'ailleurs par son ironie lorsqu'elle semble assimiler d'une métonymie Rousseau à l'*Émile*.

La voix d'un roman

Si le narrateur et les personnages parlent, il faut quelqu'un pour les écouter. L'art poétique de Sand place le lecteur naïf comme allocutaire privilégié, car c'est le lecteur le plus courant, c'est à lui que s'adressent les plaisirs de l'imaginaire, les enseignements portés par la fiction ; c'est lui que l'auteure désire toucher pour avoir un effet sur la société. Elle prend réellement à travers ses romans la responsabilité de protéger le lecteur et donc la société de ce qu'elle estime être contraire à son idéal, et l'acte d'écriture est pour elle une ouverture à l'autre, comme on peut le voir dans les adresses et interpellations au lecteur ou à la lectrice, et dans sa conception de l'œuvre comme un dialogue. Or pour faire dialogue, il faut que le roman lui-même ait une voix.

Cette voix est portée par la parole du narrateur, qui est d'ailleurs très conscient de faire un roman. Dominique Laporte⁶⁵ analyse le personnage de Raymon dans *Indiana* comme créateur d'un double effet : à la fois un « effet-personne » et un « effet-personnage », utilisant les catégories pensées par Vincent Jouve⁶⁶. L'« effet-personnage » donne au lecteur le pouvoir de donner vie au personnage par sa lecture, indispensable à la naissance d'un être de papier. Mais ils sont construits en vue de créer un « effet-personne », c'est-à-dire que le lecteur acceptant l'illusion référentielle le considère comme une vraie personne, et lui accorde une valeur d'existence autonome au-delà du papier. Cette lecture en double effet peut être appliquée à l'ensemble du personnage romanesque sandien, si on accepte l'hypothèse de départ de son réalisme idéaliste.

Dans notre corpus, en particulier dans *Indiana* et *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* où le narrateur est hétérodiégétique, les intrusions narratoriales fonctionnent comme des ruptures de l'illusion référentielle, qui sortent le lecteur de la fiction et ramènent le roman à l'objet livre. Les personnages sont traités comme des types mais toujours avec fantaisie, et le lecteur se trouve alors pris entre la séduction fictionnelle et la conscience romanesque. Dans ce contexte, l'ironie en tant que posture d'écart née de l'effet-voix analysé plus tôt fait sentir toute l'assurance du narrateur en tant qu'il est un narrateur, et par là du roman et de son auteure.

⁶⁵ D. LAPORTE. art. cit.

⁶⁶ V. JOUVE. *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 79 – 91

Dominique Laporte conclut sur l'utilisation de ce double effet en avançant que grâce à lui, le roman s'élève vers une autre forme de lui-même pour devenir un document social. Ainsi l'ironie trouve sa place dans l'œuvre sandienne en ce qu'elle se positionne entre la fiction et la réalité, souvent en rupture avec la *mimesis*. Elle travaille à la fois la méta-littérarité des textes et le propos socialiste de l'auteure.

2. Stylistique de la mesure et de la démesure

a. Décalage entre l'énoncé et la situation d'énonciation

L'ironie sandienne utilise la plupart du temps deux procédés qui la rendent visible, d'une part la rupture de l'illusion, pour signifier sa présence, et d'autre part la distanciation critique, pour porter un jugement. La rupture de l'illusion, que nous avons étudiée dans la perspective analytique de la création de l'effet-voix, trouve un autre niveau de sens dans le second degré qu'elle introduit dans la fiction. Elle souligne et fait voir immédiatement au lecteur la capacité de la littérature à posséder intrinsèquement plusieurs niveaux de lecture. Le fait que l'ironie supporte à la fois le sens littéral et le sens figuré lui donne la capacité réflexive d'un discours dans le discours, d'un théâtre dans le théâtre. La distanciation critique, quant à elle, naît de la capacité de l'auteure à travailler la forme poétique et à s'en détacher pour produire un autre discours à travers elle, car porter un jugement demande nécessairement de prendre du recul, que ce soit dans la réalité ou dans la construction de la fiction.

Selon Pierre Schoentjes¹, le fonctionnement de l'ironie repose sur des contradictions ou des tensions à résoudre entre l'énoncé et la situation d'énonciation. Pour ce qui relève de l'ironie orale, il signale les gestes ou les intonations comme deux indices fondamentaux et même explicites. Pour transposer ces indices à l'écrit, l'auteur peut avoir recours à un ton ironique, à une ponctuation particulière comme les points d'exclamation ou de suspension, qui introduisent le doute chez le lecteur. Les guillemets ou l'italique sont aussi très utilisés, et tous sont des signes de la nécessité d'une interprétation ironique pour rendre sa cohérence à l'énoncé. Nous retrouvons alors les mêmes signes que ceux de l'effet-voix, car ce dernier dépend nécessairement du décalage entre énoncé et situation d'énonciation. Au-delà d'un effet-voix, c'est même un ton qui est donné à l'ensemble de l'œuvre.

¹ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 137

George Sand utilise tous ces procédés, en particulier guillemets et italique, qui lui permettent de faire entendre une intonation par-delà le ton ironique qu'elle donne à son texte. Les termes que Pierre Schoentjes appelle « mots d'alerte » sont également très présents dans les romans du corpus. Ce sont les mots porteurs d'une exagération qui rendent l'énoncé suspect car ils ne correspondent pas à la situation d'énonciation. Ils peuvent être de nature adverbiale et engager une logique qui semble trop naturelle pour n'être pas factice, comme « en vérité », « assurément », ou bien être des adjectifs hyperboliques dans certains portraits, comme « excellent », « parfait ». La juxtaposition d'éléments contradictoires enfin, court-circuite simplement la logique et empêche l'adhésion au sens littéral. Enfin, les figures de style de l'ironie sont celles qui usent d'un écart de sens, d'une déformation de la réalité, comme les hyperboles, les litotes, les oxymores ou les comparaisons. L'utilisation des oxymores et des antithèses est particulière chez Sand car ils ne représentent que rarement une recherche de fusion poétique mais bien plutôt une franche opposition. Ces figures jouent de la mesure et de la démesure, en ce qu'elles créent un décalage entre ce qui est montré, et ce qui devrait être.

b. Les personnages

Le narrateur traite ironiquement les personnages qui sont en décalage avec l'idéal, utilisant le principe de la mesure et de la démesure pour signifier cet écart. Par exemple, la mesure sert à montrer l'inaction de personnages comme Raymon, privé de destin, ou à discréditer des personnages comme Lelièvre, « factotum de la maison² » de Delmare, à travers des prétéritives. Dans la première *Indiana*, Sand propose au début du roman un portrait à charge ironique contre Lelièvre :

Personnage usé jusqu'à la corde, et dont le narrateur de cette histoire jure sur l'honneur de ne pas lasser la patience de son lecteur bienveillant. En conséquence de quoi il s'abstiendra de décrire le susdit grognard, de raconter ses campagnes, de répéter ses lazzi, de copier religieusement ses fautes de français.³

Ce passage est construit sur une prétérition, ce qui provoque un écart entre situation d'énonciation et énoncé, voire une contradiction interne à l'énoncé lui-même. L'expression métaphorique et hyperbolique « usé jusqu'à la corde » place le personnage dans une forme d'excès négatif. Le narrateur « jure sur l'honneur », ce qui au-delà de signifier au lecteur qu'il

² G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 56

³ *Ibid.*, p. 379

a un honneur car le sens littéral est conservé, est un mot d’alerte pour lui. En feignant de ne rien dire de Lelièvre, il dévoile tout ce qui fait de lui un homme peu intéressant. La mesure ici est utilisée par le narrateur pour retenir son propos, tout en dévoilant les quelques caractéristiques nécessaires à la compréhension du lecteur. Cela fait du portrait une charge d’autant plus forte que le narrateur semble ne pas vouloir en faire un.

La démesure, bien plus utilisée, est une rhétorique de l’ironie très efficace. Le narrateur l’utilise pour séparer des personnages de l’idéal en mettant l’accent sur les déformations de leur caractère, sur ce qui les déséquilibre. Delmare et Sylvain sont deux vieillards traités avec une stylistique de la démesure. Ils sont tous deux victimes d’un passéisme qui les empêche d’accéder au monde réel, et la démesure prend appui sur ce décalage de temporalité fort. Par conséquent, l’auteure utilise des figures de style antithétiques pour le signifier au lecteur. Delmare est désigné comme un « enfant de soixante ans⁴ », ridiculisé dans sa défense de Napoléon. Le personnage est à la fois un enfant capricieux et un vieil homme incapable de prendre conscience de son époque. Il est également qualifié de « vieil enfant⁵ », dans un passage où la subjectivité du narrateur vient corriger les opinions de Delmare. Cette même expression de « vieil enfant » est utilisée pour parler de Sylvain :

La sagesse de Lucilio avait fort à faire pour concilier la tendre affection que méritait le marquis avec le sentiment que sa puérité faisait naître. Mais, n’espérant pas corriger un si vieil enfant, en somme, la raison lui commandait d’en prendre son parti et de l’aimer tel qu’il était.⁶

La portée de cette expression n’a alors plus du tout la même signification. Là où elle était une punition du personnage par un qualificatif antithétique lui ôtant toute cohérence historique, elle devient une ironie tendre portée sur un personnage qui s’est seulement trompé d’idéal, mais qui n’en est pas irrémédiablement privé. La charge est bien moins forte pour Sylvain car le concernant, la démesure n’est pas dangereuse, au contraire elle en vient même à être attachante. Les personnages au service du marquis, qui sont d’ailleurs d’une bonté naturelle, apprécient tous cet être étrange et ses contradictions. Le personnage de Sylvain sert finalement à traiter le comportement social de certains comme une mascarade, autant destinée aux autres qu’à eux-mêmes. Le champ lexical du déguisement est très utilisé pour parler de lui, et la démesure se lit

⁴ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 86

⁵ *Ibid.*, p. 169

⁶ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 208

également dans l'apparence du marquis, tirant le personnage du côté du burlesque et du grotesque.

c. La part du couple burlesque et grotesque dans l'ironie sandienne

Le burlesque

George Sand appréciant particulièrement la fantaisie, burlesque et grotesque sont présents dans son œuvre, en particulier comme appui de l'ironie sur les personnages. Le mot burlesque vient de l'italien « burla », qui signifie plaisanterie, moquerie, voire dissimulation et tromperie dans l'utilisation qu'en fait l'Espagnol Tirso de Molina pour écrire *El Burlador de Sevilla* en 1616. Le registre burlesque, en vogue au XVII^e siècle, est caractérisé par l'emploi de termes familiers, ou comiques pour parler de choses nobles et sérieuses. Il relève du registre de la parodie, lié à l'héroï-comique qui emploie des termes nobles pour traiter d'un thème vulgaire. Ces deux registres supposent une bonne connaissance de ce qui va être parodié, pour provoquer le rire par le décalage ironique sans produire un cliché stérile.

En France, Molière est le maître du burlesque et de l'héroï-comique, qu'il utilise pour montrer le ridicule de ceux qui se prennent trop au sérieux. J. D. Hubert montre comment, dans *L'École des Femmes*, ils sont tous deux exploités pour traiter le personnage d'Arnolphe, afin d'en faire un « bourgeois quadragénaire et pédant, [qui possède] presque tous les attributs d'un héros de tragédie, mais en infiniment dégradés.⁷ » Il utilise en effet autant des expressions relevant d'un haut registre, aspirant à la noblesse du sentiment amoureux, que des exclamations plus bourgeoises comme « Mais je ne suis pas homme à gober le morceau⁸ ». Le burlesque est en somme, une démonstration de la maîtrise à la fois de la pratique de la parodie et des codes de l'objet moqué, ce qui conduit à une forme de dérision gaie dans la dénonciation.

George Sand s'empare de ce registre lié à la fantaisie pour décrédibiliser un peu plus les personnages par le langage même. Dans *Indiana*, elle utilise contre Raymon un parallélisme dégradant glissant des larmes à la sueur.

⁷ J.-D. HUBERT. « Molière et les deux styles burlesques », in *Cahiers de l'AIEF*, 1964, n°16, p. 240 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2473

⁸ MOLIÈRE. *L'École des femmes*, Texte établi par Charles Louandre, in *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1910, vol. I, p. 442

Seulement, ce n'était pas la passion qui le rendait éloquent, c'était l'éloquence qui le rendait passionné. Il se sentait du goût pour une femme, et devenait éloquent pour la séduire et amoureux d'elle en la séduisant. C'était du sentiment comme en font les avocats et les prédicateurs, qui pleurent à chaudes larmes dès qu'ils suent à grosses gouttes.⁹

Le chiasme initial effectue un renversement dans la primauté des qualités de Raymon, le rendant ridicule car épris de sa propre plume. La phrase suivante transpose son attitude à sa relation avec les femmes, ne faisant de lui qu'un jouet du langage qu'il maîtrise certes, mais qui finit par le dominer jusqu'à la passion. Le parallélisme vient redoubler l'effet du chiasme en comparant à la fois Raymon à des avocats et des prédicateurs, mais aussi les avocats aux prédicateurs directement. Ces trois acteurs sont tous discrédités en même temps par le parallélisme qui les pousse vers le burlesque. L'effroi et l'émoi sont résumés à des grosses gouttes de sueur, ce qui manque d'élégance tant dans la référence que dans la phonétique occlusive et gutturale. Les « chaudes larmes » ne sont qu'une hypocrite tentative de protection pour qui se sent en danger dans sa réputation. Avocats, prédicateurs ou Raymon, tous sont taxés des mêmes fautes et discrédités par la légère échappée burlesque de la fin de phrase. Chiasmes et parallélismes, grâce à leur effet de boucle, en font, comme les journalistes, les représentants d'une parole qui tourne à vide et qui se rend coupable de se couper du monde, de prétendre à l'autosuffisance.

Le grotesque

Le grotesque quant à lui, fait écho aux originelles compositions artistiques bizarres et fantaisistes quand il est substantif, et à un personnage caricatural à l'hybridité risible quand il est adjectif. George Sand s'en sert également pour nourrir son ironie, en particulier celle qui prend pour objet Sylvain, Marquis de Bois-Doré. Dès le début des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, le narrateur entreprend de démontrer le ridicule de Sylvain qui met tout en œuvre pour ne pas laisser paraître son âge, jusqu'à l'outrance (5)¹⁰. Pour pallier ses cheveux gris, il décide de se rendre chez un perruquier.

La première perruque est désignée comme une « blonde crinière », terme excessif relevant de l'emphase, évidemment ironique. En effet, si cette expression peut qualifier des personnages à l'abondante chevelure dans d'autres œuvres, dans cette scène le lecteur sait qu'il a affaire à

⁹ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 83

¹⁰ Le passage se trouve en annexe.

un personnage vieillissant. Le terme fonctionne donc comme un indice de l'ironie qui crée un contraste, et fait sentir au lecteur que l'objet ne sied absolument pas au marquis. Ce sentiment est important pour déceler l'ironie qui suit. Le narrateur mentionne ensuite que la perruque « lui allait merveilleusement bien au dire du perruquier ». Le lecteur, ayant compris que cela n'était pas le cas, parvient à déceler le mensonge, et comprend que le perruquier est un commerçant ciblé par l'ironie du narrateur, qui n'hésite pas à tromper son client pour vendre.

En face de lui, Sylvain est trop naïf pour ne pas s'apercevoir du mensonge, et est ici davantage tourné en ridicule pour cela que pour tenter de dissimuler son âge. S'ensuit un effet de surenchère avec la présentation de la perruque châtaine et pour finir, de la perruque brune, plus chère, qui « jet[te] le marchand dans l'enthousiasme ». Cet excès du terme, de la réaction même et le fait que Sylvain tombe dans le piège une troisième fois rend la scène profondément comique. Le perruquier est le type du flatteur qui ment pour arriver à ses fins, car il impose comme une évidence le fait que la perruque qui va mieux à Sylvain est celle qui est la plus chère. Le narrateur rapporte donc, au discours indirect libre : « celle-là était véritablement la seule qui fit ressortir les avantages de M. le marquis¹¹ ». En remplaçant un critère esthétique par un critère financier, son discours rompt l'honnêteté du lien logique de cause à effet. Malgré la mise en garde du narrateur qui souligne déjà les bienfaits de l'accord avec son temps et avec son âge : « Il ne lui vint pas à l'idée que tout est en parfaite harmonie dans les opérations de la nature, soit qu'elle nous fasse, soit qu'elle nous défasse, et qu'avec ses cheveux gris il avait la mine qu'il devait avoir.¹² », le perruquier aura raison de Sylvain dans une théâtralité grotesque, un enthousiasme surjoué et une malhonnêteté dissimulée derrière une flatterie.

Depuis ce jour, Bois-Doré porta perruque ; sourcils, moustaches et barbe peints et cirés ; badigeon sur le museau, rouge sur les joues, poudres odorantes dans tous les plis de ses rides ; en outre, essences et sachets de senteur sur toute sa personne : si bien que, quand il sortait de sa chambre, on le sentait jusque dans la basse-cour, et que, s'il passait seulement devant le chenil, tous ses chiens courants éternuaient et grimaçaient pendant une heure.

Quand il eut bien réussi à faire, d'un beau vieillard qu'il était, une vieille marionnette burlesque, il s'avisa encore de gêner son port, qui avait la dignité de son âge, en faisant barder de doubles lames d'acier ses pourpoints et ses hauts-de-chausses, et en se tenant si droit, que, chaque soir, il se mettait au lit avec une courbature.¹³

¹¹ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 50

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 51

De la perruque à la mascarade, Sylvain se grime sur les conseils du perruquier et achète de la teinture, du fard, des poudres odorantes. Naïf jusqu'au bout, il ne se rend pas compte du problème de départ, s'enfonce dans son erreur et en devient ridicule. Le portrait prend quant à lui un virage grotesque dans le premier paragraphe de l'extrait cité *supra*, par l'accumulation de termes évoquant les artifices et l'emploi d'un champ lexical pictural, comme « peints et cirés » et « badigeon », qui font du maquillage un tableau. Sylvain est transformé en une caricature grotesque, hybridation entre nature et culture, homme et décor, et finit même par ne plus ressembler à un homme et par effrayer jusqu'à l'opposant assassin.

D'Alvimar le trouva même effrayant à première vue. Il ne comprenait rien à cette profusion de boucles d'ébène sur cette face ridée, à ces gros sourcils terribles sur des yeux si doux, à ce fard éclatant qui avait l'air d'un masque follement posé sur une figure respectable et bienveillante.¹⁴

Finalement, son attitude naturelle lui permet plus tard de retrouver forme humaine : « Mais l'accueil que lui fit le vieux gentilhomme détruisit agréablement, chez d'Alvimar, l'effet rébarbatif de cette mascarade.¹⁵ »

Le grotesque en art est un ornement d'un grand nombre de sujets mêlés, étranges ou bizarres. Le marquis, grimé à l'excès se transforme en un support pictural, mais pas une œuvre d'art. Il devient l'incarnation d'un grotesque absurde et de mauvais goût. L'expression « vieille marionnette burlesque » suggère une comédie, un théâtre dans lequel il se met en scène lui-même, sans aucune adéquation avec la réalité. Il devient manipulable, par les autres et par lui-même, et se transforme en un personnage-décor. Par ailleurs, à la vision du marquis s'ajoute son odeur outrancière, qui au lieu d'être subtile finit par empester. Le narrateur signale cette démesure par une hyperbole comique : « tous ses chiens courants éternuaient et grimaçaient pendant une heure », dans laquelle l'exagération est portée par le déterminant à dimension totalisante et par la mention de l'heure entière, qui n'est pas ici une durée véritable mais simplement un chiffre qui sous-entend une très longue durée. Le chien est certes un animal à l'odorat très performant, mais qui n'apprécie pas forcément les mêmes odeurs que les humains, et leurs expressions anthropomorphisées ajoutent à la dimension comique de la phrase. En outre, le XIX^e siècle subit le passage au « silence olfactif¹⁶ » selon la formule d'Alain Corbin,

¹⁴ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 51

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ A. CORBIN. *Le Miasme et la Jonquille*, Paris, Champs Flammarion, 2001

quand grâce à l'industrialisation et la capacité à produire de nouveaux parfums, les senteurs fortes d'origine animale, le musc notamment, deviennent source de réprobation car associées à une mauvaise hygiène, et que l'on commence à valoriser les parfums floraux et délicats. Sylvain est ainsi moqué du point de vue du siècle auquel il appartient par ses proches et ses chiens, mais aussi du point de vue du XIX^e siècle, dont la bourgeoisie hygiéniste affolée par la proximité avec l'ordure, ne considère plus les odeurs comme des émanations viriles mais comme le signe de la saleté, d'une ostentation, ou d'une souillure.

Le comique de la scène relève de l'extravagance, de l'accumulation sans cohérence. Sylvain va jusqu'à se faire du mal pour paraître droit, comme le montre le narrateur qui décrit des « double lames d'acier », censées empêcher le marquis de se voûter, évoquant plutôt la douleur que le maintien. Le narrateur fait plus loin mention de Molière, et ce faisant fait entrer l'ironie métalittéraire dans son texte.

[...] après un court voyage qu'il fit à Paris, on le vit revenir habillé à la mode des jeunes gens du bel air, et affecter leur désinvolture nonchalante et brisée, s'étendant sur les fauteuils, prenant des poses lasses, se relevant en trois temps quand il était assis ; en un mot, faisant, avec sa haute taille et ses traits accentués, ce personnage de petit marquis fadasse, que, trente ans plus tard, Molière trouva complet dans son ridicule et mûr pour la satire.¹⁷

Le lecteur érudit connaît la dimension ironique de l'œuvre de Molière, qui exploite le décalage entre le lyrisme de certaines situations et le ridicule constant des personnages qui se prennent au sérieux pour créer une satire sociale. Cet intertexte s'ajoute à celui de La Fontaine, et reste à l'esprit du lecteur comme un mode d'emploi du texte. Le couple grotesque et burlesque est réuni dans cette présentation du personnage pour en dénoncer le comportement de manière métalittéraire et au-delà, pour dénoncer une certaine littérature.

La démesure de la littérature, à dénoncer ou pour dénoncer

En effet, le burlesque et le grotesque sont des procédés en vogue au XVII^e siècle, en réaction à l'idéalisme désincarné de romans comme *L'Astrée*. L'exemple type de cet usage est le *Virgile travesti* de Paul Scarron rédigé entre 1648 et 1653, qui parodie l'*Enéide* en utilisant des termes bas, voire vulgaires. Nous nous appuyons ici sur l'article rédigé par Emmanuel Bury dans *Le*

¹⁷ A. CORBIN. *op. cit.*

*Dictionnaire des Œuvres*¹⁸ paru chez Bordas. Rédigé en octosyllabe plutôt qu'en alexandrin, le poème est d'une flexibilité désinvolte quant à la métrique, et présente des rimes plates parfois bien pauvres. Dans le Livre II, Enée raconte sa fuite à Didon, mais Scarron fait du héros épique un personnage bien plat et pitoyable. Il le représente plusieurs fois en train de pleurer, et utilise le champ lexical de la peur plutôt que du courage. Ses larmes ne sont pas héroïques, au contraire elles sont tirées du côté de la honte en mêlant « pleurs » et « peureux », en intensifiant les pleurs au point de « braire » comme un animal, ou comble de l'horreur, en le comparant à une femme.

Il dit, faisant bien le pleureux :
"Hélas ! hélas ! en quelle terre
Ne trouverai-je point la guerre,
Si je suis des amis chassé
Et des ennemis menacé ?"¹⁹

Mais ils le tenaient si serré
Que le pauvre désespéré,
Voyant qu'il n'y pouvait rien faire,
Se mit à pleurer, puis à braire.²⁰

Que je pleurai comme une femme,
Voyant toute la ville en flamme²¹

Chaque épisode virgilien est augmenté de passages ridicules, où Enée tient son « cher fils en laisse²² », où l'épithète homérique devient « Ulysse, le chiche des chiches²³ », et de motifs dégradants à plusieurs reprises, comme dans l'accumulation des trésors de guerre où surgissent des objets triviaux en nombre ridicule.

¹⁸ J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY. *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, Tome 4, p. 1706

¹⁹ P. SCARRON. *Virgile travesti*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1889, Livre II, p. 84

²⁰ *Ibid.*, p. 98

²¹ *Ibid.*, p. 106

²² *Ibid.*, p. 146

²³ *Ibid.*, p. 149

Mille vaches donnant du lait,
Autant de veaux, autant de truies,
Des parasols, des parapluies,
Item, quatre mille chapeaux²⁴

L'œuvre relève du classicisme par la référence à l'Antiquité, mais du registre de la parodie par l'irrévérence qu'elle entretient avec son modèle. Ainsi, le burlesque est une manière de se positionner contre des canons littéraires prônant pureté et bienséance, ou en tous cas d'en prendre le contre-pied et de proposer une littérature railleuse, héritage rabelaisien et humaniste, qui revendique l'espace méprisé pourtant riche et profond de la fantaisie, du corps, de l'abondance.

Plus tard, la génération d'écrivains des années 1830 et 1840 porte à nouveau un coup à l'idéalisme déconnecté de certaines œuvres des siècles précédents, jusqu'aux premiers romantiques. Dans *Les Grottesques*, Théophile Gautier prend la défense de quelques figures d'écrivains ou de personnages accusés à leur époque d'appartenir à une littérature de la laideur, étrange et dangereuse, dont Scarron. La condamnation de ces figures par la postérité pour la plupart, par les instances intellectuelles de leur époque pour toutes, montre à quel point elles étaient en décalage avec l'idéal de beauté et de pureté que le classicisme a confié aux arts.

Cependant, en dehors des compositions que l'on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égayé en mille fantaisies baroques.²⁵

Dans la dernière partie de l'ouvrage dédiée à Scarron, Gautier montre comment les arts du XVII^e siècle, en particulier sous Louis XIV, ont perdu toute liberté créatrice pour ne produire que du faste pour plaire au roi auto-proclamé soleil. *Le Roman comique* représente la résistance d'une partie de la littérature à cet asservissement des arts au pouvoir monarchique et le goût français pour cette production du non-idéal.

²⁴ P. SCARRON. *op. cit.*, p. 149

²⁵ T. GAUTIER. *Les Grottesques*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, préface, p. X

L'esprit français, fin, narquois, plein de justesse et de bon sens, manquant un peu de rêverie, a toujours eu pour le grotesque un penchant secret. Nul peuple ne saisit plus vivement le côté ridicule des choses, et dans les plus sérieuses, il trouve encore le petit mot pour rire.²⁶

Un certain XIX^e siècle se place ainsi dans une veine anti-idéaliste. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy expliquent dans la préface de *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle*²⁷ comment des auteurs comme Balzac ou Hugo prennent pour cible une littérature sans estomac, qui nie les réalités du corps jusqu'à ne jamais mentionner l'alimentation de ses personnages. Burlesque et grotesque permettent donc de faire à nouveau entrer le corps en littérature, sous la plume des écrivains romantiques puis réalistes qui en font une métonymie de la manière même de vivre et d'exister des personnages. La mise en accusation de ces textes idéalistes est aussi une accusation de la littérature elle-même qui se présente comme déconnectée de ses propres réalités de production. Le procès fait à *L'Astrée* par Sand relève de ces considérations, car elle s'est toujours affirmée comme écrivant pour vivre, ancrant la littérature dans la réalité humaine et économique d'une auteure et de ses lecteurs. Malgré le témoignage d'une certaine forme de sympathie à cette littérature qui oblige à nuancer la condamnation de Sand, il est clair que pour elle l'idéal se situe dans un mouvement qui doit toucher la réalité de la vie, non dans un endroit fantasmé figé qui annihile la production littéraire. En effet, le pire est pour elle une littérature qui renoncerait à toute forme d'idéal, qui ne croirait plus et ne ferait plus croire en rien.

Dans son intervention au colloque *George Sand comique*, « Le comique du romanesque²⁸ », Pascale Auraix-Jonchière place la fantaisie attestée de l'œuvre de Sand en contre-point de la revendication, elle aussi attestée mais atténuée par la première. En fait, en jouant sur les deux tableaux dans son œuvre, l'auteure fait preuve d'une intelligente stratégie de connivence, pouvant rassembler tous les profils de lecteur en désamorçant ses détracteurs. Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Sylvain est ridicule, et la fantaisie prend en charge l'exposition du grotesque du personnage ; mais il est également idéaliste et sincère, et cette voix est portée par la revendication.

L'ironie sandienne travaille donc sa relation avec le lecteur comme une relation entre interlocuteurs, dont le narrateur se considère comme allocutaire. L'effet-voix permet de

²⁶ T. GAUTIER. *op. cit.*, p. 338

²⁷ B. MARQUER, E. REVERZY (dir.). *La Cuisine de l'œuvre au XIX^{ème} siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013

²⁸ P. AURAIX-JONCHIERE. « Le comique du romanesque », in O. BARA, F. KERLOUEGAN (dir.). *op. cit.*

convoquer l'esprit de celui qui est considéré comme interlocuteur, en faisant du narrateur une instance douée de conscience censée soutenir les pensées de l'auteure. Cette fonction pédagogique de l'ironie est portée par un style considérant le décalage entre énoncé et situation d'énonciation comme indice d'un procédé majeur de l'écriture sandienne, celui du jeu entre mesure et démesure. Pouvant faire apparaître en creux des valeurs telles que l'équilibre, la morale ou la bonté, ce jeu fait des personnages des instances porteuses du discours de l'auteur. En outre, le burlesque et le grotesque permettent à Sand de mettre en accusation des représentations qu'elle considère comme erronées, faisant ainsi naître une verve ironique presque bouffonne. Néanmoins, ces considérations sont très loin de la représentation actuelle de Sand, mais semblent l'être également de celle qu'on s'en fait de son vivant. En effet, si la postérité lui a refusé sa plume ironique, c'est sûrement parce qu'elle n'a pas toujours été perçue comme telle par ses contemporains. L'étude de la réception de deux des œuvres du corpus permet de comprendre pourquoi l'ironie sandienne a pu être évacuée dans certaines circonstances, au profit de lectures bourgeoises.

TROISIÈME PARTIE

Du côté de la réception : une ironie manquée

Pour George Sand, il est primordial que la réception de ses romans soit exempte de toute ambiguïté, ce qui explique sa conception pédagogique de l'ironie. Néanmoins, son œuvre a également été lue par la critique, et cet objet si particulier qu'est l'ironie a pu être traité de manière très différente selon ce qu'on voulait dire des romans sandiens. Étudier les régimes d'auctorialité secondaires, comme l'illustration, la réécriture sous une forme dramatique ou la critique de presse, permet de faire état de la compréhension de l'œuvre dans son époque, et de confronter les ironies – celle de l'œuvre originale et celle des objets produits en suivant. Car refuser à Sand l'ironie pédagogique dont elle peut faire preuve, c'est manquer un des projets d'auteure de notre écrivaine. Si l'ironie, le sourire et le rire ont une dimension connivente, Sand refuse de se restreindre à une stérilité de l'écriture, ainsi nous tâcherons donc de montrer en quoi l'ironie sandienne n'est pas une fin en soi.

1. Énonciation éditoriale : l'ironie et son image dans notre corpus

a. L'illustration d'*Indiana* en livraison, une ironie évacuée

L'image dans la presse

Les romans du XIX^e siècle, à mesure que la lecture et l'accès à l'objet-livre se démocratisent, sont de plus en plus illustrés pour attirer un nouveau lectorat, sensible à la société de l'image qui se développe rapidement dans la seconde moitié du siècle. Ce phénomène trouve sa source dans l'illustration de presse qui se répand progressivement dans tous les tirages. Si la définition du terme « illustration » semble acquise, il apparaît que ce substantif recouvre des acceptions qu'il a tendance à lisser. Pour comprendre le régime de l'image auquel l'illustration appartient, nous utilisons la définition de l'historien de l'art Cyril Devès¹ qui distingue la

¹ C. DEVES. « Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au XIX^e siècle en France : entre choix, attentes et imaginaire collectif » in A. MILON, M. PERELMAN (dir.). *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 375 – 393 [en ligne] <https://books.openedition.org/pupo/1909?lang=fr>

particularité de l'illustration par sa destination. En effet, contrairement à l'estampe, qui peut avoir une existence autonome, l'illustration est intrinsèquement destinée à paraître dans un livre, et donc à entretenir un rapport particulier avec le texte.

Comme l'explique Jean-François Tétu², l'impression d'image était techniquement possible dès les années 1480, mais le procédé de gravure qu'elle réclamait était bien plus long et coûteux que l'imprimerie à caractères mobiles, elle ne peut donc se développer qu'au XIX^e siècle, grâce à la technique de gravure sur bois de bout. Contrairement à la technique bien plus ancienne et plus fragile de la gravure sur bois de fil, parallèle aux fibres du bois, qui obligeait à imprimer les images séparément du texte pour les assembler ensuite, la gravure sur bois de bout, perpendiculaire, permet d'utiliser des bois plus solides qui résistent mieux à la pression. Ces deux types de gravure sur bois relèvent de la taille d'épargne, ce sont donc les parties non taillées, laissées en relief qui seront encrées ; contrairement à la gravure sur cuivre, dont tous les procédés, par exemple les eaux-fortes, les lavis ou les aquateintes, sont réalisés en taille-douce, c'est-à-dire que ce sont les parties taillées qui seront encrées. Cette technique a été très utilisée au XVIII^e siècle, pour *L'Encyclopédie* notamment.

Jean-Pierre Barcot périodise en quatre générations le développement de la presse illustrée, inspiré par le succès londonien du *Penny Magazine* en 1832. Pour notre sujet, nous retenons dans la première génération de 1830 l'essor de la planche illustrée des périodiques comme *Le Charivari* ou *La Caricature*, nés en 1832. Ils sont le support de la diffusion de « types » populaires, où le bourgeois tient une place de choix. L'ironie, parce qu'elle est une figure du contraste, se rapproche d'une forme de caricature. En effet, elles relèvent toutes deux d'une prise de distance avec le réel qui leur permet de jouer avec les représentations. Pour le discours ironique, exagérer un trait revient à porter un discours en décalage sur ce qui est souligné. La caricature elle, exagère le trait existant pour le rendre encore plus visible et en faire le support d'une raillerie. Si elles ne sont pas superposables, ces deux figures sont comme chacune le reflet de l'autre. L'ironie fait dire autre chose en portant deux interprétations du discours, la caricature insiste en ajoutant un niveau de sens à ce qui lui préexiste. Pour le sens commun, l'ironie se rapproche plutôt d'une figure orale ou écrite, tandis que la caricature est une image, souvent un portrait aux traits grossis. L'une et l'autre seraient alors complémentaires, et apporteraient leur niveau de sens au propos général. En examinant ces figures plus avant, il est clair que l'ironie,

² J.-F. TETU. « L'illustration de la presse au XIX^e siècle », *Semen*, 2008, n°25 [en ligne] <http://journals.openedition.org/semen/8227>

bien qu'elle nécessite le truchement de la langue comme le souligne Philippe Hamon³, peut aussi se trouver dans un langage visuel, et que la caricature trouve bien sûr sa place dans l'écriture.

Dans l'illustration proposée à la une du *Charivari* de l'année 1842 (6)⁴, le type du bourgeois assis, homme débordant de son gilet, est mêlé à celui de l'éditeur dont les tiroirs débordent de papiers, qui fait écrire des lignes et des lignes à ses écrivains, gavant ses lecteurs comme lui se gava des recettes. Sur ses genoux, il porte un cylindre aux motifs triangulaires circassiens ressemblant à un double tambour, auquel pendent des grelots, et sur lequel est écrit « JOURNAL ». Le personnage, joyeux, semble bruyant, et tient dans sa main droite une sorte de marotte, dans sa main gauche un plumeau d'où part un fil qui tient quatre marionnettes, placées sous le journal-tambour. Ces dernières représentent un avocat en robe, un officier militaire avec son bicorne, un homme dont le col haut de la redingote à l'inspiration anglaise, les pantalons serrés et les guêtres laissent supposer qu'il est habillé comme sous le Premier Empire, et un dernier personnage en habits larges que nous n'avons pas identifié. À l'arrière-plan, un petit autel à l'antique abrite des livres entassés sans précaution, à la verticale, en diagonale et à l'horizontale.

Le Charivari étant un journal républicain satirique, ce dessin à la une semble être une critique du monde de la presse dont les dirigeants, pour la rentabilité, publient des papiers vides de sens à la chaîne, manipulant les puissants de ce monde : la Loi, l'Armée, la nouvelle aristocratie. En effet, il est impossible de déterminer ce qu'il est écrit sur ces innombrables feuilles, ce qui montre que le contenu n'a pas d'importance face à la quantité. Le fil des marionnettes accuse le journal d'influencer les pouvoirs, et ce simplement en jouant d'un tambour absurde, qui fait du bruit mais n'apporte rien qu'un martèlement qui finit par faire croire à sa vérité. Les livres eux, sont relégués sur un autel factice, méprisés dans leur usage et leur conservation, et ne sont peut-être même pas des ouvrages de qualité mais des exemplaires ayant également subi la « dégradation » qualitative du siècle. Les puissants eux-mêmes sont mis en accusation, car montrés comme incapables et manipulables. Ce dessin relève bien de la caricature, et porte un discours en image sur la société contemporaine, c'est-à-dire la Monarchie de Juillet à une époque où la pauvreté augmente, mettant en crise le régime.

La première ligne éditoriale du *Charivari* étant l'opposition à la Monarchie de Juillet par la satire, c'est bien le ton railleur qui prime dans l'exagération du nombre de feuilles, dans la

³ P. HAMON. *op. cit.*, p. 2

⁴ L'image se trouve en annexe.

métaphore visuelle du tambour pour le vacarme de la presse ou des marionnettes pour la manipulation. La presse française est la première à créer un journal satirique et à utiliser l'image dans sa qualité illustrative et porteuse de discours critique. Cette dernière prend une place grandissante, pour s'imposer à la fin du siècle comme le support de l'actualité par excellence, à travers la presse, l'affiche, la photographie, plus tard la télévision et aujourd'hui Internet. Elle devient omniprésente dans une société qui cultive le visuel comme moteur de désir alimenté par la publicité d'une part, mais aussi comme support de connaissance d'autre part, car l'image si dégradée qu'elle soit conserve une forte efficacité herméneutique. En effet, elle est apte à délivrer un savoir, potentiellement dérangeant, notamment sous la forme de la caricature. L'image devient inévitablement le support de la critique, car utiliser l'outil de l'adversaire permet de renverser ses codes et d'enrichir son argumentaire, ainsi les journaux satiriques critiquent les journaux, les caricatures critiquent la culture de l'image.

L'illustration comme témoin d'une lecture

L'image ayant conquis la presse et l'édition scientifique, elle gagne peu à peu le champ littéraire au moment où l'abaissement du coût du livre permet à une plus grande part de la population d'avoir accès à l'écrit, en particulier dans la seconde moitié du siècle. Trouvant d'abord une grande place dans la littérature pour enfant et de jeunesse, l'illustration finit par investir tout le champ littéraire, des œuvres les plus populaires aux classiques d'aujourd'hui, en passant par les meilleures ventes de l'époque. Les illustrateurs sont de plus en plus reconnus, comme c'est le cas de Gustave Doré, l'un des plus grands et des plus prolifiques du siècle. Il illustre par exemple les *Fables* de La Fontaine, les *Contes* de Perrault, ainsi que des ouvrages redécouverts au XIX^e siècle comme les *Œuvres* de Rabelais (7)⁵ ou, nous l'avons vu, le *Don Quichotte* de Cervantes. Cyril Devès explique qu'avec l'illustration, le livre est devenu un objet visuel, ce qui amène à « changer le comportement du lecteur face au livre qui n'est plus fait seulement pour être lu mais aussi pour être regardé⁶ ». L'imagination du lecteur est alors convoquée à la fois par le texte et par l'image, cette dernière étant subordonnée au texte tout en étant une interprétation personnelle de l'illustrateur.

Les livres illustrés répondent alors à cette double stimulation de l'imagination qui conquiert un nouveau public, et le fidélise à la lecture en créant un univers et en fournissant une première

⁵ Nous plaçons une image en annexe.

⁶ C. DEVES. art. cit.

interprétation du texte. La fidélisation est particulièrement opérante dans le format de la livraison, publiée par chapitre et illustrée. Les éditeurs s'inspirent des techniques utilisées par la presse à grands tirages et à faible coût pour imprimer les ouvrages, mais aussi de ses stratégies pour attirer le lecteur. L'image est un argument de choix, elle accroche le regard et déclenche le désir scopique, d'où leur place sur les couvertures des ouvrages, sur la page de titre ou au début du texte. Elle porte alors un premier discours sur l'œuvre qui doit influencer le choix du lecteur, lui faire acheter ce livre et pas un autre. L'illustration, dans son utilisation à des fins commerciales, doit donc se parer de codes lisibles et appréciés par le public visé, car l'achat est bien souvent décidé à la seule vue d'une image séduisante. Cyril Devès mentionne le caractère décisif de l'image que le potentiel acheteur doit pouvoir se faire du héros à la seule vue de l'illustration⁷. Cette dernière devient alors un argument de vente supérieur à celui du texte, primordiale pour l'éditeur. Dès lors, l'interprétation du texte donnée par l'illustration relève d'un choix éditorial, car elle doit donner une image de l'œuvre qui correspond aux goûts du public à qui on veut la vendre.

L'ironie évacuée dans l'Indiana des éditions Hetzel

Par conséquent, étudier l'illustration permet de comprendre la manière dont est perçue l'œuvre lors de sa publication, ou dont l'éditeur veut la faire percevoir à ses lecteurs. Pierre-Jules Hetzel, pionnier dans son domaine, propose en l'occurrence des éditions illustrées des auteurs contemporains, participant ainsi à leur diffusion et à leur renommée, en publiant des ouvrages comme la collection passée à la postérité des « Voyages extraordinaires » de Jules Verne aux couvertures richement illustrées et très colorées parue dans les années 1860. Entre 1852 et 1856, Hetzel publie une édition illustrée par Tony Johannot des *Œuvres* de George Sand, dont *Indiana* en 1853, un an après la mort de l'illustrateur, qui sera rééditée en 1861 avec l'aide de Maurice Sand.

Tony Johannot, proche collaborateur d'Hetzel, est un illustrateur célèbre, considéré comme romantique, qui a participé au développement en France de la technique de la gravure sur bois de bout. Dans l'édition d'*Indiana* sont ajoutés au texte des portraits des personnages principaux et des représentations des moments clés de l'intrigue, comme l'incipit, la découverte du corps de Noun par Indiana, les tourmentes amoureuses d'Indiana et de Raymon, l'aveu suicidaire de l'héroïne et de Ralph. Ce sont donc des moments d'intrigue centrés sur les amours d'Indiana et

⁷ C. DEVES. art. cit.

leurs manifestations physiques qui sont représentés, dans un style plutôt populaire sans grande importance accordée à la finesse du trait, mais très expressif et contrasté, en particulier sur le visage de l'héroïne.

Nous nous intéresserons ici à la réception de l'ironie sandienne par l'éditeur Hetzel, qui l'évacue au profit d'une lecture bourgeoise. L'éditeur propose en fait un programme iconographique qui tire George Sand du côté du roman sentimental, et cherche par ces illustrations à toucher le public présumé de ces œuvres, femmes au cœur tendre issues de la petite bourgeoisie, voire de la frange haute des classes populaires. Dès lors, ce n'est pas avec une vocation artistique que sont proposées ces illustrations mais bien avec une visée commerciale, entendant séduire par l'image un public encore peu familier des lettres. Par conséquent, l'éditeur choisit de ne pas mettre en valeur le discours critique et ironique de l'auteure, et de présenter l'œuvre comme un roman sentimental qui n'attaque pas les valeurs établies de la société bourgeoise. Ce procédé relève de ce que Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret appellent l'énonciation éditoriale⁸, c'est-à-dire ce que Pascal Genêt définit comme « l'ensemble des actions d'établissement, de transformation et de transmission des textes selon des normes et des contraintes propres à l'œuvre, aux formes de publication afin d'en déterminer (à l'avance) les conditions et les modalités de réception.⁹ »

Pour notre démonstration, nous nous intéressons à l'illustration de l'incipit, qui est une proposition d'illustration du texte sans interprétation particulière, masquant les subtilités du texte, dont nous plaçons l'image en annexe (8).

L'illustration de l'incipit proposée par Tony Johannot, placée en frontispice, reprend les éléments narratifs principaux que George Sand donne à son lecteur, et ne semble pas vraiment les interpréter. Les trois personnages présentés au début du roman se font face, Indiana à gauche, Delmare et Ralph à droite, caressant la chienne Ophélie. Ils sont assis devant une cheminée ornée et surmontée d'une imposante horloge, hybridation du style Louis XV pour la forme chargée et les nombreux entrelacs qu'on retrouve sur les chandeliers, et du style Louis-Philippe pour le côté bourgeois de l'ensemble qui fait référence aux intérieurs nobiliaires sans en posséder ni les codes, ni les moyens, et de manière bien trop démonstrative. George Sand décrit dans le texte cet intérieur étrange qu'elle qualifie de « vieux » :

⁸ Y. JEANNERET, E. SOUCHER. *op. cit.*

⁹ P. GENET. « Énonciation éditoriale », in A. GLINOER, D. SAINT-AMAND (dir.). *Le lexique socius*, [en ligne] <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>

Il arpentait avec gravité son vieux salon meublé dans le goût de Louis XV, s'arrêtant parfois devant une porte surmontée d'Amours nus, peints à fresque, qui enchaînaient de fleurs des biches fort bien élevées et des sangliers de bonne volonté, parfois devant un panneau surchargé de sculptures maigres et tourmentées, dont l'œil se fût vainement fatigué à suivre les caprices tortueux et les enlacements sans fin.¹⁰

L'auteure décrit un intérieur foisonnant et démodé, et le ridiculise en prêtant aux animaux des qualités humaines et morales, critiquant ainsi le puritanisme d'un décor hypocrite car sous couvert d'une scène tendre et courtoise, c'est bien une biche et un sanglier qui sont évoqués dans un cruel déséquilibre à l'avantage du masculin. La surenchère de décor ne produit que l'effet contraire à celui qu'on attendrait d'une fresque réussie, et par l'expression « dans le goût », George Sand sous-entend implicitement que ce goût n'est même pas celui de Delmare, en tous cas qu'il n'y est pas impliqué, faisant de son personnage un homme sans aucun goût.

Néanmoins, dans l'illustration de Tony Johannot, il semble que le style Louis-Philippe l'emporte presque sur le style Louis XV. En effet, le fauteuil dans lequel se tient Ralph peut être un fauteuil Louis XV, reconnaissable à son galbe car l'avancée technique de l'ébénisterie au XVIII^e siècle permet de créer du mobilier plus souple et moins lourd, mais aussi et peut-être davantage compte tenu de la hauteur du dossier et du pied droit, un fauteuil-Voltaire, popularisé au début du règne du « roi des Français ». Celui d'Indiana ne ressemble pas non plus réellement à un fauteuil Louis XV, mais plutôt à une forme de fauteuil-crapaud au haut dossier, si l'on considère la continuité entre ce dernier et l'accoudoir. De fait, Tony Johannot conserve du texte original la mention de l'excès du style Louis XV, mais semble également introduire des éléments de style Louis-Philippe qu'il attribue à la bourgeoisie des années 1830. Ce style naît effectivement à cette période, et prend de l'ampleur dans les années qui suivent. L'intégralité des *Œuvres* de Sand illustrées par Tony Johannot étant parue après la mort de ce dernier, il paraît légitime de supposer que les images ont été dessinées entre la mise en activité de la maison Hetzel, dans les années 1840 et la disparition du créateur, une dizaine d'années plus tard.

Ainsi, il est intéressant de remarquer que Tony Johannot propose une image représentant un style qui n'est pas présent dans le texte original, mais qui se développe dans les classes bourgeoises au moment où il dessine, précisément les classes nouvellement *lisantes* visées par l'édition Hetzel. Il introduit alors des éléments reconnaissables pour elles qui ne mettent pas en danger son mode de vie, ses mœurs ou ses valeurs, car l'image qui tient la moitié de la page

¹⁰ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 50

doit fonctionner comme un outil de séduction de l'œil du lecteur. Il n'y a donc pas volonté de produire une critique du vieux Delmare bonapartiste dans son intérieur Louis XV, mais bien de faire signe vers le lectorat contemporain afin de le convaincre de la qualité sentimentale du roman, aux passions exaltées et contrastées, pour faciliter l'identification aux personnages. En plaçant l'image avant même le texte, Hetzel s'assure de guider l'interprétation, en fournissant au lecteur une « image » du héros avant même de l'avoir rencontré entre les lignes. Lignes entre lesquelles il est désormais moins facile de percevoir le discours ironique, quand on est persuadé d'avoir cerné l'intrigue à la simple vue de l'image.

Il n'est pas ici question de dire que l'œuvre de Sand ne s'apparente en rien à un roman sentimental, et qu'Hetzel faire dire au roman ce qu'il ne dit pas. Certaines caractéristiques du genre sont utilisées par Sand, et il est possible de lire l'œuvre comme le récit des sentiments d'Indiana. Mais s'y limiter serait manquer la richesse de la réflexion portée par l'auteur, et poser des carcans simplistes sur une œuvre complexe. Dans l'illustration, les personnages ainsi que l'argument de l'œuvre sont immédiatement identifiables dans les codes de représentation issus du romantisme faisant signe vers le roman sentimental, quitte à passer sous silence un discours ironique ambigu.

En effet, Ralph est habillé à l'anglaise, avec un col haut, Delmare place très subtilement une main bonapartiste sous son habit, et Indiana est une blanche colombe au profil romantique, ne semblant pas soutenir le regard des deux hommes. L'illustration est fortement contrastée, le blanc pour la jeune femme, le noir pour son mari et son cousin. Les lignes de force accentuent cette impression de rivalité, en présentant les protagonistes face à face selon un axe de symétrie vertical au centre de l'image, suivant le chandelier de droite et la jambe du colonel. Les rapports de force sont néanmoins déséquilibrés, car Indiana ne tient réellement qu'un tiers de l'image et semble être poussée vers le bord par la masse sombre masculine où se tient en outre le chien, et sa tête est plus basse que celles des deux hommes. Elle paraît être en train de glisser de son fauteuil, là où les autres se tiennent plus droit. Ainsi la situation initiale du roman est clairement illustrée, les personnages sont présentés et leurs rapports de force établis : l'intrigue du roman sentimental peut commencer.

Mais le discours porté par l'image sur les rapports entre hommes et femmes n'est pas traité de la même manière que par l'écriture sandienne. Si l'illustration en fait un affrontement binaire où Indiana devient l'archétype de l'innocente malmenée par un mari sévère qui va vivre une aventure passionnée avec un gentilhomme, George Sand au contraire introduit dès l'incipit une réflexion critique épaulée par une parole ironique. Dans l'illustration, Delmare n'est pas ridicule, il semble sévère, vieux et injuste, mais il ne subit pas le caractère pesant à la limite de

la bêtise et l'incapacité de se contrôler que lui attribue l'auteure, qui le présente comme tournant en rond, et parlant sans réelle nécessité, brisant ainsi l'entente tacite des autres personnages. Dans l'incipit de Sand, Delmare détonne déjà, car il ne comprend pas. Ici, l'illustration le range du côté de Ralph, alors qu'ils ne relèvent pas des mêmes considérations dans le texte original. Ces subtilités sont gommées par l'illustration au profit d'une représentation binaire compréhensible au premier regard.

Indiana, dans un pâle profil parfait, habillée d'une blanche robe et baissant les yeux, est représentée en beauté romantique comme l'innocente vertueuse en détresse, mais l'image n'introduit pas la critique que Sand fait de son personnage, en donnant du colonel l'image d'un mari malheureux : « vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme¹¹ », ni sa réhabilitation lorsqu'elle souligne sa force d'opposition tranquille et raisonnée dans le dialogue qui suit avec son mari à propos d'Ophélie. L'édition d'Hetzel est donc une lecture bourgeoise qui a pour but de conforter le lecteur conformiste dans la lecture d'un roman sentimental, masquant la subversivité de l'œuvre.

b. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* au théâtre

Le théâtre, entre intimité et publicité

Bien que cet aspect de l'œuvre de George Sand n'ait pas été abordé dans cette étude, il est avéré que notre auteure était une grande amatrice de théâtre, tant de l'écriture que de la mise en scène. Dans *Histoire de ma vie*, Sand établit elle-même cette passion et raconte qu'enfant, elle aimait jouer et « aller au spectacle¹² » avec Charles Duvernet et sa cousine Brigitte, animés tous les trois d'une fièvre théâtrale supplantant la réalité, se plaisant à prendre des rôles, à trouver des costumes, à investir l'imaginaire. Plus tard, au couvent des Dames Augustines anglaises à Paris, elle réussit à monter avec ses camarades *Le Malade Imaginaire* de Molière sans en avouer l'auteur interdit, ce qui eut un grand succès, jusqu'à faire « éclater de rire¹³ » la supérieure. Déjà une forme d'ironie de situation...

Comme j'avais, grâce à ma grand'mère, un peu plus de littérature que mes camarades et une sorte de facilité à mettre en scène des caractères, je fus l'auteur de la troupe. Je choisis mes acteurs, je commandai les

¹¹ G. SAND. *Indiana. op. cit.*, p. 50

¹² G. SAND. *Histoire de ma vie*, Paris, Édition Gerhard, 1855, vol. II, tome 6, p. 131

¹³ *Ibid.*, tome 8, p. 65

costumes ; je fus fort bien secondée et j'eus des sujets très remarquables. Le fond de la classe, donnant sur le jardin, devint théâtre aux heures permises.¹⁴

Durant sa vie d'adulte et d'écrivaine, George Sand ne se lasse pas du théâtre, bien au contraire. Sa pratique de l'art dramatique se déploie dans deux espaces : l'intimité du théâtre de Nohant et la scène publique du théâtre parisien. Le premier se déroule dans la maison de l'auteure, avec ses enfants, ses proches, et relève de formes théâtrales marginales qui, pour Sand, se révèlent être d'excellents appuis pédagogiques et théoriques : le théâtre improvisé et le théâtre de marionnettes. Clin d'œil à son exploit dramatique au pensionnat ou non, le théâtre improvisé de Nohant commence en décembre 1846 par une représentation du *Don Juan* de Molière. Le second, moins connu car ayant essuyé quelques échecs, a néanmoins pris une place importante dans la vie culturelle parisienne des années 1850. *Cosima*, représenté en 1840 au Théâtre-Français ne rencontre pas le succès escompté, et il faut attendre 1849 pour que *François le Champi* triomphe à l'Odéon.

Sand fait de ces deux espaces de pratique théâtrale des lieux de réflexion sur le théâtre, qu'elle veut pédagogique et libre. Loin des carcans du grand théâtre, elle aime les marionnettes et l'improvisation, le mime Deburau en communion avec son public, le théâtre populaire par opposition aux salles où le public se fait au moins autant voir que les comédiens. Elle aime en fait la liberté d'expression de l'acteur, la recherche poussée toujours plus loin de sa finesse de représentation, et le naturel qui selon elle permet une réelle relation avec le public. En cela, le théâtre improvisé est pour elle la meilleure des écoles, car il forme à la fois le comédien et le spectateur.

Le théâtre de Nohant

Le théâtre de Nohant est un lieu d'expérimentation théâtrale, où George Sand est tour à tour « observatrice, théoricienne, participante et dramaturge¹⁵ » ; un lieu intime où les formes marginales du théâtre prennent une place importante et révélatrice des conceptions très modernes de l'auteure sur l'art dramatique ; et un lieu fondamental de la création sandienne où l'imagination et la fantaisie sont libérées. Très emballée par l'effervescence théâtrale de

¹⁴ G. SAND. *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 61

¹⁵ L. ASHDOWN-LECOINTRE. « George Sand et le Théâtre de Nohant », Clermont-Ferrand, CELIS, 2012 [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00697830>

Nohant, l'auteure écrit avec beaucoup d'autodérision à Pauline Viardot : « [M]on encrier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre¹⁶ ».

Leisha Ashdown-Lecointre rappelle dans son article « George Sand et le Théâtre de Nohant¹⁷ » que Sand a une prédilection pour ce qui allie divertissement et apprentissage, et explique comment le théâtre improvisé devient dans la demeure familiale un gai terrain d'expérimentation. C'est en effet une manière de connaître son rôle et de maîtriser son jeu même face à la déstabilisation, au profit de la création dramatique. George Sand elle-même, écrivant sur la Comédie Italienne, en souligne les mérites :

Quelle verve, quelle connaissance de la scène, quelle présence d'esprit ne fallait-il pas pour n'être ni plat, ni exagéré, pour amuser le public de mots piquants placés à propos, pour s'abandonner librement à tous les caprices de l'esprit, sans sortir de la situation, sans nuire au développement de l'intrigue ! C'était peu que de se préparer à l'avance : l'acteur, excité par les rires et les applaudissements du public, inventait chaque jour des saillies inattendues, qui obligeaient son camarade à trouver sur-le-champ la répartie.¹⁸

Théâtre d'improvisation ou théâtre de marionnettes, il semble que la pratique de l'art dramatique que George Sand met en scène dans le cadre privé relève de la volonté de régénérer le théâtre par ses formes anciennes devenues marginales. Il s'agit quelque part pour l'écrivaine de restituer l'atmosphère de la *commedia dell'arte*, dont la tradition s'essouffle au XIX^e siècle en France. Elle écrit alors :

La comédie italienne est, pour ainsi dire, le lien qui unit notre théâtre moderne au théâtre des anciens. Elle continue, depuis les premiers temps du moyen âge jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la tradition des improvisateurs comiques de l'antiquité.¹⁹

Le devoir civique du théâtre antique est ainsi souligné par Sand, ce qui fait écho à cette mission qu'on peut donner à la scène de délivrer par le rire un enseignement de société, tournant des travers en ridicule et délivrant en creux une leçon de vertu, si ce n'est de morale. Pour cela, il faut pouvoir toucher l'imaginaire commun, et donc travailler avec un matériau partagé par le plus grand nombre. Car en effet, si le théâtre italien peut endosser ce rôle de lien entre les

¹⁶ G. SAND. *Correspondance, op. cit.*, tome X, Lettre de George Sand à Pauline Viardot du 16 octobre 1851, n°5082

¹⁷ L. ASHDOWN-LECOINTRE. art. cit.

¹⁸ G. SAND. « La Comédie Italienne », in *Questions d'art et de littérature, in Œuvres Complètes de George Sand*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, pp. 253 – 254

¹⁹ *Ibid.*, p. 249

époques, c'est en partie grâce à la popularité des types théâtraux qu'il a fait naître qui perdure à travers le temps, qui permettent la naissance d'un discours sur la société entière.

Ce qui est original dans la comédie italienne, ce qui lui appartient et n'appartient qu'à elle, c'est la création de ces types variés, dont l'esprit, la vérité, le naturel, ont fait les délices de plusieurs générations d'hommes. Aujourd'hui encore leur nom est dans la bouche de tout le monde, quoiqu'on ignore leur origine, leur histoire, et même leur caractère véritable.²⁰

Ce caractère populaire est cher à notre auteure, et elle préfère faire référence au théâtre de rue, qui tourne en dérision les travers de tous, plutôt que de participer à l'élitisme des « tragédiens ampoulés et braillards²¹ », à qui elle conseille, en faisant référence à Deburau, d'aller « étudier le goût, la mesure et la précision chez ce Pierrot enfariné !²² ». Elle prône donc l'efficacité et le naturel pour mieux toucher le spectateur, ce qui fait écho à toute sa conception du théâtre comme art populaire, engagé dans sa création artistique pour son effet sur le public.

Le théâtre parisien

Contrairement à Nohant, le théâtre parisien réserve à George Sand un accueil bien plus mitigé. Ayant abandonné l'écriture dramatique pour les planches de la capitale après l'échec de *Cosima*, elle y est appelée en 1848 par son aspiration républicaine et ses idées socialistes. Pleine d'espoir, elle voit en cette révolution la brèche dans laquelle s'engouffrer pour renouveler la société, et dans le théâtre un formidable outil à mettre au service de la République. À la fin du mois de mars 1848, elle écrit *Le Roi attend*, un prologue destiné à la renaissance du Théâtre-Français en Théâtre de la République. Le compte-rendu de cette ouverture, où elle fait l'éloge du public populaire, selon elle bien plus respectueux des comédiens et des comédiennes que les *dandies* « impérieux²³ », est publié dans *La Cause du peuple* le 8 avril 1848. On peut y lire :

L'art est pour nous une forme de la vérité, une expression de la vie, tout aussi utile, tout aussi importante, tout aussi nécessaire au progrès que la polémique politique et la discussion parlementaire.²⁴

²⁰ G. SAND. « La Comédie Italienne », *op. cit.*, p. 250

²¹ G. SAND. « Deburau », in *Questions d'art et de littérature*, *op. cit.*, p. 220

²² *Ibid.*

²³ G. SAND. « Théâtre de la République », in *Questions d'art et de littérature*, *op. cit.*, p. 230

²⁴ *Ibid.*, p. 223

Mais la déception face à la création d'une Assemblée Constituante très bourgeoise, qui ne répond guère aux attentes du peuple, brise ses espérances. Néanmoins, elle n'abandonne pas le théâtre parisien, et donne avec Bocage en novembre 1849 la première de *François le Champi* à l'Odéon. Durant sa vie, elle a écrit trente-et-une pièces, dont vingt-cinq ont été représentées de son vivant. Sand porte toujours, même sur la scène de la capitale, sa volonté d'instruire et de convaincre. En cela elle se désolidarise très nettement du théâtre de l'intrigue et de ses empoisonnements, ou de la comédie de mœurs du Second Empire. Claude Tricotel²⁵ souligne que Sand, si elle était en adéquation avec son époque dans les années 1830 car sa révolte personnelle coïncide avec la révolution romantique, ne l'est plus face au positivisme et au triomphe de la bourgeoisie dans les années 1850. D'après lui, c'est son optimisme qui, malgré la précision de ses descriptions dans la seconde moitié du siècle, la différencie de la froideur du réalisme né de la réflexion « explicative » du positivisme.

Le 8 juillet 1857, elle insiste dans un article sur la vanité des séparations nettes entre les courants littéraires, qu'elle juge artificielles et appauvrissantes, en faisant l'éloge de la personnalité de l'auteur.

Vous déclarez que le beau n'existe pas dans les arts et qu'il n'y a que le terre à terre !

Vous le dites, mais vous ne le pensez pas, car vous vous laissez aller à admirer le beau dans la nature, et, s'il est dans la nature, il est dans l'âme de l'homme et dans le sentiment de l'artiste.²⁶

[...]

Qu'il soit donc permis à chacun et à tous de voir avec les yeux qu'ils ont. Laissons les réalistes proclamer, si bon leur semble, que tout est prose, et les idéalistes que tout est poésie. Les uns seront bien forcés d'avoir leurs jours de pluie, et les autres leurs jours de soleil. Dans tous les arts, la victoire sera toujours à quelques privilégiés qui se laisseront aller eux-mêmes, et les discussions d'école passeront comme passent les modes.²⁷

Ce sont également cet optimisme et cette fidélité à elle-même qui empêchent George Sand de verser dans la mièvrerie bienpensante et bourgeoise, car la valeur d'enseignement qu'elle confère au théâtre nécessite un public concerné et réflexif. Elle veut en fait « rompre

²⁵ C. TRICOTEL. « Le théâtre selon George Sand », in Association pour l'étude et la diffusion des œuvres de George Sand, *Présence de George Sand*, 1984, n°19, Le théâtre de George Sand, Echirolles, Imprimerie du Néron [en ligne] <https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/PRGS-19ist.pdf>

²⁶ G. SAND. « Le Réalisme », in *Questions d'art et de littérature*, op. cit., p. 290

²⁷ *Ibid.*, p. 294

avec la pièce bien faite²⁸ », et en cela préfère étudier dans son théâtre les « conflits intimes », « combats intérieurs », ou « l'évolution d'une passion²⁹ ». Pour ce faire, elle prône le naturel dans le jeu, qui doit être, au-delà d'un moyen de représentation, un moyen de communication. L'équilibre doit selon elle se trouver entre l'improvisation libre et le scénario bien pensé et maîtrisé, ce qui mène à un théâtre spontané. Cette conception originale du théâtre, moderne et fidèle à l'esprit sandien, fait de notre auteure une figure de la critique dramatique, car elle continue proprement à croire en la fiction et en sa représentation pour l'amélioration des mœurs, comportements et mentalités, devant mener à une refondation politique de la société française.

Sand et Meurice, la rencontre des deux théâtres

Paul Meurice, auteur dramatique proche de Victor Hugo, a été d'une grande importance dans l'écriture théâtrale de George Sand. Représentant du théâtre parisien, il se rend à Nohant où il découvre le théâtre intime et expérimental de Sand, et tout particulièrement le théâtre de marionnettes, qui le touche profondément. Cette « rencontre du théâtre marginal et du théâtre traditionnel³⁰ » donne lieu à une collaboration bénéfique, car elle débouche sur l'écriture et la mise en scène du *Drac* en 1864 au Théâtre du Vaudeville, de *Cadio* en 1868 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, et surtout de l'adaptation pour la scène des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* en 1862 à l'Ambigu-Comique. Le texte, rédigé par Paul Meurice, est inspiré du roman sandien, suffisamment librement pour pouvoir être représenté sur une scène de théâtre en un temps limité. L'intrigue est modifiée, mais la restitution des personnages par Meurice témoigne de la bonne réception de cette œuvre à potentiel dramatique fort, du fait de son argument teinté d'investigations et de révélations « coup de théâtre », mais au détriment malheureusement de l'ironie qu'elle porte. Cette version reçoit néanmoins l'approbation de Sand qui hésite même à signer l'œuvre, lorsqu'elle écrit en 1862 au directeur de l'Ambigu-Comique : « J'ai approuvé et goûté sans restriction le drame que M. Paul Meurice a fait pour votre théâtre avec mon roman *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ; mais j'avais quelque scrupule d'y laisser mettre mon nom.³¹ »

Dans cette version dramatique, les enjeux centraux restent le déni du marquis, son lien de parenté avec Mario et l'identité de l'assassin des parents de ce dernier, et le mariage de

²⁸ C. TRICOTEL. art. cit.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ L. ASHDOWN-LECOINTRE. art. cit.

³¹ G. SAND. *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1866, tome IV, p. 300

Lauriane. Paul Meurice prend néanmoins le parti de contracter l'action et d'intensifier les implications dramatiques en modifiant certains enjeux, principalement ceux concernant le personnage de Lauriane, pour se rapprocher de la conception d'une pièce de théâtre autour de la règle des trois unités. Voici l'ouverture : Lauriane, orpheline, s'est vue obligée par le testament de son père mourant de se marier avant la fin de l'année 1617, sans quoi elle perdrait son héritage. Elle a alors quatre prétendants officiels et un discret, réunis chez le marquis pour une soirée à l'issue de laquelle elle devra choisir : Guillaume d'Ars le gentilhomme, De Lucenay le lieutenant général du Berry, D'Alvimar l'Espagnol chassé de la Cour qui envie sa fortune, le marquis de Bois-Doré qui refuse d'admettre la différence d'âge, et en secret Jovelin, maître de musique et protecteur de Mario, ce jeune orphelin qu'on ne verra pas adulte.

L'intrigue amoureuse du roman est en fait déplacée dans la pièce sur Jovelin, qui épousera la veuve vierge d'un mariage d'amour après s'être avoué gentilhomme florentin chassé de sa cité natale, recherché mais heureusement libéré de toutes charges par la mort de son accusateur. Entre temps, l'enquête conjointe de Sylvain et de Mario, que la pièce met en scène à l'âge de quatorze ans et fait témoin du meurtre de ses parents à sept, débouche sur la révélation de leur lien de parenté, ce qui entraîne l'acceptation du marquis de son âge ; tandis que la culpabilité vile de D'Alvimar est avérée et punie lors d'un duel double, d'abord avec le marquis puis avec Jovelin. L'histoire finit donc joyeusement pour tous les personnages vertueux, évacuant l'ombre jetée sur le tableau par la mort de Pilar dans le roman.

L'ironie est bien moins présente dans ce texte que dans le roman sandien, car le narrateur, le personnage le plus ironique, est évidemment absent ici. Les personnages ne font pas preuve d'ironie, ni envers les autres ni envers eux-mêmes, et paraissent donc aplatis si on les compare à leur version romanesque. Mais peut-être que le jeu, loué par Sand elle-même pour Bocage dans le premier paragraphe de l'extrait cité *infra* ou Lafont dans le rôle de Sylvain, compensait cette absence.

Le reste du rôle fut l'apogée de son talent dramatique. Quel justicier ! quel punisseur auguste ! Tout ce que la vieillesse a de prestigieux et de sacré dans une grande âme fut dans son geste, dans sa parole et dans ces yeux limpides, admirables, où rayonnaient l'indignation contre le meurtrier et la tendresse pour l'enfant.

Lafont n'a pas fait oublier Bocage, et c'est tant mieux ; car Lafont est un autre type admirable qui s'altérerait en copiant. Puisque l'occasion m'y entraîne, je veux dire qu'il sert la pièce autrement. Il la rend plus douce et plus consolante. On sent que ce beau vieillard solide vivra pour bénir les enfants de Mario. Il a le bras ferme pour punir

le traître. Ce n'est pas le duel convulsif et désespéré qui provoque l'effroi, c'est la majesté vaillante d'un paladin qui vivra cent ans, redoutable³².

Point d'ironie chez D'Alvimar, car étant un personnage dangereux il ne peut faire preuve d'auto-critique ni perdre du temps de représentation à attaquer implicitement les autres personnages, à la différence du narrateur qui le discrédite dans le roman dès l'incipit en accusant ses valeurs d'être perverties. Il paraît alors d'autant plus vil qu'en l'absence de narrateur, il doit assumer seul et par sa propre parole son implication assassine et sa volonté farouche de forcer Lauriane au mariage en la piégeant pour le sauver de la ruine. Il s'introduit chez elle la nuit pour la presser à l'élire, et face à son refus lui dévoile son plan : il a joué son honneur et compte être surpris dans sa chambre au matin par ses gens, afin qu'elle n'ait plus d'autre choix que de l'épouser.

D'ALVIMAR.

Et moi, Lauriane, je n'ai pas l'intention de vous offenser, soyez sans crainte, mais j'ai voulu vous enchaîner. Et c'est pourquoi, – s'il faut enfin vous le dire, je me suis introduit chez vous, seul, dans la nuit ; c'est pourquoi je ne vous obéis pas ; c'est pourquoi je reste.³³

Point d'ironie chez Sylvain non plus, car Paul Meurice met plutôt l'accent sur sa grandeur d'âme. En effet, sa perruque et ses fards sont utilisés dans la pièce, mais moins pour s'en moquer gentiment qu'en tant qu'objet théâtral symbolisant ses deux états d'esprit, le déni et l'acceptation. La perruque n'est pas elle-même objet d'ironie dans le texte comme on a pu le lire dans le passage chez le perruquier dans le roman, et n'en produit pas non plus. Le jeu devait néanmoins tirer le personnage vers le burlesque par l'excès de sa tenue et des artifices utilisés, si l'on en croit cette didascalie : « BOIS-DORÉ, *habillement magnifique aux couleurs claires, perruque et moustachu noires, fard aux joues, bagues aux doigts, rubans partout ; une longue canne à la main*³⁴ ». Clindor, filleul d'Adamas en charge de protéger Lauriane, découvre les techniques de maquillage du marquis, et s'enquiert de leur justification chez son parrain, toujours loyal et dévoué serviteur.

³² G. SAND. « *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* au Théâtre de l'Odéon », in *Questions d'art et de littérature*, *op. cit.*, p. 410

³³ P. MEURICE, G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré : drame en cinq actes*, Paris, Michel Lévy, 1867, Acte IV, Scène 5, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132636m.r>

³⁴ *Ibid.*, Acte I, Scène 6

CLINDOR.

Ne vous fâchez point, parrain ! Mais alors pourquoi l'attifer d'une perruque noire et lui peinturlurer les joues ?

ADAMAS, *avec embarras.*

Pourquoi ? pourquoi ?... Eh ! précisément parce que certaines fausses apparences pouvant tromper les yeux sur sa jeunesse, il est juste qu'un peu d'art vienne réparer les mensonges de la nature.³⁵

Dans la pièce, on se rend compte du décalage du personnage avec son âge réel, mais on l'accepte et on fait en sorte que le marquis ne réalise pas que ses hôtes l'ont remarqué, voire on se persuade du bien-fondé de la chose quitte à accuser la nature d'être une menteuse, tandis que dans le roman le narrateur souligne ironiquement cette inadéquation. Pas de « Nûmes célestes ! » non plus, seulement la mention de l'*Astrée*, peut-être parce que le public risquait de ne pas comprendre la référence sans son explicitation. À la simple lecture du texte, il nous semble que le personnage perd de son intérêt et de sa profondeur, et que le lecteur ne se délecte pas de cette ironie bienveillante dont fait preuve Sand dans son roman, mais il faut admettre que l'*ethos* du personnage est respecté.

Les deux grands absents de la pièce sont Mercédès, même si elle est évoquée, et Mario adulte, ce qui s'entend car il aurait été étrange de représenter sur scène un mariage entre une femme adulte et un jeune homme qui était encore un enfant joué par une femme dans l'acte précédent. La règle des trois unités n'est pas respectée strictement, mais on ne se permet pas d'ellipse qui porterait préjudice à la bienséance.

Néanmoins, le fait que Mario soit un enfant qui finit par épouser celle qui était déjà une femme, certes jeune mais une femme tout de même au début du roman est souligné dans la pièce. Là se trouve peut-être une survivance de l'ironie sandienne qui peut être lue comme une ironie métalittéraire. En effet, le caractère enfantin de Mario est relevé à plusieurs reprises dans la pièce et leur liaison analysée par les personnages comme une absurdité, pour la première fois quand D'Alvimar fait une scène de jalousie à Lauriane, et que cette dernière se défend d'une quelconque ambiguïté dans son geste :

³⁵ P. MEURICE, G. SAND. *op. cit.*, I, 1

DE BEUVRE.

Vous en doutez ? — À qui avez-vous donné hier votre bouquet ? Au petit Mario, n'est-ce pas ?

LAURIANE.

Oui, il me l'a demandé en votre présence. Un enfant !

DE BEUVRE.

Cet enfant ne vous le demandait pas pour lui, mais pour son ami Jovelin.³⁶

Puis plus loin :

D'ALVIMAR.

Vous n'allez pas non plus sans doute pour la seconde fois épouser un enfant ?

LAURIANE.

Les minutes passent, et vous ne partez pas !³⁷

Dans le premier extrait, Lauriane par l'exclamation « un enfant ! » entend d'une part montrer à D'Alvimar l'absurdité de sa réaction jalouse, et d'autre part dénoncer l'imagination de ce dernier s'il a pu croire qu'elle avait eu des arrière-pensées en donnant son bouquet à Mario. Il s'avère que l'Espagnol voulait lui prouver les sentiments de Jovelin, mais le problème est tout de même soulevé. Le second passage est le plus intéressant, car il présente un double sens de lecture. D'abord, il est clair que lorsque D'Alvimar parle d'épouser un enfant pour la seconde fois, il fait référence au premier mariage de Lauriane avec son cousin de douze ans dans la pièce, qu'elle a épousé quand elle en avait onze. Mais il peut aussi faire référence au Mario du roman que Lauriane épouse malgré une grande différence d'âge, et ainsi jouer ironiquement avec la référence, d'autant que la pièce rajeunit encore les cousins, ce qui renforce le caractère choquant de l'information pour le spectateur. Paul Meurice semble ici s'amuser avec celui qui a lu le roman, tout en se défendant d'une éventuelle accusation d'immoralité.

³⁶ P. MEURICE, G. SAND. *op. cit.*, III, 2

³⁷ *Ibid.*, IV, 5

Si l'intrigue est modifiée, il nous semble que les personnages gardent leur intégrité, leur *ethos* et sont reconnaissables dans leur caractère ; de même que les objets conservent leur symbolisme, passant simplement d'une pièce à conviction dans un roman historique aux accents policiers à un objet de théâtre porteur de sens. Pour autant, l'ironie fantaisiste et pourtant théâtrale de Sand dans le roman semble évacuée au profit de l'affirmation de la nécessaire adéquation de l'individu à son temps et à lui-même.

Dans la presse, et spécialement dans les journaux critiques de la vie culturelle parisienne, des articles illustrés traitent de la représentation des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Ces images permettent de se rendre compte de la réception du roman sandien, d'abord directement sur scène comme nous venons de le voir, mais aussi à un degré supérieur dans le monde de la presse. La pièce a été mal reçue par *La Vie Parisienne*, journal à la ligne éditoriale d'abord critique et littéraire créé en 1863, si bien qu'en 1867, ils font paraître un article illustré, ou une illustration accompagnée de quelques lignes, dans lequel ils déplorent la médiocrité de la représentation (9)³⁸.

c. La caricature des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*

Les journalistes de la *Vie Parisienne* sont très critiques à l'égard de la pièce de Paul Meurice mais ne mentionnent pas son nom. Le premier, sous le pseudonyme « D. D », fait de Sand l'unique auteure de la pièce et explique ainsi son succès, justifiant le nombre de places vendues par la célébrité et le prestige du nom. Il accuse la pièce de traiter d'un sujet invraisemblable, porté par des personnages stéréotypés, et de tirer vers le mélodrame, manquant donc de hauteur. Le second auteur défend cependant le comédien Lafont pour son interprétation remarquable. Les mots ne sont pas tendres, et accusent de médiocrité une œuvre dont ils ne connaissent pas l'histoire, puisqu'aucun ne fait mention du roman ni des modifications opérées par Paul Meurice. Ils ne peuvent donc pas se rendre compte du piquant de l'œuvre originale, qui contient peut-être ce qu'ils estiment manquer à la pièce.

Pour étayer leurs propos, les critiques utilisent l'ironie journalistique afin de condamner la pièce, ce qui est intéressant à souligner compte-tenu de l'évacuation de l'ironie romanesque par le texte de Paul Meurice. Pour accuser d'invraisemblance le scénario familial secoué de révélations en coups de théâtre, le premier journaliste utilise l'expression « mais voici que³⁹ »,

³⁸ Nous plaçons l'article en annexe.

³⁹ *La Vie Parisienne*, Paris, 5 octobre 1867, p. 714

ce qui souligne ironiquement le côté artificiel de la construction de l'intrigue, relevant du « comme par hasard ». Plus loin, il critique une autre forme d'artificialité, celle du manque de profondeur des personnages qui ne répondent qu'à des types passés :

Le marquis est un fou ennuyeux, [...] d'Alvimar est un traître de mélodrame usé jusqu'à la corde. Jovelin est un *banni*. C'est tout dire. « *Et n'être qu'un banni !* » s'écrie-t-il en regardant la comtesse Lauriane.⁴⁰

Le procédé de typification des personnages est tiré vers le stéréotype, par les expressions « ennuyeux » ou « usé jusqu'à la corde » qui appuient le manque de créativité et le recyclage de modèles périmés. L'italique souligne quant à elle non seulement la typification mais également à la fois l'artificialité du scénario, car Lauriane préfère évidemment celui qu'elle ne peut épouser, et le retournement de situation final, quand le titre de Jovelin lui sera rendu. La répétition du terme, et l'utilisation de l'italique qui cite mais qui fait aussi entendre le ton stéréotypé de la plainte mélodramatique, insistent sur le manque de profondeur des répliques. Le style oralisé du papier, produit par des locutions figées comme « c'est tout dire », ajoute à sa dimension ironique, et donne l'impression que le journaliste s'adresse directement au lecteur, ce qui renforce l'adhésion de ce dernier à l'avis exposé.

Cependant, la plus grande part de la capacité ironique de l'article se trouve dans les illustrations, qui relèvent de la caricature par l'exagération des traits, le ridicule des postures, la déformation des mots, et la théâtralisation des personnages. Au centre de l'image se trouve Mario fardé, jeune adolescent ou grand enfant, avec des yeux immenses et une bouche très foncée, debout sur une longue épée et à côté d'une lettre dans laquelle est planté un poignard. Il tient deux marionnettes, l'une représentant le marquis de Bois-Doré lourdement habillé à la mode de l'*Astrée* et en perruque noire, l'autre revêtu de noir et en cheveux blancs. Au-dessus d'eux plane Jovelin, l'air pédant, accompagné de son instrument de musique, portant une moustache tombante dont les pointes se redressent et un grand chapeau semblant parodier le chapeau à haute calotte et larges bords, à la mode à la fin du XVI^e siècle. Ce groupe présente donc les personnages principaux, en tous cas ceux qui sont objets d'une révélation identitaire, mais les montre caricaturés, théâtralisés, transformés en marionnettes.

Mario a de grands yeux ronds, caricaturant l'extrême innocence qui le caractérise à l'excès dans la pièce. Le changement symbolique de perruque, seule scène à laquelle « D. D. » accorde du crédit, est parodiée par la représentation du marquis en marionnette dans un « avant/après »

⁴⁰ *La Vie Parisienne*, op. cit., p. 715

dont Mario est seul maître. Artificialité, jeu de masque, théâtralisation, il est bien étonnant de voir combien cette ironie journalistique est figée, si on la compare avec celle de Sand.

La caricature ici ne cherche pas le travers, mais bien la blague, le ridicule éphémère, non pas grâce à une amélioration, mais parce que le personnage sera oublié le lendemain. D'Alvimar, personnage menaçant, cynique et complotiste dans le roman devient dans la pièce un bête assassin démasqué immédiatement par le spectateur, voulant épouser une femme proche de ceux qui possèdent les preuves de sa culpabilité. Dans la caricature, il est transformé en un benêt enveloppé, entiché de Lauriane, qui grimpe sur une table pour lui dire « Il n'y a qu'un homme qu'une femme puisse épouser et aimer, c'est moi [sic]⁴¹ ». Dans la pièce, rappelons-nous, il s'agit d'un piège qu'il lui tend pour l'obliger à l'épouser... La blague qui tourne à vide semble atteindre son apogée avec le jeu de mot laitier « Monsieur de Beuvre... salé⁴² ».

Cet article fait donc un usage de l'ironie opposé à celui de Sand, car cette caricature condamne la pièce d'un rire vain, vide, et amoindrit encore les personnages déjà aplatis par l'adaptation théâtrale. Cette dernière prend le parti de conserver la révélation, les coups de théâtre et la transformation de Sylvain. Le journal condamne la pièce à la médiocrité en se fendant d'une ironie certes drôle, mais appauvrissante. En effet, il veut descendre quand Sand entend élever.

À l'opposé de la caricature existe une autre illustration de la pièce réalisée par Adrien Marie en 1887, représentant la scène de divination de Mario (10)⁴³. Ici, l'ironie est absolument évacuée au profit de la représentation historique. On cherche à montrer ce qui attire la curiosité : somptuosité des décors, riches costumes réalistes, et hispanisation par le personnage de d'Alvimar, en noir au milieu des habits clairs. La représentation est d'un grand sérieux, et cherche à attirer le spectateur, quand *La Vie Parisienne* cherchait à provoquer la moquerie.

Ainsi, les différents régimes d'auctorialité qui succèdent à celle de Sand semblent tous manquer le propos ironique porté par le roman d'origine. Le succès de la pièce néanmoins, montre le goût toujours vivace du public pour un théâtre à coup de théâtre, populaire mais référencé, mélodramatique mais pas léger. Chaque réception témoigne de la volonté de mettre en avant une seule caractéristique de l'œuvre, ce qui appauvrit la représentation collective de l'œuvre sandienne. Dans tous les cas, ces procédés sont mis en œuvre pour faire vendre, et le

⁴¹ *La Vie Parisienne*, op. cit., p. 714

⁴² *Ibid.*

⁴³ Nous plaçons l'image en annexe.

jeu de la réception est aussi d'abandonner son œuvre au public. L'ironie est, surtout chez une femme à cette époque, un style particulièrement délicat, qui demande une grande complicité du lecteur / spectateur. En outre, par sa proximité avec d'autres registres, il est parfois difficile de la distinguer dans sa capacité réversible, ce qui empêche de la considérer comme un outil pédagogique.

2. Le rire n'est pas une fin en soi, ironie et figures voisines

a. Ironie et satire

Si George Sand utilise l'ironie de façon pragmatique, c'est parce qu'elle la considère comme un procédé réversible, et n'en fait pas une condamnation définitive. En cela, l'ironie de Sand diffère d'autres genres proches, car s'ils sont aussi présents dans son œuvre, ce n'est pas avec la même portée. Nous tenterons maintenant de montrer en quoi l'ironie s'approche de la satire, de la moquerie ou de l'humour, mais qu'elle ne s'y arrête pas car le rire n'est pas une fin en soi.

Ironie et satire sont si proches qu'il est parfois difficile de les différencier, d'autant plus qu'elles sont parfois mêlées dans un même texte. Pierre Schoentjes avance qu'avant l'ironie romantique, l'ironie était considérée comme un procédé de la satire¹. L'ironie en France est souvent rattachée à sa fonction satirique, car la dénonciation de travers sociaux repose fréquemment sur une condamnation par le ridicule, comme c'est le cas chez La Bruyère, La Fontaine ou Molière pour l'époque classique par exemple, répondant au *castigat ridendo mores*, « elle fait rire pour corriger les mœurs ». Molière écrit, dans la préface du *Tartuffe* :

Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices, que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule.²

¹ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 217

² MOLIÈRE. *Tartuffe ou l'Imposteur*, Texte établi par Charles Louandre, in *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1910, vol. II, p. 365

C'est bien la susceptibilité qui donne à la satire toute son efficacité, et l'usage du contre-exemple fonctionne d'après le dramaturge bien mieux que l'injonction de l'exemple.

Mais au début du XIX^e siècle et avec l'avènement du romantisme qui s'approprie la notion, l'ironie se désolidarise de la satire, car si cette dernière est un registre considéré comme frontal, l'ironie elle relève plutôt désormais de procédés indirects. Quand le satiriste est un moraliste qui entend par son action imposer de manière directe sa morale, l'ironiste lui peut être n'importe qui, usant de la moralisation comme un procédé et non comme une fin en soi, en interrogeant les vérités. Au cours du XIX^e siècle, la notion d'ironie s'affine, enrichie de son développement allemand et anglais, tandis que c'est dans la presse que la satire moderne se développe. Bien qu'elles soient toutes deux pensées en vue d'une amélioration des mœurs, la satire est ouvertement critique et acide, alors que l'ironie dans le sens moderne où nous l'entendons est un écart subtil, amer, qui introduit une réflexion. Le rire qu'elles produisent est différent, celui de la satire rit directement des vices quand celui de l'ironie tient davantage du sourire lié au plaisir du dévoilement.

Il y a des exemples de satire dans l'œuvre de Sand, mais elle ne vise jamais un personnage en tant qu'individu, bien plutôt le type qu'il représente, bourgeois, noble, militaire, religieux, domestique, pour ne citer que les principaux. Elle fait la satire d'un travers, et cible des personnages qui se pensent dangereux mais qui ne le sont pas vraiment, parfois même avec une forme d'empathie, tandis que les personnages vraiment menaçants sont traités avec plus de sérieux et de sévérité. Dans *Indiana*, le portrait de Madame de Carvajal, la tante hypocrite de l'héroïne, est satirique, afin de faire de cette femme vénale, de cette mère dénaturée, un véritable repoussoir. Ce sont en effet directement ses vices qui sont condamnés, sans perdre de temps à imaginer une potentielle amélioration qu'introduirait l'utilisation de l'ironie.

Madame de Carvajal, issue d'une grande famille espagnole, était une de ces femmes qui ne peuvent pas se résoudre à n'être rien. Au temps où Napoléon régenteait l'Europe, elle avait encensé la gloire de Napoléon et embrassé avec son mari et son beau-frère le parti des Joséphinos ; mais son mari s'étant fait tuer à la chute de la dynastie éphémère du conquérant, le père d'Indiana s'était réfugié aux colonies françaises. Alors madame de Carvajal, adroite et active, se retira à Paris, où, par je ne sais quelles spéculations de bourse, elle s'était créé une aisance nouvelle sur les débris de sa splendeur passée. À force d'esprit, d'intrigues et de dévotion, elle avait obtenu, en outre, les faveurs de la cour, et sa maison, sans être brillante, était une des plus honorables qu'on pût citer parmi celles des protégés de la liste civile.³

³ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 81

Son portrait fait de Madame de Carvajal une femme opportuniste sans aucune conviction personnelle à part l'argent et la réputation : « Sous madame Dubarry elle eût été moins rigide dans ses principes ; sous la Dauphine, elle devint *collet monté*.⁴ » Elle est une femme moderne en ce qu'elle maîtrise les actions en bourse, mais n'est en rien la représentation de l'idéal contemporain de Sand. Son salon, plein de « figures ostrogothiques⁵ », la place au milieu de figures aussi étranges que le mot, obscures comme son sens, anciennes comme le peuple qu'il désigne. La tante d'Indiana semble d'abord être un adjuvant au récit, mais le doute s'implante dans l'esprit du lecteur à travers ce portrait satirique. Elle se révèle finalement être un opposant, car elle pousse Indiana dans les bras de Raymon simplement pour le profit qu'elle aurait pu tirer de cette liaison tout en imposant un chantage au colonel pour qu'Indiana ne parte pas avec lui, sacrifiant sa nièce pour une plus-value sociale qu'elle n'obtiendra même pas : « La vieille folle en était flattée ; tout ce qu'elle désirait, c'était de mettre sa nièce *à la mode* dans le monde, et l'amour de Raymon était un beau début.⁶ »

La satire sandienne n'est pas sa propre finalité

Claudine Grossir, dans son intervention lors du colloque *George Sand comique*, « Les vertus de la satire sociale dans le roman sandien »⁷, fait de la satire un procédé nécessaire pour la connivence, mais qui programme sa propre disparition. En fait, la satire condamne là où l'ironie punit. Tout énoncé satirique chez George Sand relève ainsi d'un procédé d'annonce, car si la satire disparaît d'elle-même, ce qu'elle condamne disparaîtra avec elle. Madame de Carvajal n'est pas un personnage d'une importance capitale dans le récit, elle ne concentre donc pas toute l'attention de l'auteure, parce que le type qu'elle représente ne vaut pas plus qu'une apparition immédiatement condamnée. Si Sand se plaît à exercer sa plume satirique sur elle, c'est que le procédé comme le personnage sont, selon elle, voués à disparaître.

D'un point de vue métalittéraire, les personnages sandiens se livrent parfois à la moquerie, à l'ironie, et le narrateur interroge alors l'efficacité de la satire, comme nous l'avons vu avec Laure de Nangy. Si la satire est une moquerie ouverte qui condamne, l'ironie sandienne est

⁴ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 215

⁵ *Ibid.*, p. 86

⁶ *Ibid.*, p. 215

⁷ C. GROSSIR. « Les vertus de la satire sociale dans le roman sandien », in F. KERLOUEGAN, O. BARA. *op. cit.*

plutôt un outil qui se moque à travers un discours réversible, ce qui signifie par le procédé même qu'elle est utilisée en vue d'une amélioration. Elle demande en effet une participation du lecteur pour être comprise, donc elle enseigne. Sand corrige ainsi ses personnages, dans le sens de la punition, et applique en même temps une pédagogie en vue d'une amélioration.

b. Ironie et moquerie, raillerie, sarcasme

L'ironie convoque une moquerie, voire une raillerie pour la plus cruelle, et peut être qualifiée de sarcastique, mais n'est pas totalement assimilable au sarcasme. La moquerie sarcastique est un dédain, là où l'ironie sandienne n'est pas une position de supériorité essentielle. Quand le locuteur ironiste affirme sa primauté, c'est parce qu'il a défendu son avis avant, et que le traitement des personnages a servi la démonstration.

Pierre Schoentjes⁸ prête au sarcasme, volontairement blessant, un niveau correctif supérieur à l'ironie qui rejoint presque l'insulte. Il souligne un point intéressant qui montre comment ironie et sarcasme sont proches dans les faits mais éloignés dans la perception qu'on en a. En effet, le lecteur interprète l'énoncé comme ironique ou sarcastique en fonction de sa proximité avec les valeurs énoncées. Dans notre corpus, le Paris mondain est la cible d'une ironie que l'on peut qualifier de sarcastique. La moquerie ne cible pas un personnage, ni même un type mais l'ensemble d'un milieu.

Dans *Indiana*, cette société est mise en scène lors du bal chez l'Ambassadeur d'Espagne, à la fin du chapitre IV. Les premiers personnages de cette société qui apparaissent sont un couple, une jeune femme dont on ne sait rien d'autre qu'elle est mariée à un beau colonel. Ils parlent avec une « vieille Sicilienne », une « comtesse ultramontaine » proche de Raymon, bien connu par le colonel pour ses frasques dans l'armée. Apparaît ensuite Laure de Nangy, qui en remarque le parti. Sand punit ironiquement ces personnages, car dans ce milieu où le nom, la réputation, et le rang importent plus que tout, ils ne sont ici désignés que très simplement par un ou deux attributs nécessaires à la compréhension de la scène. Tous les personnages ne sont que des types désignés par l'article défini, comme le « dandy romantique », la « femme artiste ». En leur refusant ce qui fait leur noblesse, Sand témoigne de sa non-adhésion au fonctionnement de la haute société parisienne, et au-delà prouve qu'on peut se passer des titres sans altérer la compréhension de la scène, montrant qu'ils ne protègent pas ceux qui les portent.

⁸ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 228

L'ironie se transforme dans *Mauprat* en charge sarcastique. La voix du narrateur est celle de Bernard instruit et est donc porteuse des idées sandiennes. Ce dernier feint d'éviter la description de Paris, toujours grâce à la prétérition, mais il laisse tout de même des indices sur la vie politique et sociale qui n'y déroule.

Paris offrait alors un spectacle que je n'essayerai pas de vous retracer [...]. Pour que vous vous fassiez une idée du travail de mon esprit à cette époque, il suffira de vous dire que la guerre de l'indépendance éclatait en Amérique, que Voltaire recevait son apothéose à Paris, et que Franklin, prophète d'une religion politique nouvelle, apportait au sein même de la cour de France la semence de la liberté. La Fayette préparait secrètement sa romanesque expédition, et la plupart des jeunes patriciens étaient entraînés par la mode, par la nouveauté et par le plaisir inhérent à toute opposition qui n'est pas dangereuse.⁹

La critique est d'abord discrète, et porte sur une jeunesse nobiliaire couarde, prête à se battre tant que rien ne la met en danger. Ces nobles ne semblent pas avoir de convictions personnelles profondes, et ne participent que pour suivre un engouement temporaire, une « mode » pensée par d'autres, sans saisir l'enjeu de la valeur fondamentale qu'est la liberté car ils croient la posséder intrinsèquement. La jeunesse est habituellement convoquée pour évoquer le changement, la fraîcheur des idées, mais ici elle semble ne faire que parader. Utiliser le regard naïf de Bernard permet à Sand de dévoiler une vérité sur cette jeunesse parisienne en montrant ses membres aussi nus que le regard porté sur eux est incorrompu. De l'autre côté des âges de la vie, la vieillesse ne s'en porte pas vraiment mieux :

L'opposition revêtait des formes plus graves et faisait un travail plus sérieux chez les vieux nobles et parmi les membres des parlements ; l'esprit de la ligue se retrouvait dans les rangs de ces antiques patriciens et de ces fiers magistrats, qui d'une épaule soutenaient encore pour la forme la monarchie chancelante, et de l'autre prêtaient un large appui aux envahissements de la philosophie. Les privilégiés de la société donnaient ardemment les mains à la ruine prochaine de leurs privilèges, par mécontentement de ce que les rois les avaient restreints. Ils élevaient leurs fils dans des principes constitutionnels, s'imaginaient qu'ils allaient fonder une monarchie nouvelle où le peuple les aiderait à se replacer plus haut que le trône ; et c'est pour cela que les plus grandes admirations pour Voltaire et les plus ardentes sympathies pour Franklin furent exprimées dans les salons les plus illustres de Paris.¹⁰

⁹ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 218

¹⁰ *Ibid.*, p. 219

Sand propose ici une vision de la noblesse qui n'a absolument pas conscience de la gestation de la Révolution dans la société française. Elle les montre se méprenant tout à fait sur le sens de l'Histoire et même participant sans s'en rendre compte à l'éclatement de la révolte. En effet, ils participent à l'expansion des idées américaines sur la liberté et de la pensée voltairienne – bien que Sand soit plutôt rousseauiste. En suivant un effet de mode, car il est bien vu de faire un peu de philosophie dans le monde, ils nourrissent de nouveaux penseurs susceptibles d'amener dans cette société des idées neuves qui trouveront place dans une constitution certes, mais qui sera celle de la République. Ce paradoxe est exprimé dans la dernière phrase de cet extrait, qui sans regretter ce qu'il s'est passé, tente de montrer ce qui l'a permis en ridiculisant une noblesse oisive et incapable de saisir le sens du présent.

Enfin, Bernard finit par exprimer la vérité de ses sentiments sur le Paris mondain, quand il accepte la déception liée à la désillusion.

La vie pure, mais effacée, de Louis XVI, ne comptait pas et n'imposait rien à personne ; jamais on ne vit tant de grave babil, tant de maximes creuses, tant de sagesse d'apparat, tant d'inconséquences entre les paroles et la conduite, qu'il s'en débita à cette époque parmi les castes soi-disant éclairées.

Il était nécessaire de vous rappeler ceci pour vous faire comprendre l'admiration que j'eus d'abord pour un monde en apparence si désintéressé, si courageux, si ardent à la poursuite de la vérité ; le dégoût que je ressentis bientôt pour tant d'affectation et de légèreté, pour un tel abus des mots les plus sacrés et des convictions les plus saintes.¹¹

Bernard expose de manière frontale ce qu'il reproche à la société parisienne, c'est-à-dire une légèreté intellectuelle flagrante chez des personnes qui se flattent de faire partie de l'élite. Sand se sert de cette scène pour faire une critique historique de la société pré-révolutionnaire, mais ce qu'elle reproche dans cet extrait semble s'appliquer à toute élite qui oublierait le travail et l'effort en se reposant sur des privilèges acquis, mais peut-être pas éternels. Tout à fait transposable à la noblesse, voire à la nouvelle bourgeoisie du XIX^e siècle, l'auteure utilise ces paradoxes et ces antithèses dans le but de faire réagir son lecteur face au sarcasme à peine dissimulé du passage. C'est un extrait qui prête à rire, à cause de l'énormité de la scène où une noblesse imbue d'elle-même prépare sa ruine en se félicitant de sa philosophie nouvelle.

¹¹ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 220

Le rire peut avoir un enjeu idéologique fort, comme l'a démontré Claire Barel-Moisan, dans son intervention « Comique et critique des pouvoirs¹² » lors du colloque *George Sand comique*. Le rire peut être utilisé contre toute forme de domination, qu'elle soit politique, sociale ou religieuse. Il désamorçe les critiques et condamne l'objet en cause au ridicule tout en se réappropriant ses propos. Pourtant, chez George Sand, le rire de supériorité est rejeté, car il entraîne une domination, ce qui n'est pas souhaitable. Bernard ici ne rit pas de la situation du Paris mondain, bien au contraire il en est très déçu. Le rire, malgré sa capacité de connivence, doit rester une modalité de convocation du lecteur à travers ses procédés mais pas une moquerie gratuite. C'est la dialectique entre le rire d'attaque et le comique d'inclusion qui s'ouvre ici.

c. Ironie et humour

Ironie et humour font partie de la grande catégorie du comique, et sont liés par l'effet qu'ils produisent sur le lecteur. Dans le chapitre II du *Rire*, Bergson analyse les mécanismes du comique par des oppositions et fait de l'un l'inverse de l'autre.

La plus générale de ces oppositions serait peut-être celle du réel à l'idéal, de ce qui est à ce qui devrait être. Ici encore la transposition pourra se faire dans les deux directions inverses. Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour*. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie.¹³

Les deux objets sont alors pensés en miroir, définis par leur rapport à l'idéal. Tous deux peuvent être la cause de deux phénomènes physiques proches mais à l'interprétation parfois différente : le sourire et le rire. La différence est, comme souvent, que l'humour est explicite quand l'ironie est implicite. Plusieurs critiques s'accordent sur ce point et l'exploitent. Pierre Schoentjes¹⁴ prolonge la distinction dans l'effet physique de ces procédés : l'humour est franc et fait rire, l'ironie est indirecte et fait sourire. Le rire est, d'après Baudelaire le terme d'une tension incontrôlable là où le sourire est modulable et accompagne la réflexion portée par l'ironie.

¹² C. BAREL-MOISAN. « Comique et critique des pouvoirs », in O. BARA, F. KERLOUEGAN (dir.). *op. cit.*

¹³ H. BERGSON. *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2007, p. 97

¹⁴ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 222

Sand semble adhérer à cette pensée du sourire, mais elle n'a pas peur du rire non plus. En cela, son ironie peut parfois correspondre à ce que Bergson nomme « humour », comme c'est le cas lorsqu'elle expose les facultés de Raymon à se construire des convictions dans *Indiana*. Ce qui permet de maintenir le fait que ces passages soient ironiques et pas seulement humoristiques, c'est que malgré la croyance de Sand en la vertu du divertissement, le rire ne peut pas être une fin en soi dans son œuvre. Le comique doit servir un propos, car le rire ne doit pas devenir un outil de domination mais bien servir la vision évolutionniste du monde vers un avenir meilleur. Le roman peut être un moyen de changement en provoquant un rire instructif voire éducatif. Les personnages sont des pilotes du comique et de l'ironie exercée par l'auteure. L'usage qu'elle fait de cette dernière est d'une grande richesse, modelant le roman en un actant poétique et politique.

La réception de l'œuvre sandienne évacue la dimension ironique de l'œuvre, pour correspondre à un lectorat, à un public, contribuant ainsi à la construction de l'image de la bonne dame de Nohant. Illustrée dans une visée commerciale pour atteindre une petite bourgeoisie friande de romans sentimentaux, ou caricaturée dans une critique de presse virulente mais appauvrissante, l'œuvre sandienne est transformée par les régimes d'auctorialité seconds. Si la caricature de presse fait état d'une ironie relevant du bon mot cynique, il est clair que l'ironie de notre auteure ne relève pas des mêmes considérations puisqu'elle ne la pense pas comme étant une fin en soi. George Sand, forte de sa conscience politique et de son philanthropisme socialiste, porte dans ses œuvres une réflexion sur la place de l'Homme dans la société, dans l'Histoire, dans l'idéal. Son ironie s'attaque aux anachronismes, à ceux qui ne sont pas à leur place, non pas pour contraindre chacun à un rang dans une société hiérarchisée, mais au contraire pour donner à tous l'opportunité de se saisir du présent. La littérature est pour elle une force politique, un moyen d'action sur la société présente dont chacun doit se faire acteur.

QUATRIÈME PARTIE

Le décalage avec l'Histoire, une source d'ironie pour penser le système social

L'ironie sandienne porte un discours à la fois politique et poétique, car l'auteure lui donne valeur de critique sociale et la met au service d'une théorisation du roman. D'une part, en considérant la littérature elle-même comme actant politique, Sand fait de la fiction une alternative au discours politique, créant ainsi dans ses romans un espace de liberté et d'enseignement. D'autre part, le roman est un discours sur lui-même, et l'ironie qu'il peut contenir est en même temps dirigée vers l'extérieur et vers l'intérieur. C'est une théorisation du roman qu'elle permet de dessiner en creux, par la disqualification de certaines conceptions littéraires et de procédés d'écriture. Mais chez Sand, ces deux pôles ne peuvent être considérés séparément, car ils sont non seulement intrinsèquement liés mais au-delà, ils sont deux faces de la même pièce. En effet, les personnages qu'elle donne à lire sous un traitement ironique sont tous victimes d'un décalage avec leur époque, et ce décalage fictionnel et littéraire a en réalité valeur de réflexion sur l'ensemble du système social contemporain.

1. La littérature comme actant politique

a. George Sand auteure

George Sand est une figure du XIX^e siècle, et s'imposer en tant qu'auteure femme lui a demandé de grands efforts, car la société dans laquelle elle vit ne laisse pas de place à une femme qui veut écrire de grands romans du siècle en revendiquant son autonomie. Néanmoins, elle parvient à devenir « un auteur » selon ses mots, autant qu'un acteur politique. Ces deux conceptions, auteur et acteur politique, qui en réalité sont pour Sand deux manifestations d'un même investissement, sont deux manières complémentaires d'occuper la scène publique. Sa construction en tant qu'auteure est évidemment liée à sa biographie, que nous rappelons brièvement ici afin de comprendre son engagement et son parcours, de l'émancipation à l'écriture.

En 1822, à dix-huit ans, celle qui est encore Aurore Dupin épouse Casimir Dudevant et leur relation, d'abord amicale plus que passionnée, s'abîme au fur et à mesure des années face à de grandes divergences. Ils vivent à Nohant et la vie de la jeune femme, peu exaltante, ne la

satisfait pas. Elle rencontre Jules Sandeau et en 1831, elle quitte son mari pour le suivre à Paris, où elle fait la connaissance d'Henri Latouche et commence à écrire des « bigarrures » pour *Le Figaro*. Cette même année, elle publie *Rose et Blanche*, son premier écrit et ouvrage à quatre mains, signé J. Sand. Pleine d'une énergie neuve, elle publie l'année suivante, *Indiana*, le premier roman qu'elle rédige entièrement seule et qui a le succès que l'on connaît. Elle trouve alors son pseudonyme dont elle signe cette première œuvre, et devient George Sand, écrivaine. *Indiana* permet à son auteure d'acquérir une identité, un nom, une notoriété et une indépendance, si chère à son cœur. L'investissement dans la littérature découle donc pour George Sand d'une nécessité impérieuse à la fois d'écrire et de prendre place seule sur la scène publique, comme en témoigne sa grande productivité. Elle rencontre le monde littéraire à travers des écrivains tels que Balzac, Sainte-Beuve, Mérimée, Musset, mais de cela elle ne tire aucun assouvissement de ses désirs. En 1836, elle acte la séparation de corps avec Casimir Dudevant, et si elle avait déjà commencé, la bataille pour son autonomie financière et son indépendante artistique s'engage fortement. L'écriture est à la fois une source de revenus dont elle a besoin, elle ne s'en cache pas, et un merveilleux moyen d'exposer talent et pensée. Nous nous défendons d'une lecture simplement biographique de ses œuvres, mais engageons plutôt à une connaissance de l'auteure et de son regard sur la société pour saisir ses positions.

George Sand relate dans *Histoire de ma vie* la naissance et la maturation d'un écrivain, au terme d'un processus d'écriture sans cesse interrompu et long de sept ans. Bénédicte Garban souligne le fait que si *Un hiver à Majorque* (1842) est un écrit autobiographique qui correspond davantage aux formes d'écriture alors autorisées aux femmes, *Histoire de ma vie* est bel et bien la somme autobiographique que tout écrivain du XIX^e siècle était amené à écrire par la célébrité¹. Refusant de traiter dans cette œuvre ce qui relève du scandale, Sand choisit plutôt d'y faire figurer une quête de vérité et une sorte de parcours de vie « officiel » adressé au lecteur. Cette autobiographie relève d'abord de l'engagement du pacte autobiographique mais au-delà, elle est un réel engagement solidaire avec le lecteur. En effet, elle considère son « histoire » comme devant être utile à celui ou celle qui la lit, autrement dit qu'elle soit source d'enseignement, ce qui témoigne de son idéalisme. Béatrice Garban écrit à ce propos :

¹ B. GARBAN. « *Histoire de ma vie* de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain » in A. HERMETET, J.-M. PAUL (dir.). *Récits Autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 [en ligne] <https://books.openedition.org/pur/38696?lang=fr>

Il y a une double instruction dans l'acte autobiographique : instruction de sa propre vie pour l'auteur et instruction du lecteur à travers une connaissance du monde. L'écrivain donne « une leçon de vie », participe à l'apprentissage de la vie en donnant à lire son parcours. Elle s'institue en quelque sorte comme guide et propose à ses lecteurs de s'appuyer sur son expérience. La mise en partage doit déboucher sur de nouvelles valeurs. Le texte se veut doter d'une portée pédagogique et s'inscrit dans une visée de réconfort. [...] L'auteur se situe ici du côté de ce que l'on peut appeler les antécédents de l'autobiographie et trouve des accents proches des Pères de l'Église, notamment saint Augustin.²

L'*Histoire de ma vie* est à la fois une histoire personnelle, une histoire collective et un pan de l'Histoire. En outre, Sand s'y crée par l'écriture et devient « auteur de sa vie³ », ce qui lui ouvre un espace de liberté considérable pour devenir une figure d'écrivain. Elle cherche les signes de sa vocation, et ses lectures, le théâtre, les contes, son petit roman en vers, la figure de Corambé sont autant d'éléments qui assument un rôle d'annonciateur de sa future carrière. George Sand, écrivaine depuis toujours, par envie, par vocation, par nécessité, est devenue indépendante grâce à son goût, son talent et son travail.

George Sand, se réclame d'un « engagement » par la littérature, et entretient un rapport vital avec elle car il est clair que son œuvre a partie liée avec sa vie. Pour exposer ce phénomène sans en retirer la poésie, Isabelle Hoog-Naginski⁴ propose une périodisation colorée de l'écriture sandienne. La première période est bleue, c'est celle de l'écriture romantique qui décrit le mal du siècle au féminin, avec des romans comme *Indiana* ou *Valentine* (1832). Puis vient la période noire du désespoir, marquée par l'idée du suicide à travers *Lélia* (1833) ou *Spiridion* (1839). La période blanche est ensuite celle d'un renouveau, d'un espoir de voir triompher une nouvelle morale, qui trouve son apogée avec *Consuelo*. Enfin la période verte, celle des romans champêtres, vient conclure sur une écriture non-réaliste, qui réutilise les codes de la littérature pastorale. Nous y ajoutons les romans socialistes comme une sous-section de la période blanche, étudiés par Michèle Hecquet⁵. Nous considérons donc que *Mauprat* relève de la période blanche, mais qu'il annonce déjà en germe la période socialiste de l'œuvre sandienne, tandis que *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* est une œuvre des vingt dernières années de George Sand, un roman historique peu connu qui ne correspond pas réellement aux périodes célèbres de notre auteure.

² B. GARBAN. art. cit.

³ *Ibid.*

⁴ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 20

⁵ M. HECQUET. *Poétique de la Parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992

b. George Sand politique

L'entrée en littérature de Sand correspond à l'avènement de son entrée en politique. Alors qu'elle est toujours mariée à Casimir Dudevant et insatisfaite, elle s'éprend du libéralisme et entre en politique dans le Berry à la fin des années 1820. Issue d'un père patricien et d'une mère venant du milieu populaire, elle est sensible aux injustices et se sent politiquement proche du peuple tout en revendiquant ce « métissage social⁶ » représentatif du renversement du début du XIX^e siècle. Au même moment naissent des projets d'écriture qui ne se concrétiseront qu'au début de la décennie suivante car dans les années 1830, Sand s'aperçoit que la société telle qu'elle la voit est bien loin de l'idéal qu'elle y projette, et plus le temps passe plus elle s'en indigne et cherche un moyen d'action. Ces années sont celles de la maturation de son socialisme après la révolution manquée de 1830, comme en témoignent des écrits tels que *Les Lettres à Marcie* (1837) ou *Mauprat*, qui posent les premiers fondements de son indignation transformée en réflexion pour un futur meilleur.

Le premier XIX^e siècle est en fait à la recherche d'une sacralité qui lui a échappé après la Révolution Française et la chute de l'ancien monde. Comme le souligne Philippe Dufour dans son acte « La Science des religions n'aura pas lieu⁷ » en faisant référence au *Temps des prophètes*⁸ de Paul Bénichou, l'une des solutions envisagées pour à nouveau teinter l'existence de divin est la création d'utopie, comme celle du socialisme. Il cite l'homme de lettres et homme politique Saint-René Taillandier citant lui-même la *Solution au problème social*⁹ de Karl Ludwig Michelet, dit Michelet de Berlin : « Le but de la question sociale est de nous donner sur la terre les joies qu'on se représentait dans le ciel¹⁰ ». Si le critique n'est pas tout à fait convaincu par les propositions de Michelet, il est clair que la naissance du socialisme, en particulier le socialisme utopique, permet aux croyances de continuer à exister en se déplaçant du domaine religieux au domaine politique.

⁶ M. PERROT. *George Sand, Politique et polémiques (1843 – 1850)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997

⁷ P. DUFOUR. « La Science des religions n'aura pas lieu », in S. GUERMÈS, B. MARCHAL (dir.). *Les Religions du XIX^e siècle*, IV^e Congrès de la SERD, Paris, du 26 au 28 novembre 2009 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/les-religions-du-xixe-siecle>

⁸ P. BENICHO. *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

⁹ K. L. MICHELET. *Die Lösung der gesellschaftlichen Frage*, Berlin, Druck und Verlag von Trowitzsch und Sohn, 1849

¹⁰ SAINT-RENÉ TAILLANDIER. « La littérature en Allemagne depuis la révolution de février », in *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, avril-juin 1850, tome 6, p. 294

Sand s'inscrit dans cette mouvance en mettant sa foi dans le politique, après avoir été tentée par l'extase religieuse. Elle rencontre à cette époque Pierre Leroux, l'un des défenseurs des accusés parisiens et lyonnais d'avril 1834, socialiste utopique et saint-simonien confiant qui s'oppose à la monarchie restaurée, et qui est un féministe exigeant et optimiste. Elle trouve dans ces courants un moyen d'action concret sur le monde, et les années 1840 sont alors marquées par un militantisme socialiste aux côtés d'écrivains, de philosophes et de théoriciens politiques. Elle publie dans plusieurs journaux et revues, participant ainsi aux débats de l'époque pour une société neuve et égalitaire. À la suite d'une mésentente avec François Buloz qui refuse *Valentine* qu'il juge excessif et communiste dans sa *Revue des Deux-Mondes*, George Sand fonde en 1841 *La Revue Indépendante*, éditée par Pierre Leroux et Louis Viardot. Le premier numéro paraît en novembre de cette même année.

Support des idées socialistes de ses auteurs conscients du poids grandissant de la presse, cette revue veut en finir avec le dogmatisme de l'époque et propose une ligne éditoriale ouverte à tous. Des poèmes d'ouvriers y paraissent, ainsi que les romans de Sand et les théories politiques socialistes et communistes de Jacques Dupré, pendant que Paris est secoué de mouvements ouvriers réclamant salaire, décence et liberté. La revue est jugée par son trio fondateur comme trop peu politique, et ils s'en désintéressent pour fonder en 1845 *La Revue Sociale*¹¹, tandis que *La Revue Indépendante* elle, disparaît en 1848. Cette nouvelle publication, au socialisme revendiqué par la typographie de sa une (11)¹², est le lieu de nouvelles pensées pour l'avenir, un laboratoire socialiste, qui témoigne d'un refus toujours plus franc de la modération. Républicaine convaincue, George Sand s'engage avec force dans la révolution de 1848, publiant dans le seizième numéro du *Bulletin de la République*¹³ un appel à suspendre les élections si le résultat n'était pas celui attendu. Proclamée par Lamartine après un soulèvement populaire le 24 février, la Deuxième République et son gouvernement provisoire ne tiendront que jusqu'au mois de juin de la même année.

Pendant cette période populaire, Sand a à cœur d'expliquer la révolution et l'intérêt des réformes socialistes au peuple, qui se méfie encore des figures de gouvernement. La province est particulièrement réticente, et l'écrivaine tente de la convaincre par la publication de

¹¹ P. LEROUX. *Revue sociale ou solution pacifique du problème du prolétariat*. [s.l.], [s.n.], 1850. [En ligne] Publié le 23 août 2011 <<http://premierssocialismes.edel.univ-poitiers.fr/document/fd307/viewer>>

¹² L'image se trouve en annexe.

¹³ G. SAND. *Bulletins de la République émanés du Ministère de l'Intérieur du 13 mars au 6 mai 1848*, n°16, 15 avril 1848, pp. 68 – 70, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56085242>

brochures et de lettres à elle destinées. Mais en juin 1848, le peuple parisien se soulève contre un nouveau régime qui semble incertain quant à ses engagements républicains et qui n'a toujours pas trouvé de solution à la crise qui secoue le pays. L'affaire des ateliers nationaux, destinés à donner du travail aux chômeurs parisiens et fermés sitôt qu'ils sont ouverts, signe la fin de cette courte République. S'affrontent alors deux camps, les démocrates socialistes et les partisans de Louis-Napoléon Bonaparte. George Sand, dégoûtée de cet échec, se retire à Nohant et à la proclamation du Second Empire, se retire en elle-même. Elle ne cessera finalement jamais d'écrire, mais sa participation active à la vie politique s'amenuise et elle semble même perdre espoir en les lettres avant d'en retrouver le goût quand elle écrit à Joseph Mazzini en 1850 : « Écrire aujourd'hui ? Non, je ne pourrais pas. Cette situation est nauséabonde et je ne saurais trouver un mot d'encouragement à donner aux hommes de mon temps.¹⁴ » L'appel de l'écriture semble néanmoins plus fort, et les romans de la fin des années 1850 comme les *Beaux Messieurs de Bois-Doré* montrent comment en décalant son intrigue dans le passé, elle continue à faire signe vers le présent.

c. Le recours à la fiction comme alternative au discours politique

Performativité de la parole littéraire

George Sand a l'intime conviction de l'effet direct de la littérature sur le réel, et nous trouvons trace de cette idée dès les années 1830 dans les *Lettres à Marcie* (1837). Dans ces six lettres, un narrateur demande à Marcie de l'aide pour l'éclairer dans une période difficile. Sand se sert alors de cet espace littéraire pour y exposer ses idées pour un monde meilleur, l'égalité entre les hommes et les femmes ou le partage des richesses par exemple. Il y a dans cette publication à la fois une confiance dans les mots pour changer le monde, et une confiance dans le lecteur pour mettre ces idées en œuvre, et c'est bien la foi en la performativité de la parole littéraire que Sand dessine dès ses premières années d'écriture. Isabelle Hoog-Naginski montre qu'une des facettes de l'œuvre de Sand est d'imaginer la « guérison du siècle¹⁵ », grâce au socialisme notamment, qui annonce une société nouvelle. Elle donne par conséquent à la

¹⁴ G. SAND. *Correspondances 1812 – 1876*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, Lettre CCCXIV de G. Sand à J. Mazzini du 25 Septembre 1850, p. 199

¹⁵ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 198

littérature le pouvoir d'agir sur le monde à travers le lecteur, en ayant un effet sur la vie quotidienne réelle.

Ainsi, la rédaction d'*Indiana* est considérée comme un nouveau départ, et l'écriture d'un premier roman comme un miracle de la création. Roman de l'apprentissage de la parole et de l'écriture, l'auteure insiste sur le rôle du langage et sur la signification métaphorique de la parole. Le personnage de Ralph est notamment celui de la quête de soi et retrace l'évolution de Sand à travers l'écriture. D'abord incapable de tenir un discours construit, comme la République balbutiante, il finit par devenir maître de la parole et de l'idée, conduisant au suicide du vieux monde pour renaître, comme par une révolution. *Mauprat*, rédigé pendant la période de son divorce, est l'amorce de ce qui sera sa littérature socialiste, et les romans comme *Le Compagnon du Tour de France* (1840), pour ne citer que le premier, sont des démonstrations de ses théories. Par ailleurs, Isabelle Hoog-Naginski¹⁶ en citant *La Mare au Diable* (1846) explique comment dans ce roman Sand expose le fait que la littérature doit toucher un public plus large que le simple lectorat de lettrés. Pendant la révolution de 1848, au moment où elle entend convaincre le peuple de la nécessité de la République, elle utilise également le théâtre comme moyen de communication de masse. Elle continue à travailler en ce sens sous le Second Empire, mais ces textes n'ont pas eu l'effet escompté, ce qui ajoute à la grande déception avec laquelle se solde la révolution.

Sand garde toujours un œil critique sur son œuvre, parce qu'elle reste malgré tout son moyen d'action et que pour elle, apprendre du passé pour le futur est capital. En ce sens, les préfaces successives d'*Indiana*, rapportées par Béatrice Didier, montrent l'évolution de la pensée de l'auteure et du regard critique qu'elle porte sur ses écrits, donnant par fragments une théorie du roman, d'abord en germe puis de plus en plus affirmée. En 1832, l'écrivaine fait état d'une société malade et s'en indigne, et le roman est alors pensé comme un miroir, rappelant Stendhal, se devant de montrer des faits mais ne s'estimant pas capable de les guérir.

Si, dans le cours de sa tâche, il 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, à la destinée pour ses caprices ! L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète, une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle.¹⁷

¹⁶ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 198

¹⁷ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 37

L'auteure se défend ainsi des éventuelles critiques qui auraient jugé son œuvre immorale, rappelant que ces faits ont bien lieu dans la société réelle, à laquelle elle appartient et dont elle se fait l'observatrice à travers le narrateur. Le rôle qu'elle accorde au roman est celui de témoin et de révélateur, comme un constat de fait au début d'un discours, tandis que le rôle d'actant est confié à ceux qui souffrent : « Peut-être que tout l'art du conteur consiste à intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ramener, les malheureux qu'il veut guérir. »¹⁸

En 1842, elle dira d'elle-même qu'elle cherchait « le moyen de concilier le bonheur et la dignité des individus opprimés par cette même société, sans modifier la société elle-même¹⁹ », ce qui n'était bien sûr pas suffisant. Dix ans après la rédaction et la publication, Sand affirme que le roman est un avocat, défenseur du genre humain, capable d'avoir un effet direct sur le public. De témoin il devient acteur :

Le romancier est le véritable avocat des êtres abstraits qui représentent nos passions et nos souffrances devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion.²⁰

Cette position fait état de l'importance de l'écrivain pour ses contemporains et de la conception éminemment sociale qu'en a George Sand. La préface de 1842 conclut sur une apologie de la liberté : « Liberté de la pensée, liberté d'écrire et de parler, sainte conquête de l'esprit humain !²¹ » Il faut comprendre cette phrase comme la revendication d'un idéal et d'une foi en sa possibilité déjà incarnés dans le premier roman de l'auteure. En outre, cette préface use d'ironie, au moment où George Sand accepte l'impact de ses œuvres sur le réel. Quand elle mentionne le fait que le roman s'est vu accusé d'être scandaleux, elle répond :

Des voix nombreuses se sont élevées, en effet, pour mettre le public en garde contre l'écrivain dangereux ; mais, quant à de sages réponses, le public et l'auteur attendent encore.²²

¹⁸ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 41

¹⁹ *Ibid.*, p. 44

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Faire référence à elle-même à travers l'expression « écrivain dangereux » en utilisant le discours indirect libre est un moyen de discréditer l'opposition critique qui s'est permis de l'accuser de la sorte en réutilisant ses propres mots, à la fois pour se les réapproprier et pour les vider de leur charge accusatrice au profit d'une charge ironique à destination du lecteur connivent. La citation de ces mots, comme si elle ne parlait pas d'elle, mime une adhésion factice à ces propos ; feindre innocemment de croire l'opinion de l'opposition sur elle-même témoigne en fait du rejet de celle-ci, en la ridiculisant car la rendant infondée.

La préface de 1852 est bien plus nuancée. Après la tentative manquée de 1848, George Sand semble avoir perdu de sa fougue révolutionnaire. Retirée à Nohant, elle ne renie pas ses engagements selon Béatrice Didier dans son édition²³ car elle reproduit les deux premières préfaces dans la nouvelle édition, mais elle semble moins exaltée. Béatrice Didier fait de ce geste la reconnaissance du droit du lecteur et de l'auteure à changer de point de vue sur une œuvre au fur et à mesure du temps²⁴. *Indiana*, roman plaidoyer de jeunesse est pourtant toujours lu comme une marque d'indignation et un appel au changement. George Molinié définit le roman comme « activité de langage offerte à une participation collective²⁵ », Isabelle Hoog-Naginski spécifie l'usage sandien de la littérature comme une recherche d'élévation de l'esprit du lecteur²⁶. En fait, la fiction chez Sand passe d'un moyen de dénonciation sociale à une écriture de l'action de la vie politique.

2. L'ironie romanesque comme instrument de critique sociale

a. Un positionnement historique

Posture ironique et étude de société

Roman et Histoire sont extrêmement liés chez George Sand, jusqu'à devenir inséparables. La romancière se sert en effet de son œuvre pour s'exprimer sur des valeurs historiques, sur des convictions présentes et sur des principes pour l'avenir, en utilisant des

²³ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 19

²⁴ *Ibid.*, p. 20

²⁵ G. MOLINIE. *art. cit.*

²⁶ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 25

personnages types représentatifs d'un rôle social. Notre corpus est composé d'études de société centrées autour des mœurs selon les époques, et nous y trouvons par exemple la religion, la matière politique, l'évolution et la nécessaire adéquation temporelle des Hommes et des valeurs. L'auteure se place en fait dans une époque définie et se positionne face à elle, ses valeurs, son histoire, pour proposer à son lecteur des enseignements à adopter dans sa temporalité propre. Pour illustrer notre propos, nous exposons et analysons les trois romans dans l'ordre chronologique de leur intrigue, qui est exactement inverse de celui de leur rédaction.

Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, l'intrigue située dans l'époque la plus éloignée de l'auteure, est historique. Elle revient en effet sur les événements qui ont secoué la France aux XVI^e et XVII^e siècles, en particulier les guerres de religion de 1562 à 1598, dont les huit épisodes meurtriers entre catholiques et protestants ont profondément marqué le pays. Les traumatismes et tensions qui persistent au siècle suivant sont douloureusement réactivés par Louis XIII et Louis XIV, et sont à la source de l'intrigue de notre ouvrage, qui débute en 1621 sous le règne du premier. Le fils d'Henri IV est conduit par sa dévote mère Marie de Médicis à combattre le Protestantisme que son père avait autorisé, ce qui le mènera en 1627 à assiéger La Rochelle. C'est donc un tableau de la France de Louis XIII que nous propose George Sand dans ce roman, un tableau qui se situe dans le Berry calme et épargné. Histoire et religion sont en général deux facettes inséparables d'une société, et le sont encore plus particulièrement en France aux XVI^e et XVII^e siècles, car la seconde détermine le cours de la première à travers des épisodes nationaux et européens traumatisants. Notre auteure introduit ainsi la description du Berry, où nous observons l'entrecroisement des thèmes que nous avons mentionnés.

D'après ce que Guillaume lui avait conté de son pays, c'était, à cette époque, la plus tranquille province de France.

M. le prince de Condé en était gouverneur, et, très-content du gros lot par lequel il venait de se faire acheter.¹

Le narrateur, placé dans l'actualité de l'auteure par l'éloignement temporel qu'induit la locution « à cette époque », et la voix de Guillaume exprimée par le discours indirect libre dans « la plus tranquille province de France », font implicitement référence à un contexte religieux et politique. Le démonstratif exprime l'éloignement temporel, ce qui situe l'action à l'époque de Louis XIII, tandis que le comparatif évoque le chaos des autres provinces en proie aux conflits liés aux guerres de religion. En outre, George Sand ironise sur la situation politique du Berry en mentionnant son Prince, d'une part en sous-entendant sa paresse, et d'autre part en

¹ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 20

inversant la logique, affirmant qu'il s'est fait acheter par un « gros-lot » au lieu d'en acheter un. Mentionner un « gros-lot » fait de la situation politique française de l'époque une loterie nationale, où le hasard remplace le travail et le mérite.

En outre, dans notre roman, chaque personnage incarne une religion et une manière d'exercer cette religion. Sylvain est un amant volage de la religion, tantôt protestant, tantôt catholique selon l'opportunité. Sa vraie religion, c'est *L'Astrée*, et sa spiritualité naît du roman lui-même.

Or, un beau jour, comme M. Sylvain s'ennuyait fort, je ne sais ce qui passa par la tête du jeune homme ; [...], et il s'alla joindre aux catholiques modérés, qu'on appelait alors le tiers parti. [...] de faiblesse en faiblesse, M. Sylvain se trouva, un autre beau matin, huguenot et grand serviteur et amé du jeune roi de Navarre.²

M. de Bois-Doré est aujourd'hui aussi bon catholique que bien d'autres qui n'ont point cessé de l'être. Le jour où le Béarnais reconnut que Paris valait bien une messe, Bois-Doré pensa que le roi ne pouvait pas se tromper, et il abjura sans éclat, mais franchement, je pense, les doctrines de Genève.³

À l'exact opposé, d'Alvimar est quant à lui un représentant de l'Inquisition, catholique extrémiste et intransigeant au point de devenir criminel, choqué de l'indécision de son hôte. À une autre extrémité, Lauriane de Beuvre est une protestante respectueuse de sa foi et sûre d'elle quant à son engagement avec Dieu. Enfin, Mercedes, née dans la foi musulmane mais baptisée, représente la foi pure et pourtant rejetée, méprisée par des personnages comme D'Alvimar. D'ailleurs, Sand dénonce le traitement inhumain que les autorités catholiques ont fait subir à la famille de Mercedes, en tuant son père pourtant bon, généreux et prêt à se sacrifier pour la survie des siens.

— Détestables coquins d'Espagnols ! Pauvres Morisques ! murmura le marquis.
Puis il ajouta, comme averti par un triste regard de Lucilio :
— Hélas ! la France n'a fait mieux, et la régente les a traités absolument de même !⁴

De ceux que nous avons cités, les personnages bons en eux-mêmes sont Sylvain, Lauriane et Mercedes. George Sand exprime à travers eux son amitié pour les caractères spirituels, exerçant leur bonté dans le monde et passant outre des différences de cultes qui ne conduisent

² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 26

³ *Ibid.*, p. 25

⁴ *Ibid.*, p. 123

qu'au malheur, à la destruction et à l'annihilation de la foi si elles sont prises comme des menaces réciproques. Elle se positionne ainsi face à l'Histoire dans son rapport à la religion, en tentant de saisir et d'expliquer les diverses motivations de chacun et d'en tirer les enseignements que sa spiritualité lui dicte, condamnant ainsi le fanatisme. L'ironie sert son propos quand elle punit D'Alvimar ou son serviteur Sanche, dont le nom sonne comme une parodie déshispanisée du Sancho Panza, vidée de son essence et réduite à une enveloppe sans profondeur, criminelle et dépourvue de jugement moral. Le personnage est présenté ainsi :

On disait, dans ce village castillan, que Sanche avait aimé madame Isabelle, mère de d'Alvimar, et même qu'il ne lui avait pas été indifférent. On expliquait ainsi l'attachement de cet homme taciturne et sombre pour un jeune homme hautain et froid, qui le traitait, non pas en valet proprement dit, mais en subalterne inintelligent.⁵

Construit en symétrie d'Adamas, mais du mauvais côté, le serviteur de d'Alvimar est montré comme un être sans envie, presque sans émotions, qui accepte d'être traité en « subalterne inintelligent », l'idiotie étant considérée ici comme menant au désengagement moral et au crime, ce qui correspond à ce que Sand veut empêcher, ou corriger. L'engagement est selon elle délivré par la culture et la foi, et notre auteure en livre un exemple de reconquête dans *Mauprat*.

Mauprat se déroule dans la société française pré-révolutionnaire, et si l'Histoire des grands événements n'est pas centrale dans le roman car ces derniers ne sont que peu mentionnés, le contexte de l'intrigue est néanmoins défini en opposition avec la vie que mènent les Mauprat « coupe-jarret ». Le mode de vie et les valeurs féodales de cette branche familiale sont présentés comme cruels, vicieux, incompatibles à la fois avec le présent et avec le futur.

Quant à la branche aînée, elle avait si mal tourné, ou plutôt elle avait gardé de telles habitudes de brigandage féodal, qu'on l'avait surnommée Mauprat Coupe-Jarret.⁶

Depuis ce jour, Mauprat et ses enfants rompirent avec les lois civiles, comme ils avaient rompu avec les lois morales. [...] Aucune province de France n'a conservé plus de vieilles traditions et souffert plus longtemps les abus de la féodalité. Nulle part ailleurs, peut-être, on n'a maintenu, comme on l'a fait chez nous jusqu'ici, le titre de seigneur de la commune à certains châtelains, et nulle part il n'est aussi facile d'épouvanter le peuple par la nouvelle de quelque fait politique absurde et impossible. Au temps dont je vous parle, les Mauprat, seule famille

⁵ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 96

⁶ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., pp. 42 – 43

puissante dans un rayon de campagnes éloignées des villes et privées de communications avec l'extérieur, n'eurent pas de peine à persuader à leurs vassaux que le servage allait être rétabli et que les récalcitrants seraient malmenés.⁷

Ce n'est pas une condamnation du Moyen Age en tant que période historique que fait Sand, mais un jugement porté sur certaines actions, habitudes ou traditions indignes de l'humanité, et c'est en ce sens qu'il faut entendre l'adjectif « féodal ». Cette famille pratique le vol et le recel, la torture, le viol, le meurtre, et représente en somme ce contre quoi s'est affirmé un goût classique nouveau pour le raffinement et l'instruction tels qu'on les conçoit au XVII^e siècle – ce qui ne manque pas de manichéisme. Le Moyen Age est honni par les siècles classiques et perçu comme une période de régression à la suite de l'Antiquité. Progressivement remise à l'honneur par le romantisme, en particulier par Victor Hugo, qui redécouvre ses prouesses et essaie de comprendre son esprit, cette période est aujourd'hui réhabilitée.

Sand construit dans *Mauprat* des personnages vivant au XVIII^e siècle, à la fois imprégnés du goût classique et élevés dans la philosophie des Lumières face à ce qui est compris comme l'obscurantisme médiéval. Edmée, pour exercer sur Bernard son ironie fertile, prend appui sur ces considérations et sur cette éducation tout comme Sand, issue de la génération romantique, cherche cette ironie fertile qui permet de (re)construire. Elle appréhende l'Histoire comme un progrès, et en blâmant l'aveuglement d'une famille qui s'obstine à vivre coupée des temps présents, c'est le passéisme et la violence qu'il engendre qu'elle condamne. Toutes deux sont confrontées à des contradictions, Sand parce qu'elle appartient à la génération cultivée de 1830 que Christian Amalvi⁸ analyse comme à la fois fascinée par les images médiévales, et effrayée par les aspects terrifiants de la période, comme l'Inquisition, les Croisades ou les bûchers ; Edmée parce qu'elle est catholique et éprise de philosophie : « Edmée était restée fidèle à des principes en apparence bien opposés ; la philosophie, qui préparait la ruine du christianisme, et le christianisme, qui proscrivait l'esprit d'examen.⁹ » En se rapprochant ainsi du siècle de Sand, nous arrivons à l'étude de la société contemporaine dans *Indiana*.

Enfin, *Indiana* s'articule autour de la Révolution de Juillet en 1830, qu'on voit arriver à travers les yeux de Raymon à Paris et d'Indiana lorsqu'elle arrive à Bordeaux. Roman et Histoire prennent la même structure, et Indiana s'exclame arriver « trop tard » en débarquant à

⁷ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 46

⁸ C. AMALVI. *Le Goût du Moyen Age*, Paris, Plon, 1996

⁹ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 154

Bordeaux, ce qui place la révolution comme point central et axe de symétrie à la fois de l'Histoire et de l'intrigue.

Mais quels furent sa surprise et son effroi, en débarquant, de voir le drapeau tricolore flotter sur les murs de Bordeaux ! Une violente agitation bouleversait la ville ; le préfet avait été presque massacré la veille ; le peuple se soulevait de toutes parts ; la garnison semblait s'apprêter à une lutte sanglante, et l'on ignorait encore l'issue de la révolution de Paris. « J'arrive trop tard ! » fut la pensée qui tomba sur madame Delmare comme un coup de foudre.¹⁰

Une nouvelle fois, chaque personnage est un type, car chacun est défini par son rapport à l'Histoire et à la politique. Éric Bordas indique que leur vie privée ne fonctionne que comme « révélateur¹¹ », car en réalité vie privée et idées politiques sont la même chose. Chaque personnage masculin représente une orientation politique clé de 1830, chaque personnage féminin représente une manière d'être une femme dans cette société, et tous possèdent un langage propre qui les caractérise. Delmare est bonapartiste, et s'exprime dans une langue figée et commune, Raymon partisan de la Charte se sert de sa maîtrise de l'éloquence pour manipuler, entraînant par là une dégradation du langage, Ralph républicain est à la conquête de son langage propre, qu'il utilisera contre Raymon et ce qu'il représente ; quand Indiana est la résistance passive au langage maîtrisé, Noun la sensualité à la langue passionnée mais fautive dans la lettre qu'elle envoie à Raymon, Laure de Nangy la monarchie de Juillet au langage parodique et maniéré. L'ironie fonctionne comme un outil permettant de mettre en défaut les types et leurs spécificités linguistiques afin de les empêcher d'accéder à l'idéal que cherche l'auteure. Elle est donc l'outil du positionnement historique de cette dernière en ce qu'elle en reflète les convictions.

Indiana est ainsi une étude de la société contemporaine à la période d'écriture, le narrateur partage la connaissance de Sand sur les mœurs, habitudes et manières de vivre, ce qui permet de rédiger une critique sévère et renseignée. Notre auteure, en s'éloignant de son époque à mesure que sa vie avance, semble vouloir prendre du recul sur ce qu'elle produit, en décalant temporellement ses intrigues pour atteindre le plus juste de la société humaine, c'est-à-dire ce qui traverse les âges.

¹⁰ G. SAND. *Indiana*, op. cit., pp. 290 – 291

¹¹ E. BORDAS. op. cit., p. 47

Ironie politique

L'ironie permet à Sand de présenter des personnages dans une vision critique du monde sans en faire des croquis détestables par une condamnation stérile de leur caractère. *Indiana* est le roman le plus proche dans sa temporalité de sa période d'écriture, et est riche de positionnements politiques concrets de l'auteure, c'est pourquoi nous nous centrerons sur son étude. L'ironie condamne des partis, des tendances et des régimes précis en mettant en avant leurs défauts, voire leurs péchés. Les principaux visés sont d'une part les ministères sous lesquels se déroule l'intrigue, hypocrites et servant leurs propres intérêts, et d'autre part le bonapartisme et la Charte, deux régimes pervertis impropres aux aspirations neuves d'une société aux revendications populaires.

Le début du roman se déroule sous le ministère Martignac, période oxymorique selon Sand où les diverses tendances politiques sont encore en équilibre, mais où chacune tente discrètement de prendre l'avantage.

Je vous parle de l'année Martignac, de cette époque de repos et de doute, jetée au milieu de notre ère politique, non comme un traité de paix mais comme une convention d'armistice, de ces quinze mois du règne des doctrines qui influèrent si singulièrement sur les principes et sur les mœurs, et qui peut-être ont préparé l'étrange issue de notre dernière révolution.¹²

La syntaxe oppose « paix » et « armistice », ce qui sous-entend que la fin des combats n'est pas pour Sand un abandon de la lutte. Il n'y a pas dans l'armistice l'honnêteté, la sérénité et le respect qu'on peut trouver dans la paix. Le narrateur vit après 1830, il a vu le tournant bourgeois qu'a pris la révolution, et sa modestie quand il nuance son propos en utilisant l'adverbe « peut-être » n'est que feinte, car ce passage qui défend en apparence de cette période est en fait une mise en accusations des doctrines qu'elle a vu naître. Ces dernières sont prises pour responsables de l'échec de la révolution de 1830 car elles ont donné aux bourgeois les moyens de retourner la révolte à leur avantage.

S'ensuit l'apparition du ministre Polignac, et le renforcement de l'absolutisme. L'équilibre ne pouvait pas durer et Sand condamne les personnages qui ont tenté de gagner sur tous les tableaux sans s'investir pleinement dans une cause, comme Raymon au début de la Quatrième partie. Lui, dans son engagement pour la Charte, ne cherchait qu'à protéger sa fortune personnelle, et le ministère Polignac ne l'effraie que parce que l'absolutisme signifie la

¹² E. BORDAS. *op. cit.*, p. 128

fin de l'équilibre qui jusque-là les protégeait, lui et sa fortune. Il cherche alors à ne prendre parti pour personne, pour ne se décider qu'au moment où le vainqueur sera déclaré : « Il fit pendant quelque temps d'incroyables efforts d'esprit pour se concilier la confiance des deux camps¹³. » L'adjectif « incroyables » fonctionne au sens littéral, il est vrai que convaincre deux camps opposés de son adhésion n'est pas chose aisée, mais la plume ironique du narrateur fait sentir au lecteur à quel point ces efforts sont mal placés et hypocrites envers les deux bords, car il y a dans le mot « incroyable » autant d'admiration feinte que de charge féroce.

Si les régimes politiques du présent de l'intrigue, incarnés par les différents ministères mis en échec par l'Histoire elle-même, sont punis par l'ironie de l'auteure, son plus grand ennemi reste l'Empire. Il est impensable pour elle que la France se soumette à nouveau à un Empereur, même si les gouvernements en place ne sont pas efficaces. Dans une digression de 1832, le narrateur porte une charge ironique sévère contre le bonapartisme, voire contre Napoléon lui-même.

Et d'abord, pardon si je touche d'une main indiscrete et profane à quelque objet de votre culte, si j'ose sans cligner contempler au travers de son auréole de gloire un de ces colosses que respecta le canon de Waterloo. Peintre fidèle, mais sans génie, je ne sais rien poétiser, et loin de m'éprendre de mon modèle, je le reflète sur la toile avec toutes ses taches, toutes ses incorrections de nature.¹⁴

Sand n'est aucunement désolée de froisser un lecteur sympathisant de Napoléon, ni l'Empereur lui-même, et ne considère sa main ni comme indiscrete ni comme profane, car elle réalise sa mission de roman-miroir. L'expression « un de ces » empêche d'être certain que Sand parle bien de Napoléon, mais pourrait être un moyen de critiquer l'Empereur tout en pouvant reculer si la critique se fait virulente. Les nombreuses hyperboles qui placent l'Empereur comme divinité militaire auréolée de gloire ont un effet ironique qui finissent par refuser au personnage ce qu'il s'est auto-attribué dans la propagande et le culte de la personnalité, ce qui le rend encore plus ridicule. Il est peut-être désigné comme « un de ces colosses [respectés] par le canon de Waterloo », ce qui signifie qu'il a survécu à la bataille alors que l'armée était perdue, mais provoque également une association du personnage avec la défaite militaire. Ce passage précède immédiatement le portrait en honnête homme de Delmare, ce qui conduit à une identification entre lui, le modèle plein de taches, et Napoléon. L'auteure discrédite totalement le bonapartisme tout au long de l'œuvre et en fait une cible privilégiée de l'ironie.

¹³ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 128

¹⁴ *Ibid.*, p. 384

Indiana est en somme un panorama des expériences politiques du début du XIX^e siècle qui se positionne grâce à l'ironie en faveur de la République incarnée par Ralph, malgré ses difficultés à trouver son langage, à s'exprimer et à être écouté, difficultés dont l'auteure est bien consciente.

Ironie autoréflexive

Claudine Grossir, dans son intervention au colloque *George Sand comique* « Les vertus de la satire sociale dans le roman sandien¹⁵ », propose une étude de l'œuvre dans une perspective socio-historique. *Indiana* est alors présenté comme un roman déjà socialiste car il est l'expression d'un écart à combler avec l'idéal. George Sand est une grande socialiste utopique, et il ne faudrait pas l'accuser d'aveuglement. Malgré ses convictions, elle reste très alerte sur les réalités politiques, exprimées par le personnage de Ralph ; tandis que le personnage de Marcasse dans *Mauprat* semble porter un regard critique sur ses propres tendances à l'engouement trop spontané.

Dans la tripartition d'*Indiana*, Ralph représente la République et est lui-aussi visé par l'ironie de l'auteure. Elle relève son manque d'éloquence, ses lacunes dans la conversation, et assume le résultat pathétique qu'elle impose à son impuissance. Mais le personnage lui-même prend cette ironie à rebours quand il se révèle être tout à fait conscient de ces difficultés : « Un autre vous eût fait comprendre, sans vous la dire, la pensée que je viens d'exprimer si lourdement¹⁶. » À travers ce personnage, Sand dit sa conscience du manque de maturité du discours républicain, et en expose le possible progrès grâce à son apprentissage de l'éloquence. Ralph devient capable de démontrer à Delmare qu'il a tort et même le menace : « Quand viendra le jour de la République, elle s'affranchira de toutes vos exigences, et ce sera justice¹⁷. » Son discours final, avènement de sa parole poétique, est contrebalancé par le dénouement dans lequel le personnage est sorti du monde, comme si ce dernier n'était pas encore prêt à l'accueillir. Ralph est donc la représentation de la République telle que la conçoit l'auteure, « celle du *Contrat social*, non celle de la Terreur¹⁸ », celle à qui il faut donner raison, mais que

¹⁵ C. GROSSIR. *op. cit.*

¹⁶ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 57

¹⁷ *Ibid.*, p. 170

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

la société ne mérite pas encore. L'ironie est ici réflexive en ce que Ralph est le personnage le plus proche des convictions de l'auteure.

Le décalage problématique entre espoir révolutionnaire et réalité de la société est analysé par Mona Ozouf dans un chapitre des *Aveux du roman*¹⁹ dédié à *Valentine* et au *Péché de Monsieur Antoine* (1845). Partant de l'idée préliminaire que « le monde romanesque de George Sand semble échapper à toute histoire²⁰ », elle démontre comment au contraire les fictions sandiennes relèvent d'une grande conscience historique de la contradiction profonde à laquelle la société post-révolutionnaire doit faire face.

Les contes de George Sand sont voués au métissage en cours, avec les malentendus ou les drames qu'il engendre. Dès les premiers romans, on sent que c'est cette image hybride qui met en branle l'imagination et l'écriture de George Sand.²¹

Rappelant la fracture qu'a subi l'éducation de Sand partagée entre sa grand-mère voltairienne descendante des rois polonais pour qui le merveilleux était incompatible avec sa conception du savoir, et sa mère issue d'un milieu populaire pour qui l'imaginaire est une source de connaissance, Mona Ozouf analyse comment « le dialogue entre Ancien Régime et Révolution se poursuit dans la fantasmagorie ». Chez George Sand, les personnages de l'« entre-deux » social sont ceux qui portent intrinsèquement le métissage de la société par leur lignée, et sont amenés par l'auteure aux portes des utopies dans lesquelles le lecteur ne peut plonger entièrement, le romanesque prenant finalement le dessus sur la sortie immobile. Pour Sand, les femmes « portent la promesse de la réconciliation entre les deux mondes » car désormais tributaires de l'espace privé auquel elles sont tenues, il leur revient de le faire accéder à une forme de bonheur par la pacification, comme cela semble être la mission d'Edmée. Les romans du siècle engagent ainsi une esthétique neuve mêlant les valeurs d'égalité et de bonheur social, afin de faire naître une « nouvelle aristocratie²² », qui serait le mélange du meilleur de l'ancienne et des nouvelles aspirations sociales du peuple. Dans *Indiana*, le personnage de Ralph paraît trouver une résonance dans cette réflexion, partagé entre son titre de Sir et ses ambitions révolutionnaires et démocratiques. Il semble être celui qui peut, voire qui doit au

¹⁹ M. OZOUF. *op. cit.*, p. 105

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* Les citations suivantes sont tirées de la même page jusqu'à mention du contraire.

²² *Ibid.*, p. 325

terme d'une initiation, réunir « les mœurs aristocratiques et la morale démocratique²³ ». L'ironie réflexive, au-delà de souligner l'immaturation d'une pensée naissante ne trouvant pas encore dans la réalité de prises tangibles, semble amorcer une réflexion qui s'étendra sur une grande partie de l'œuvre sandienne à propos de la manière de (ré)concilier les rangs sociaux fracturés et leurs différentes aspirations.

La seconde utilisation d'ironie réflexive est apportée par l'intervention de Claire Barel-Moisan²⁴ lors du colloque *George Sand comique*, qui propose une lecture du personnage de Marcasse dans *Mauprat* comme autocritique ironique de la part de Sand sur son propre socialisme. Ce personnage relève d'un comique politique, il est naïf et sa connaissance de la liberté américaine fonctionne chez lui comme un aveuglement. Cela le met à distance de la réalité et crée un effet ironique car il semble croire à l'impossible, exprimé dans le passage suivant par l'imparfait « devaient » signalant le non-accomplissement de cette croyance malgré l'impératif du devoir.

Il lisait chaque jour les journaux de la veille dans l'office des bonnes maisons qu'il parcourait, et cette guerre d'Amérique, qu'on signalait comme le réveil de la justice et de la liberté dans l'univers, lui avait semblé devoir amener une révolution en France. Il est vrai qu'il prenait au pied de la lettre cette influence des idées qui devaient traverser les mers et venir s'emparer des esprits sur notre continent.²⁵

Marcasse serait une caricature du propre idéalisme de Sand, et un retournement réflexif. Le narrateur, lui n'est pas dupe et est même capable de déceler l'erreur du personnage. En un sens, Bernard et Sand se rejoignent, l'un pour regarder Marcasse, l'autre pour se regarder elle-même. Il y a dans ce passage une forme de nostalgie pour une croyance bienfaitrice à l'âme, exprimée dans l'imparfait de la proposition subordonnée relative de la dernière phrase. La suite immédiate est plus ironique, du fait de l'énorme décalage avec la réalité du rêve de Marcasse, déjà pressentie par l'hyperbole « dans l'univers ».

Il voyait en rêve une armée d'Américains victorieux descendant de nombreux vaisseaux et apportant l'olivier de paix et la corne d'abondance à la nation française. Il se voyait dans ce même rêve commandant une légion héroïque et reparaisant dans la Varenne guerrier, législateur, émule de Washington, supprimant les abus, renversant les fortunes, dotant chaque prolétaire d'une portion convenable, et, au milieu de ces vastes et

²³ M. OZOUF. *op. cit.*, p. 324

²⁴ C. BAREL-MOISAN. *op. cit.*

²⁵ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 260

rigoureuses mesures, protégeant les bons et loyaux nobles et leur conservant une existence honorable. Il est inutile de dire que les nécessités douloureuses des grandes crises politiques n'entraient point dans l'esprit de Marcasse, et que pas une goutte de sang répandu ne venait souiller le romanesque tableau que Patience déroulait devant ses yeux.²⁶

La voix de Bernard se mélange à celle de Sand dans la dernière phrase, évoquant le sang qu'on ne veut pas voir et qui pourtant est inévitable. Cette description fonctionnant comme une hypotypose fantastique est d'une grande sincérité, et en même temps immédiatement qualifiée par l'auteure de fantasme, en particulier par l'emploi de termes trop grands, qui deviennent des lieux communs et perdent de leur sens comme « l'olivier de la paix » ou la « corne d'abondance ». Sand utilise les clichés, en particulier les clichés romanesques, soit pour les renverser en partie comme elle le fait dans *Lélia* en présentant un duel topique entre une Lélia brune et une Pulchérie blonde, mais en faisant de l'héroïne un « ange noir²⁷ » ; soit pour critiquer les *topoi* vétustes du romantisme de 1830²⁸ par exemple, grâce à l'anaphore « lui aussi ! » de *Garnier* (1834).

Et lui aussi il aimait la vie ! et lui aussi il était abonné à un cabinet de lecture, et il était plein de désirs, plein de sève et de fermentation, comme un drame moderne !

Et lui aussi il voyait passer dans ses rêves des légions de frêles jeunes filles, des armées d'êtres angéliques et des Andalouses échevelées, tout comme un autre ! lui aussi il comprenait profondément le moyen âge, et lui aussi il était l'homme de son temps, l'expression du siècle, comme une préface nouvelle ! et lui aussi il était allé aux Italiens la veille ; il y avait vu un ange de lumière en robe orange.²⁹

Dans notre extrait de *Mauprat* cité *supra*, George Sand utilise le sens quasiment épuisé des formulations topiques pour en dénoncer l'usage utopique par ceux qui selon elle sont aveuglés par leur enthousiasme. Le sens trop fort vient réduire à néant dans une tournure ironique les espoirs de transposition d'un système de valeurs d'une société à une autre qui sont pour elle une erreur. Il faut prendre la société française comme elle est afin de la modifier en profondeur selon sa pertinence, et non calquer un modèle étranger sur un territoire qui n'a pas la même Histoire. Sand propose donc dans ses romans un positionnement politique, qu'il soit historique

²⁶ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 261

²⁷ B. DIDIER. *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », Paris, PUF, 1998, p. 135

²⁸ O. BARA. « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », in *Littératures*, 2009, n°61, Musset, un romantique né classique, pp. 29 – 45 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2009_num_61_1_2098

²⁹ G. SAND. *Garnier*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 239

ou plus proche du temps présent. Chaque période est pour elle source de réflexion sur l'humanité et sur son époque. Le roman est un outil formidable car très plastique, en outre Dominique Laporte³⁰ considère que le récit dans *Indiana* remplit le pacte de vraisemblance, mais travaille également à élever la forme romanesque au rang de document social. C'est ce qui se joue dans le traitement de personnage à travers des types, dont l'auteure peut faire le procès grâce à l'ironie, faisant de ses romans une source de son engagement.

b. Une critique des institutions

Politiques et judiciaires

Le roman est alors un lieu de critique des institutions, et l'ironie un outil de choix en tant que procédé de connivence, procédé réversible et issu de la morale pour un jugement de valeur. Dans *Mauprat*, Bernard met à mal l'idée qu'il est possible de se faire justice soi-même et d'être son seul référent quand il témoigne de la violence décadente de ses oncles. Néanmoins, à la fin du roman, le procès de Bernard est en réalité un procès des institutions judiciaires paresseuses usant de procédés illégaux et soutenues par un peuple avide de sang, plus intéressées par l'expédition des affaires que par la véritable justice. Au début du chapitre XXIV, qui ouvre le procès après que Bernard s'est livré, ce dernier dit : « Dans le cours de l'affaire, une main invisible dirigea tout avec une célérité et une âpreté implacable³¹ ». La « main invisible » fait écho à la théorie d'Adam Smith, philosophe et économiste des Lumières, selon laquelle les actions individuelles guidées uniquement par l'intérêt personnel de chacun contribuent à la richesse et au bien commun. Ici la main invisible est bien guidée par les intérêts personnels, mais ne conduit en aucun cas à la justice, à la richesse ou au bien commun. Bien au contraire, elle mène à la condamnation volontaire d'un innocent. Sand critique alors à travers une mention ironique l'individualisme au sein des institutions, vécu comme une corruption. S'ensuit un réquisitoire contre le « monitoire », une citation à comparaître devant un tribunal ecclésiastique sous peine d'être excommunié, que Sand décrit comme le « reflet adouci du principe inquisitorial³² », utilisé pour arracher des aveux même à un innocent.

³⁰ D. LAPORTE. art. cit.

³¹ G. SAND. *Mauprat*, op. cit., p. 162

³² *Ibid.*, p. 364

La plupart du temps, le monitoire, institué d'ailleurs pour perpétuer au nom de la religion l'esprit de délation, était un chef-d'œuvre d'atrocité ridicule ; on y supposait souvent le crime et toutes les circonstances imaginaires que la passion des plaignants avait besoin de prouver ; c'était la publication d'un thème tout fait sur lequel, pour gagner quelque argent, le premier coquin venu pouvait faire une déposition mensongère dans l'intérêt du plus offrant... Le monitoire avait pour effet inévitable, quand la rédaction en était partielle, de soulever contre l'accusé la haine publique.³³

Le monitoire, décrit par le triple oxymore « chef d'œuvre d'atrocité ridicule », subit une triple dégradation en plus d'être associé à des termes forts de délation, de crime, d'intérêt, de haine, et de circonstances imaginaires, de passions, de mensonges, le tout chapeauté par l'argent et l'avidité. Tout le chapitre est une charge contre l'arbitraire de l'institution judiciaire, ses procédures indignes, ses témoins menteurs, son principe corrompu. Il commence en effet comme suit :

Si j'avais eu l'esprit assez libre, ou si quelqu'un se fût intéressé à moi, cette infraction à la loi et beaucoup d'autres, qui eurent lieu durant le procès, auraient pu être hardiment invoquées en ma faveur, et eussent prouvé qu'une haine cachée présidait aux poursuites.³⁴

Le « reflet adouci » qui reste un reflet de l'Inquisition, la haine qui remplace les preuves et la justice pervertie qui corrompt le peuple avide de condamnation brutale, il reste ici quelque chose du « féodal » tel que le conçoivent les Lumières. Sand montre ainsi comment au XVIII^e siècle existaient encore selon elle des pratiques barbares et des abus de pouvoir. Le reflet n'est adouci que par une mascarade de jugement, mais au fond rien n'a changé parce que subsiste la même haine doublée d'ignorance. Il y a dans ces pages une recherche d'explication sur ce qui a mené la France à cet immense soulèvement qu'est la Révolution Française. Selon Bernard, c'est un manque de « liberté », de corps et d'esprit. C'est en effet toujours son siècle que vise Sand à travers l'Histoire, par ce qui lui reste du passé et par les évolutions qui ont mené à lui. En outre, les institutions judiciaires du XIX^e siècle sont elles aussi directement visées malgré l'éloignement temporel de la diégèse, et accusées de la même corruption à travers les bouleversements politiques.

Dans les années 1830, la scène de parodie de procès de *La Fée aux Miettes* (1832) de Charles Nodier est très célèbre. La mise en accusation de l'institution judiciaire y est également très ironique, et relève de la destruction de la valeur des choses par le dévoiement du langage.

³³ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 364

³⁴ *Ibid.*, p. 362

Le chapitre XVII s'ouvre sur l'entrée de l'innocent Michel au tribunal, qui lui donne l'impression d'être, comme Bernard chez Sand, la proie malgré lui d'un spectacle non consenti, l'élément nécessaire à une représentation de gladiateurs absurde.

Je me trouvai alors en face du tribunal, et je me hâtai à mon tour d'embrasser l'assemblée d'un regard large et effaré, pendant que ses regards fixes, aigus et pénétrants me criblaient comme des flèches, car c'était moi qui faisais ce jour-là les principaux honneurs du spectacle.³⁵

Au début du chapitre XXV de *Mauprat*, nous lisons : « Je ne vis sur tous les visages qu'une brutale et insolente curiosité. [...] Un grand nombre de femmes, appartenant à la noblesse et à la finance, étalaient aux tribunes de brillantes toilettes, comme s'il se fût agi d'une fête.³⁶ » Le spectacle est motivé et encouragé dans les deux œuvres par la haine portée à l'accusé qui va jouer en sa défaveur lors du procès, alors même qu'il est innocent. En outre, Michel fait de l'assemblée une meute animale, une « meute de juges³⁷ », de « panthères affamées³⁸ ».

Quoique toutes les figures qui m'entouraient fussent à peu près des figures humaines, il ne dépendait pas de moi de les entrevoir d'abord autrement qu'à travers de vagues ressemblances d'animaux.³⁹

La mort apparaît dans les deux œuvres comme l'aboutissement d'une mascarade de procès en un meurtre légalisé. Mais le plus éclairant est l'exposition dans les deux œuvres d'une langue dévoyée, conventionnée, qui ne cherche pas la vérité mais l'application coupable de verdicts intéressés. Dans *La Fée aux Miettes*, la dévaluation du bijou représentant la Reine de Saba que possède le héros par l'estimation de Jonathas sans cesse augmentée sur demande du juge est révélatrice de la manipulation du langage qui fait perdre toute valeur à toute chose. Le batteur d'or lui accorde d'abord une valeur de dix-neuf schellings, puis peu à peu, face à l'insistance du juge attiré par l'enrichissement facile aux dépens de l'accusé, il augmente le prix sans justification, dans un effet ironique de surenchère jusqu'à atteindre les cinquante millions de guinées (12)⁴⁰.

³⁵ C. NODIER. *La Fée aux Miettes*, Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, publié en août 2014, p. 172 [en ligne] https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/nodier_la_fee_aux_miettes-a5.pdf

³⁶ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 371

³⁷ C. NODIER. *op. cit.*, p. 173

³⁸ *Ibid.*, p. 174

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Nous plaçons la fin du chapitre en annexe.

Les institutions corrompues, le langage ne répondant qu'aux conventions en faisait fi de la vérité, comme le souligne Patience : « [...] vous autres, vous ne donnez jamais le temps aux témoins de chercher à s'éclairer sur ce qu'ils ont à croire⁴¹ », et le spectacle qui tourne à la mascarade, dévaluent fortement ce qui devrait être l'appareil de la justice, et donc de l'objectivité. Devenant l'instrument de l'arbitraire, le tribunal non seulement perd de sa grandeur mais provoque aussi la dévaluation de tout par la déstabilisation. Si le bijou atteint la somme de cinquante millions de guinées par la force d'un langage qui n'évalue réellement plus rien, pourquoi pas dix de plus ? La *Fée aux Miettes*, connue de George Sand comme le montre le catalogue de sa bibliothèque⁴², semble fournir un point de départ à *Mauprat* dans sa dénonciation, que Sand teintera de philosophie.

Religieux trahissant la pureté de la foi

Les romans du corpus se font charge contre des personnages religieux trahissant la pureté de la foi. Dans *Mauprat*, c'est Jean de Mauprat le faux prier des carmes qui utilise la religion comme une cachette afin de commettre ses exactions vengeresses à l'abri de tout soupçon en poussant Antoine de Mauprat à tenter d'assassiner Edmée, trompant ainsi les honnêtes gens, bien que Bernard ne soit pas dupe des manières de son oncle. Ce dernier, ayant persécuté le bon abbé dans sa jeunesse, s'est tout de même retiré dans un couvent des carmes sous couvert de repentance. Sand, à travers la voix de Bernard lorsqu'il s'y rend, met en procès toutes les institutions religieuses qui à cette époque profitaient des richesses produites par le peuple et de l'argent de l'Église et de l'État pour ne cultiver que paresse indécente :

La retraite choisie par le trappiste était une de ces innombrables communautés mendiantes que la France nourrissait ; celle-là, quoique soumise à une règle austère, était riche et adonnée au plaisir. À cette époque sceptique, le petit nombre des moines n'étant plus en rapport avec l'étendue et la richesse des établissements fondés pour eux, les religieux errant dans les vastes abbayes au fond des provinces, au sein du luxe, débarrassés du contrôle de l'opinion (toujours effacée là où l'homme s'isole), menaient la vie la plus douce et la plus oisive qu'ils eussent jamais goûtée.⁴³

⁴¹ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 402

⁴² Catalogue de la bibliothèque de George et Maurice Sand, n° 633. Nodier (Charles). *Contes*, eaux-fortes par Tony Johannot, Paris, Hetzel, 1846, 1 vol. in-8, cart. de l'éd. et n° 634. Nodier (Charles). *Contes*, eaux-fortes par Tony Johannot, Paris, Magnin, 1859, 1 vol. grand in-8, demi-rel., La Châtre, Association des Amis de George Sand, p. 57 [en ligne] <https://www.amisdegeorgesand.info/ressources-5/>.

⁴³ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 313

La tournure méliorative de la phrase « menaient la vie la plus douce et la plus oisive qu'ils eussent jamais goûtée », qui fait écho à une ode pastorale est en fait une sévère condamnation de ceux qui trahissent la foi chrétienne et ses principes pour un confort personnel, individualiste et indigne de serviteurs de Dieu.

Dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, D'Alvimar, ironiquement présenté comme le « chevalier de la sainte dame *Inquisition*⁴⁴ », s'acoquine avec l'abbé Poulain, bien décidés tous deux à faire tomber le bon marquis, à moitié à cause de son protestantisme, à moitié pour leur enrichissement personnel. Ils se mettent alors sous l'égide du Prince de Condé, qui refuse d'abord de les aider, avant d'être attiré par l'appât du gain et de monter un stratagème qui sera déjoué par Adamas pour s'approprier le trésor de Sylvain, déjà obtenu de manière obscure. Voici comment le narrateur fait état de la religion de D'Alvimar :

D'Alvimar croyait à l'Église, mais il ne croyait pas au vrai Dieu. L'Église était pour lui l'institution de discipline et de terreur par excellence, l'instrument de torture dont un Dieu implacable et farouche se servait pour établir son autorité. S'il y eût bien réfléchi, il se fût volontiers persuadé que le miséricordieux Jésus était entaché d'hérésie.⁴⁵

Le personnage fait état d'une faute morale, et d'une folie quant à l'hérésie, allant presque jusqu'au blasphème. La seule bonne façon de croire à ses yeux, c'est de croire à sa manière. L'abbé quant à lui, est victime de sa jalousie, envieux des richesses des autres, contrairement aux enseignements religieux. Le début du chapitre XIV est un passage au discours indirect libre qui fait entendre la voix hypocrite de Poulain critiquant perfidement Sylvain, se donnant le change avec des expressions toutes faites qui ne suffisent pas à camoufler son indignité réelle. À travers cette voix se fait entendre la voix narrative qui vient singer ironiquement ce comportement et s'en moquer dans sa retranscription écrite (13).⁴⁶

C'était un très-bon homme ; il avait de bonnes intentions ; il donnait beaucoup aux pauvres, on ne pouvait le nier : malheureusement, il manquait de lumières, il distribuait ses aumônes à tort et à travers, sans consulter l'*intermédiaire naturel* entre le château et la chaumière, à savoir le recteur paroissial. Il était un peu fou, inoffensif

⁴⁴ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 45

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103

⁴⁶ Le passage se trouve en annexe.

par lui-même, dangereux par sa position, par sa richesse, par les exemples de sensualité raffinée, de légèreté et d'indifférence religieuse qu'il donnait à son entourage.

Et puis il avait chez lui un personnage très-suspect : ce joueur de cornemuse qui n'était peut-être pas aussi muet qu'il feignait de l'être, quelque hérétique ou faux savant, qui se mêlait d'astronomie, d'astrologie, peut-être !⁴⁷

L'abbé Poulain reste en vie jusqu'à la fin du roman, mais le narrateur procède à un dernier jugement ironique sur sa personne quand, dans les dernières lignes, ils entendent avec Mario des cris et sentent une odeur de flammes. La lâcheté de l'abbé le pousse à argumenter pour ne pas agir. Il dit qu'il est las et fatigué de ces cris et de ces odeurs, les ayant déjà supportés maintes fois quand il condamnait les huguenots au bucher :

— C'est peu de chose, dit l'abbé. Quelque petite mesure. J'avoue, monsieur le comte, que je suis las de tant de maux. Je haïssais les huguenots autrefois ; à présent qu'ils sont par terre, je fais comme vous, je les plains. J'ai vu l'affaire de Privas. Eh bien, j'en ai assez, et je défie les plus gourmands de vengeance de n'en pas être rassasiés.⁴⁸

C'est la voix même de l'abbé qui laisse le personnage sur une image antipathique. Néanmoins, le bourreau dégouté de sa torture est peut-être en quête de rédemption, en tous cas il devient moins intolérant par peur et non par conviction. En outre, il qualifie les cris « d'affreuse musique⁴⁹ » après avoir été un adjuvant de la diégèse en argumentant auprès du roi pour appuyer la grâce de Lauriane afin qu'elle puisse épouser Mario.

Le mariage

Le mariage est un thème récurrent du projet ethnographique de Sand, comme le montre Annie Camenisch dans l'article « Écrire le mariage idéal, projet moral, social et esthétique dans les derniers romans de George Sand⁵⁰ ». Elle fait du mariage idéal une troisième voie, entre le mariage de convenance et le mariage d'inclination. Ces deux derniers représentent le mariage tel qu'il est, et le premier le mariage idéal tel qu'il devrait être. Mariage de convenance ou

⁴⁷ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 104

⁴⁸ *Ibid.*, p. 572

⁴⁹ *Ibid.*, p. 573

⁵⁰ A. CAMENISCH. « Écrire le mariage idéal, projet moral, social et esthétique dans les derniers romans de George Sand », in D. ZANONE. *op. cit.*, p. 329

mariage d'inclination sont tous deux une ouverture à la domination de la femme, par l'autorité imposée du père à prendre un mari, ou par l'homme dont elle croit être aimée mais qui ne fait que la désirer. Une fois mariée, la femme éternelle mineure n'a d'autre choix que de se soumettre à son mari, et à la loi, surtout si mariée jeune, elle n'a pas reçu d'éducation. Cette situation est source de grande indignation pour Sand, qu'elle présente elle-même dans la préface de l'édition de 1832 puis de 1842 d'*Indiana* comme le moteur de l'écriture de ce roman :

Ceux qui m'ont lu sans prévention comprennent que j'ai écrit *Indiana* avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et la société.⁵¹

Le mariage d'Indiana et du colonel Delmare est une démonstration de ces unions dénaturées qui deviennent une source de souffrance. La différence d'âge entre les époux est d'emblée présentée comme un problème essentiel et un obstacle à leur entente. Indiana a tout juste dix-neuf ans, quand le colonel a passé la cinquantaine. Dès l'incipit, le narrateur fait le lien entre son âge avancé et sa qualité de maître : « Ce personnage, beaucoup plus âgé que les deux autres, était le maître de la maison⁵². » Il exerce sur Indiana une triple domination : c'est un homme, plus âgé et son mari. Cette dernière quant à elle, est présentée comme étant d'une composition fragile, mais Mona Ozouf fait une lecture intéressante de la maladie dans *Valentine* qu'elle analyse comme une « révolte de la nature contre la convenance sociale⁵³ », révolte inconsciente qui a pour but de retarder le mariage. Dans notre roman, la jeunesse et la maladie d'Indiana en font une héroïne romantique mythifiée, mais au-delà son corps révèle de lui-même un mal-être qui ici peut s'expliquer par un mauvais mariage. L'autorité constante exercée sur elle par son mari, alimentée par la brutalité du colonel conduit au début du chapitre XXVI à une scène d'une grande violence : « Alors, sans pouvoir articuler une parole, il la saisit par les cheveux, la renversa, et la frappa au front du talon de sa botte⁵⁴. » Le colonel est lui aussi présenté comme un homme malheureux, bien que cela ne lui serve de justification en aucune manière. Sand montre plutôt que la souffrance dans un mariage arrangé est partagée, et place ainsi Indiana en supériorité sur son mari, car son stoïcisme, son endurance et son calme à toute épreuve font d'elle la force de contrôle de soi la plus impressionnante du roman. Sa réponse à

⁵¹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 46

⁵² *Ibid.*, p. 49

⁵³ M. OZOUF. *op. cit.*, p. 108

⁵⁴ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 269

Ralph lui demandant qui l'a blessée est une démonstration d'une grande maîtrise de la langue et d'une conscience des lois qui l'emprisonnent :

« Indiana ! s'écria-t-il en reculant d'effroi et de surprise, qui vous a blessée ainsi ?

— Vous le demandez ? répondit-elle avec un sourire amer ; quel autre que *votre ami* en a le *droit* et la *volonté* ? »⁵⁵

C'est peut-être la seule parole ironique d'Indiana dans le roman. Prononcée au discours direct, le narrateur s'efface pour laisser place à sa voix, ce qui donne une force particulière à cette phrase courte, porteuse d'une interrogation rhétorique. Cette dernière alimente la qualité ironique du propos, car elle simule une ignorance qui renforce l'évidence de la réponse contenue dans la question. L'italique souligne deux choses, le fait que Ralph soit un homme et que par conséquent il ne puisse pas entièrement la comprendre – pour le moment ; et la conscience d'Indiana d'être en infériorité. Le groupe nominal « *votre ami* » place Ralph du côté du colonel, mais l'italique permet de lire la proposition comme ironique et de faire naître le double discours : Ralph est effectivement un homme mais il n'est pas l'ami du colonel, il est l'ami d'Indiana. Par cette stratégie de connivence, l'ironie relie les deux personnages. Le « *droit* » évoqué par Indiana montre sa grande conscience de son statut et sa connaissance de la loi. Le Code Civil de Napoléon ayant fait des femmes des éternelles mineures, le droit n'est pas de son côté, alors l'ironie joue sur l'expression « avoir le droit » comme expression de la permission et sur l'évocation du Droit, duquel elle est exclue. La mention finale de la « *volonté* » du colonel montre que les hommes pourraient faire abstraction du Droit s'ils le voulaient, et respecter leurs femmes. Mais la volonté est peut-être encore plus dangereuse que le Droit, car elle n'est ici pas rapportée en italique et vient plutôt clore la phrase comme une accusation finale. L'ironie d'Indiana ici sert le propos de l'auteure sur le mariage comme source de souffrance et de violence s'il est mal arrangé.

Dans le chapitre IV des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, le lecteur apprend que Lauriane a elle aussi été mariée très jeune, à douze ans, à son cousin Hélyon qui en avait seize. Ce dernier, suivant son beau-père pour secourir la duchesse de Nevers, trouve la mort le jour même du mariage. Lauriane pleura, mais son père lui offrit des cadeaux pour la consoler.

⁵⁵ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 270

Au retour de cette campagne, M. de Beuvre eut donc la douleur d'annoncer à sa fille chérie que, de vierge, elle passait sans transition à l'état de veuve.

Lauriane pleura beaucoup son jeune cousin. Mais peut-on pleurer sans relâche à douze ans ? Son père lui donna, d'ailleurs, une si belle poupée ! une poupée qui avait un corps de jupe tout en drap d'argent, et des souliers en velours rouge découpés en queue d'écrevisse ! Et puis, quand elle eut quatorze ans, il lui amena de Bourges un si joli petit cheval brandin qui provenait des haras de M. le prince !⁵⁶

Sand souligne avec une grande subtilité le trop jeune âge auquel Lauriane a été mariée, même au début du XVII^e siècle. La première proposition grâce à laquelle son père lui annonce le décès de Hélyon accentue le fait qu'une femme ne se définit que par le mariage, ne possède qu'une identité relationnelle et non autonome. Dépossédée d'elle-même, elle n'est qu'un statut lié à l'état de son mari. La tournure de phrase a quelque chose d'ironique, dans la proximité sonore des termes « vierge » et « veuve », qui évoquent la relation charnelle qui n'a pas eu lieu, appuyée par l'expression « sans transition », qui désacralise la perte de la virginité, concept qui entretient malgré tout une domination de la femme. Le père a l'air plus concerné que la fille elle-même, et pour cause, elle n'a que douze ans. Le premier cadeau qu'il lui offre pour la consoler est un jouet d'enfant, et le chagrin est vite oublié quand on peut serrer dans ses bras une toute nouvelle poupée. D'ailleurs, le fait que son père veuille consoler un chagrin montre que Lauriane est une enfant qui ne peut éprouver une douleur de veuve. Les points d'exclamation, habituellement utilisés pour la lamentation amoureuse dans cette situation, sont ici la marque d'un discours indirect libre faisant entendre la voix de la jeune Lauriane si heureuse de cette nouvelle compagnie qu'elle ne pense plus à son cousin. Le cheval offert pour ses quatorze ans fait signe vers la fin de l'adolescence, et la suite du passage présente Lauriane comme une très belle fille de quinze ans, bien plus apte à être mariée qu'à douze. Le manque d'éducation, de connaissance et le simple fait d'être une enfant devant profiter de l'enfance sont trois arguments pour refuser un mariage trop jeune, qui participe à la domination de la femme. En plaçant son action au XVII^e siècle, Sand renforce encore l'impression choquante de marier une fillette de douze ans, mais c'est bien vers son époque qu'elle fait signe. L'âge est une métonymie de l'accomplissement et de la maturité d'une personne, qui doivent être avancés pour prétendre à un mariage sain et égalitaire, selon l'auteure.

⁵⁶ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 41

Le mariage idéal qu'elle projette dans ses romans naît de l'intime conviction qu'elle a qu'homme et femme sont essentiellement et naturellement égaux. Pour souligner ce propos, elle le place dans la bouche de personnages masculins détenteurs de l'autorité scientifique. La question que pose Annie Camenisch dans son article est la suivante : comment concilier l'impossibilité de l'égalité dans le mariage et son absolue nécessité ? Le mariage idéal se place comme une amorce de réponse, que Sand décline dans plusieurs romans. Selon Annie Camenisch, le mariage idéal chez Sand est composé de trois éléments : l'attente, l'éducation et la compensation. Le premier élément est une gestion particulière de l'intrigue qui consiste à retarder au maximum le mariage, voire à ne pas le représenter dans l'économie du roman, mais à le placer hors du cadre de celui-ci. Les obstacles au mariage, externes et internes, servent d'épreuves aux futurs époux pour qu'ils soient sûrs d'eux. Le second découle du premier, les obstacles servent de leçon, et l'éducation est primordiale pour faire des choix en connaissance de cause et rester maître de soi. L'aliénation de la femme par son ignorance est impensable dans le mariage idéal, fondé sur une utopie d'égalité parfaite. L'éducation permet également une communication et la naissance d'une amitié plus durable que le seul désir voué à disparaître sitôt assouvi. Enfin, le troisième élément est la compensation des penchants des époux par les vertus de l'autre, afin de trouver un équilibre et une harmonie durables. Ce mariage est en fait une ouverture à l'idéal républicain, et doit s'accomplir dans la fondation d'une famille nourrie des valeurs républicaines.

Mauprat présente déjà toutes les caractéristiques qu'Annie Camenisch propose pour les romans socialistes. Le mariage d'Edmée et Bernard attendu par ce dernier depuis sept ans est retardé, de même que l'aveu, pour n'être réalisés qu'à l'extrême fin du roman. Edmée est une jeune femme vertueuse, instruite, républicaine. C'est elle qui retarde le mariage malgré son penchant pour son cousin, en le sommant de s'éduquer pour ne pas subir une relation de force que Bernard dominerait, obéissant à ses désirs et à ses pulsions en ne considérant pas sa femme comme son égale. La compensation est déséquilibrée, car le stéréotype de l'homme ayant le savoir, et la femme la vertu est ici inactif. Edmée concentre le savoir et la vertu, et sa bonté tire Bernard de son côté. Notons que Bernard est malgré tout vertueux de nature, mais qu'il n'a pas eu le loisir de bien vivre quand il était sous la garde de ses cousins féodaux. Il ne viole pas Edmée et en tombe amoureux, et la projection dans l'avenir suppose un développement de cette vertu pour qu'elle devienne naturelle.

Edmée représente la réputation féminine, car sa vertu refuse de se donner, résistant malgré toutes les attaques qu'elle peut vivre. La question de la légitimité de cette réputation, qui ne touche évidemment pas les hommes, est posée quand la société mondaine est certaine qu'Edmée

s'est perdue lorsqu'elle a passé une nuit à la Roche-Mauprat, au milieu d'hommes violents et libidineux. Eux ne sont pas accusés, c'est Edmée qui porte leur responsabilité et paie pour leurs actes le prix de sa réputation. Cette dernière est constituée de l'estime d'une personne pour elle-même, mais bien plus encore du regard de la société sur elle. Le poids de la réputation, qui peut faire basculer une vie, est montré dans *Mauprat* comme une chose qui doit rester personnelle et ne regarder que soi car c'est là que réside la vérité, parce que la société peut se méprendre et condamner une personne innocente. *Mauprat* est une œuvre éducative qui déconstruit le concept de prédisposition dans laquelle le lecteur doit trouver une ligne de conduite, car l'individu vaut pour l'humain dans l'idéal républicain. Qualifié de « roman féministe à caractère didactique » par Isabelle Hoog-Naginski⁵⁷, il est l'exposition d'un projet esthétique, moral et social où l'ironie, portée par la voix féminine d'une Edmée exemplaire, sert d'arme intellectuelle, de leçon pédagogique et de démonstration de maîtrise de son propos par l'auteure.

c. Le féminisme sandien

Isabelle Hoog-Naginski note le fait que le narrateur sandien est un narrateur masculin complice des femmes, même si ce n'est que fictivement⁵⁸. Dans la préface de 1832, l'auteure annonce déjà son projet féministe :

Dieu [...] intervient dans les plus petites causes [...]. Mais quoi ! Celle que je défendais est-elle donc si petite ? C'est celle de la moitié du genre humain, c'est celle du genre humain tout entier.⁵⁹

Il faut parfois nuancer le féminisme sandien, qui n'est pas absolu. Elle ne s'est par exemple pas intéressée au droit de vote féminin, et ne l'estimait pas nécessaire. Néanmoins, son intérêt pour la cause des femmes est celui du respect, de l'égalité en tant que représentante du genre humain, et de l'indépendance en vue de la fin de la domination conjugale et sociale. Critiquée pour cela, en particulier dans les caricatures de Daumier (14)⁶⁰, elle est assimilée au modèle-repoussoir du « bas-bleu » contre lequel elle tente de construire sa pratique des lettres. En cela, l'ironie fonctionne dans ses romans comme un outil de dénonciation de préjugés, en faisant semblant d'adhérer aux jugements quand le narrateur expose les faits d'une manière si simpliste

⁵⁷ I. HOOG-NAGINSKI. *op. cit.*, p. 17

⁵⁸ *Ibid.*, p. 44

⁵⁹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 46

⁶⁰ Nous plaçons l'image en annexe.

qu'il oblige à le désolidariser du propos ainsi ridiculisé. Éric Bordas⁶¹ montre dans *Indiana* une structure binaire qui oppose la femme du monde à la femme de chambre :

La femme d'un pair de France qui s'immolerait de la sorte serait une conquête précieuse ; mais une femme de chambre ! Ce qui est héroïsme chez l'une devient effronterie chez l'autre. Avec l'une, un monde de rivaux jaloux vous envie ; avec l'autre, un peuple de laquais scandalisés vous condamne. La femme de qualité vous sacrifie vingt amants qu'elle avait ; la femme de chambre ne vous sacrifie qu'un mari qu'elle aurait eu.⁶²

Cette vision globalisante et empreinte de bêtise empêche le lecteur d'adhérer à ce jugement sur la sexualité féminine qui ne correspond qu'à des stéréotypes pris pour vérité. En faisant entendre la voix de Raymon à travers l'exclamation indignée « mais une femme de chambre ! », le narrateur permet au lecteur d'accuser le personnage de misogynie, de mépris de classe et de bêtise à croire à de tels clichés. Regina Bonechek-Franczakowa⁶³ rappelle que le narrateur d'*Indiana* est une figure qui se place à la fois dans la fiction et dans la réalité non-diégétique, ce qui lui permet, dans ce genre d'extrait, de mobiliser le quotidien de son lecteur.

Dans ce même article, Regina Bonechek-Franczakowa soulève un questionnement important quant au narrateur d'*Indiana*. Il est bien un narrateur masculin, qui joue à l'hypocrite pour démasquer les misogynes coupables comme Raymon, en le renvoyant à sa propre bêtise. Mais il est évident que Sand, bien qu'elle se serve de sa voix, ne s'assimile pas à ce narrateur. Le fait qu'elle en choisisse un masculin lui permet de battre son ennemi avec ses propres armes et l'ironie intervient ici non seulement comme instrument de dénonciation, mais aussi comme piège pour celui qui ne la comprend pas. Le narrateur masculin est donc l'intermédiaire entre une auteure femme et un lecteur homme. Regina Bonechek-Franczakowa conclut sa démonstration en montrant comment le narrateur, feignant d'adhérer aux propos de Raymon, tend en fait un miroir affreux à celui qui tombe dans le piège de l'ironie. La lettre d'*Indiana* à son ancien amant, dénonçant la société patriarcale et accusant Raymon d'en faire activement partie, correspond à une parole directe de femme, adressée tant au personnage qu'au lecteur. Il faut donc que ce dernier choisisse entre *Indiana* et Raymon, au risque de se trouver assimilé à ce dernier, et puni sans qu'il ne s'en aperçoive par la même ironie qui punit le personnage.

Si *Indiana*, nous l'avons vu, ne peut être considérée ni comme le double de l'auteure ni comme un idéal à atteindre, il est clair qu'elle est la victime de l'histoire, et de l'Histoire. En

⁶¹ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 119

⁶² G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 75

⁶³ R. BONECHEK-FRANCZAKOWA. art. cit.

cela, le narrateur ne condamne que sa naïveté, sa fragilité parfois, mais ne s'attaque pas à son état de femme comme le fait Raymon. Elle porte une vérité, la vérité d'une femme, dans un roman qui accuse une société qui lui est mortifère. Ce sont néanmoins le personnage d'Edmée, porteuse de vertu et de caractère et celui de Lauriane, d'une grande bonté et noble dans ses sentiments que Sand pose en exemples de femmes tendant vers l'idéal.

Sand utilise ainsi l'ironie romanesque comme l'outil d'une critique de grands thèmes qui ne sont pas ceux que le XIX^e siècle réserve aux écrivaines, c'est-à-dire l'Histoire, la religion, la politique, l'amélioration des mœurs. Au-delà d'un positionnement historique, Sand fait signe vers son époque en critiquant des institutions, des idées politiques et des comportements qu'elle juge néfastes pour son projet de société. Passer par le roman est une manière pour elle qui croit en la performativité littéraire de « parler » à son lecteur et d'avoir une influence sur son quotidien. Mais en outre, Sand élabore dans son œuvre une théorie du roman lui-même, en le définissant par ce qu'il n'est pas tout en mélangeant les « sous-genres » pour en obtenir la meilleure plasticité.

3. L'ironie au service d'une théorisation en arabesque du roman

a. Le roman sentimental

Chacune des œuvres de George Sand appartient à plusieurs genres à la fois, et dans cette grande plasticité, l'écrivaine s'autorise à jouer avec les catégories en affirmant une conception personnelle du roman à travers la subversion des modèles romanesques. Christine Planté, dans l'article « La critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)¹ » explique cette idée en parlant de « formation d'une pensée du roman qui ne se donne pas d'emblée comme théorie romanesque² ». L'auteure propose alors par fragments une nouvelle théorisation du roman, en faisant la critique de sous-genres existants qui ne lui semblent pas aller dans le bon

¹ C. PLANTE. « La critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835) », in B. DIAZ, I. HOOG-NAGINSKI (dir.). *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, pp. 297 – 310 [en ligne] <https://books.openedition.org/puc/9838?lang=fr>

² *Ibid.*

sens. L'ironie est un de ses outils, car elle permet de reprendre les codes des divers genres tout en les détournant, en les désamorçant, en les déconstruisant de l'intérieur.

Le roman sentimental est le roman des relations amoureuses idéalisées, dans la tradition des romans pastoraux et du roman romanesque. À la fin du XVII^e siècle, le roman sentimental traduit l'aspiration à la civilité de la société française, qui constitue le grand enjeu du siècle. Les relations entre les hommes et les femmes devaient correspondre à un idéal d'honnêteté, transmis dans la littérature sentimentale qui était considérée comme éminemment morale. Au XVIII^e siècle, le genre célèbre le sentiment en tant que concept émotionnel et intellectuel fort s'opposant au rationalisme des Lumières. Durant ce siècle, cette littérature a dû faire face au phénomène de mode, et étant d'abord le lieu de démonstration de la valeur importante de la compassion, elle a fini par être accusée de mièvrerie, d'in vraisemblance et d'hypocrisie. La réception fait par ailleurs de ce genre à l'écriture prétendument délicate l'apanage des femmes.

Fabienne Bercegol explique dans l'introduction de *Métamorphoses du roman sentimental*³ puis dans l'article qu'elle y rédige « Le roman sentimental. Bilan et perspectives » comment le genre a évolué. L'enjeu de l'ouvrage est de montrer comment les siècles se sont réapproprié le modèle, soit pour le renouveler soit pour le détourner, mais toujours en le tenant pour référence. Ainsi au XIX^e siècle, dans la lignée de Rousseau, les auteurs utilisent la matière sentimentale pour exprimer les grandes topiques contemporaines. Ils traitent de la souffrance individuelle et de l'impossibilité de la création d'un collectif, de la mise en procès des valeurs perdues et de la tragédie des passions qui échouent en se confrontant à la médiocrité de l'existence, en ne conduisant à aucune grandeur. Dans cette plasticité, le genre se renouvelle en étant capable de répondre à des problématiques contemporaines. En outre, il devient par son détournement un lieu de revendication féminine et de repositionnement à la fois du genre social et du genre littéraire. L'article d'Amélie Legrand⁴ donne l'exemple de la romancière Claire de Duras, et montre que son court roman épistolaire jamais publié *Olivier ou le secret* (1821 – 1823) est une expérience pour le lecteur, une confrontation moderne de l'idéal à la société étudiée avec précision, à la fois « catharsis des passions et idéal à rêver⁵ ».

³ F. BERCEGOL, H. METER (dir.). *Métamorphoses du roman sentimental, XIX^e – XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 7 – 17 et pp. 21 – 46

⁴ A. LEGRAND. « Échec Romanesque et pouvoir du roman. La lecture sentimentale dans *Olivier ou le secret* de Claire de Duras » in F. BERCEGOL, H. METER (dir.). *op. cit.*, pp. 151 – 166

⁵ *Ibid.*, p. 165

Dans ce même courant de pensée, George Sand écrit un roman à la fois sentimental et politique. Elle refuse l'enfermement du féminin dans un genre qu'on lui a arbitrairement attribué, et utilise cette littérature comme une matière pour n'en garder que l'essentiel et tirer son œuvre vers un autre aboutissement. Sous couvert d'un roman sentimental, Sand produit en fait dans *Indiana* une réflexion sur le monde politique, les liens des personnages avec l'Histoire, et la société dans son ensemble. Les codes du roman sentimental, les intrigues amoureuses et les passions sont en fait représentatifs du monde public et dépassent la sphère intime. Par exemple, les déictiques ancrent le discours narratif dans la réalité historique, obligeant ainsi à la (re)considérer. Éric Bordas⁶ analyse le personnage de Raymon comme une altération des liens entre public et privé, car pour ce dernier la conquête de l'opinion s'apparente à la conquête amoureuse, et dans les deux cas il n'est jamais intègre puisqu'il est incapable de prendre une décision franche. Il ne se pose jamais non plus la question de la sincérité avec soi-même et va jusqu'à s'auto-persuader d'être dans le vrai. Son identité est donc, de la même manière, une construction qui n'a aucune réalité. Ce traitement est ironique car le personnage représentant l'éloquence se révèle finalement être impuissant face à la réalité des événements, ce qui montre que l'auteure construit le type du séducteur manipulateur, mais qu'en lui retirant son efficacité personnelle elle le détourne pour en faire le support d'un discours à la fois moral et politique.

Le roman sentimental est emblématique d'une certaine conception de la place de la femme auteure et de la lectrice, cantonnées au domaine de la psychologie amoureuse. En opposant à ces considérations un roman comme *Indiana*, qui reprend ses codes pour les détourner ironiquement, George Sand dénonce la gratuité de certaines œuvres sentimentales, et prouve la capacité féminine à traiter des sujets aussi importants que l'Histoire et la politique. Dans *Mauprat*, le personnage d'Edmée a clairement l'ascendant sur Bernard, d'une part car c'est elle qui est porteuse de la vertu et du savoir, et d'autre part car elle est le moteur de l'action, par son refus des noces et le fait qu'elle exige de son cousin qu'il s'instruise. Ce qui pourrait être une simple histoire d'amour devient une démonstration de la perfectibilité de l'homme grâce à l'éducation impulsée par une femme, prenant place dans l'Histoire comme un être doué de raison, capable de réfléchir son existence et celle des autres pour le meilleur des mondes possibles. L'ironie joue ici le rôle de professeur, du moins d'outil d'éducation, applicable au personnage mais également au lecteur lui-même à un niveau métadiscursif, correspondant ainsi à la conception sandienne de l'action féminine et vertueuse dans le domaine privé.

⁶ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 48

Enfin, dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, l'intrigue amoureuse est déjouée dès le début du roman. Le héros voudrait se marier, mais il est vieux, et pourrait être le père de la jeune fille qu'il demande en mariage, ce qui ne manque pas de créer une situation ridicule et très ironique. Prenant à rebours les codes de construction du roman sentimental, Sand les détourne afin de servir son propos : il faut être en accord avec soi-même. Le roman se clôt sur la scène de noces entre Mario et Lauriane, et semble se rattacher à l'idéal, ce qui est le cas puisque l'ordre est quelque part rétabli, mais la terrible mort de Pilar brûlée vive provoque l'annulation du cliché et rappelle que les fins heureuses ne sont souvent qu'illusoire, ou en tous cas que certains en sont souvent exclus.

b. Le roman gothique

Le roman gothique, né en Angleterre et précurseur du roman noir français, est une expression d'un goût du XVIII^e siècle pour le macabre, l'horreur, le terrible, très associé à la redécouverte de l'architecture gothique. L'univers médiéval nourrit fortement ce courant, et donjons, tours, passages secrets sont de mise pour créer un espace inquiétant, tandis que l'obscurité, le mauvais temps, l'humidité sont autant de caractéristiques participatives de son atmosphère lugubre. Il se place dans la continuité de la philosophie des Lumières, et sans s'y opposer frontalement replace le mystère au centre d'un monde où l'entendement devait régner. La peur devient l'émotion du refus que tout soit explicable rationnellement, et le roman gothique s'autorise l'imagination et la présence du terrifiant, que les Lumières dédaignaient. Émilie Pezard fait du retour de l'esthétique du roman gothique dans le romantisme du début du XIX^e siècle « le lieu privilégié pour répondre au besoin de sensations fortes qui caractérise ce public contemporain, à la sensibilité blasée⁷. » Elle distingue le roman noir, qui finit bien, du roman frénétique, où le mal triomphe. Cette littérature finit par s'essouffler dans les années 1830, accusée d'être trop stéréotypée et de finir par tuer l'imagination qu'elle revendiquait par des schémas devenus faciles, tandis que la complaisance dans l'horreur taxée d'immoralité ne coïncide plus avec le renouveau d'une époque en quête de valeurs.

La critique est déjà présente dans *Indiana*, quand le narrateur se refuse à décrire le cadavre de Noun. Il refuse d'être source de frissons « dégoûtants » et d'être un esprit capable de se

⁷ E. PEZARD. « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », in *Romantisme* 2013/2 n°160, Conquêtes du roman, pp. 41 – 51 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm>

délecter de telles horreurs. Ceci est clairement exprimé dans un passage supprimé, mais où la prétérition rendait le corps encore trop présent.

Je pourrais, pour peu que je fusse à la hauteur de mon siècle, exploiter avec fruit la catastrophe qui se trouve si agréablement sous ma main, femme noyée avec ses taches livides, ses lèvres bleues, et tous ces menus détails de l'horrible et du dégoûtant qui sont en possession de vous récréer par le temps qui court.⁸

L'utilisation de l'ironie dans la proposition « à la hauteur de mon siècle » permet à l'auteure de se placer contre cette mode et de la critiquer en lui refusant les honneurs. L'antithèse « exploiter avec fruit la catastrophe » redoublée par l'emphase « si agréablement » dénonce la manière que peuvent avoir certains auteurs d'utiliser à leur profit des situations macabres dignes de faits divers sans regard pour la morale dont les principes se trouvent renversés. Le lecteur est lui aussi visé par l'ironie de l'auteure, car elle parle de la lecture comme d'une récréation. À la différence du divertissement qui n'est pas totalement détaché de l'apprentissage, la récréation fait écho à la suspension de la réflexion pour un temps, et ce n'est évidemment pas la vision qu'a Sand de la littérature, ni l'effet qu'elle entend confier à ses romans. En supprimant totalement la prétérition, Sand fait confiance à son lecteur pour saisir le sens donné à cette absence de description et dans la version finale, il n'y a évocation que de vêtements et d'« un cadavre » qui ne sont pas décrits mais dont le lecteur comprend la réalité. L'auteure met ainsi l'accent sur les sentiments d'Indiana et efface l'ironie du narrateur, ce qui donne encore plus de puissance à la scène.

[...] comme madame Delmare suivait d'un œil mélancolique le cours plus rapide de l'eau, elle vit flotter, entre les roseaux, comme un monceau d'étoffes que le courant s'efforçait d'entraîner. Elle se leva, se pencha sur l'eau, et vit distinctement les vêtements d'une femme, des vêtements qu'elle connaissait trop bien. L'épouvante la rendait immobile ; mais l'eau marchait toujours, tirant lentement un cadavre hors des joncs où il s'était arrêté, et l'amenant vers madame Delmare...

Un cri déchirant attira en ce lieu les ouvriers de la fabrique ; madame Delmare était évanouie sur la rive, et le cadavre de Noun flottait sur l'eau, devant elle.⁹

La critique prend de l'ampleur avec *Mauprat*. Jean-Pierre Lacassagne montre bien dans la préface de son édition comment le roman utilise le matériau gothique, « orage, ténèbres,

⁸ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 383

⁹ *Ibid.*, p. 119

flammes, poison, ruines, châteaux moyenâgeux, chambres secrètes, tribunal, juges prévaricateurs moines, seigneurs cruels¹⁰ », et les situations du genre « périls, malheurs de la vertu maltraitée, face au danger et à la violence, au risque de se perdre¹¹. » Mais leur utilisation est très neuve, car George Sand fait en sorte que l'émotion surgisse de l'atmosphère, et pas du concret des lieux ou des procédés eux-mêmes jugés mécaniques. L'auteure maîtrise le pressentiment et les leitmotive qui « réveillent l'imagination par un effet de surimpression¹² ». Autrement dit, elle ne sert pas d'une recette mais cherche la subtilité dans les ingrédients. Dès l'incipit, Bernard use d'ironie lorsqu'il présente la Roche-Mauprat. Il est alors âgé, et a parfait son éducation, ce qui lui permet d'avoir le recul nécessaire au discours ironique : « jamais ce séjour n'a été aussi agréable que maintenant¹³. » Il fait référence au temps présent de la narration cadre où la Roche-Mauprat n'est plus qu'une ruine. L'ironie naît d'un décalage entre la perception traditionnellement inhospitalière des ruines et l'adjectif « agréable », et fait entendre que lorsqu'il était habité, le château était terrifiant de féodalité brutale, ce qui renverse l'appréhension habituelle des ruines effrayantes.

Enfin, dans *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, c'est le château de la Motte-Seuilly qui est décrit comme un château gothique, avec donjon, galeries, et surtout chevalet dans la charpente.

Cette galerie conduit à la grande tour ou donjon, qui date, comme la tour d'entrée, du XIIe siècle. Elle contient des chambres rondes très-sobrement mais très-joliment ornées de colonnes engagées avec des socles à griffes. L'escalier, qui tourne dans une petite tour accolée à la grande, aboutit à une de ces antiques charpentes, savamment et hardiment agencées, qui sont encore des objets d'art.

Celle-ci porte, au contre de ses rayons, un *cheval de bois* ou chevalet, instrument de torture dont l'application fut encore froidement réglée par une ordonnance de 1670. Cette horrible machine date de la construction de l'édifice, car elle fait corps avec la charpente.¹⁴

La terrible histoire de Charlotte d'Albret, mariée au monstrueux César Borgia, ajoute à ces murs un horrible héritage, et évoque une héroïne gothique maltraitée par un terrifiant mari et

¹⁰ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 18

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 41

¹⁴ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 37

dont la sépulture a été brisée lors de la Révolution par un peuple qui n'a pas eu le discernement de voir sa vertu. Pourtant, à l'heure du roman, c'est Lauriane qui détient le château, une veuve elle-aussi mais d'un autre modèle. Elle n'est pas l'héroïne du roman gothique, au contraire elle parvient à rendre la demeure agréable par sa présence, et sans renier son passé elle cherche à créer quelque chose de nouveau. La métamorphose de l'habitat est une démonstration de la métamorphose de l'homme, s'autorisant confort et décoration.

Les grandes cheminées, toutes revêtues de fonte dans l'intérieur de l'âtre, envoyaient une vive chaleur dans les vastes appartements. Les tentures étaient déjà remplacées, sur les murs, par des papiers feutrés d'une épaisseur et d'une beauté remarquables ; au lieu de nos jolis rideaux de perse qui frissonnent aux vents coulis des fenêtres, on avait les plis pesants des damas, ou, dans les habitations plus modestes, des étoffes de bourre de soie qui duraient cinquante ans. Sur les carreaux de grès des corridors et des salles, on étendait des tapis de nouvelle fabrique qui étaient mélangés de laine, de coton, de lin et de chanvre.¹⁵

On peut voir dans ce roman un contraste, une référence au gothique utilisée différemment que dans les premières œuvres de l'auteure. Isabelle Hoog-Naginski¹⁶ montre comment dans *Consuelo*, le décor du Château des Géants est gothique, avec ses souterrains, ses passages secrets, ses grottes ; comme le sont les personnages et les actions. Consuelo est en effet l'héroïne vertueuse menacée par Albert qui malgré tout l'attire, car elle veut découvrir les secrets d'une architecture et d'un homme. Mais là où le personnage gothique revient à lui après son exploration du château, symbole de l'inconscient, Consuelo y vit une expérience de mort suivie d'une renaissance. L'itinéraire gothique est cyclique et sous-entend qu'on ne peut rien apprendre du voyage intérieur, que l'âme est impénétrable à soi-même, là où le parcours initiatique est une transformation psychologique et une ouverture à la spiritualité et à la liberté. Ce roman de 1843 dit déjà la manière différente de faire un sort à la référence. En effet, l'ironie n'est plus présente comme elle a pu l'être, comme si elle avait permis à l'auteure d'évacuer les excès du roman gothique pour n'en conserver que ce qui lui permet d'étudier ou d'explicitier les psychologies des personnages. Un chevalet qui fait corps avec la charpente ou une grotte, le gothique est intrinsèque à l'architecture, et il revient aux personnages d'en user pour une transformation individuelle comme Consuelo et collective comme Lauriane.

¹⁵ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 39

¹⁶ I. HOOG-NAGINSKI. op. cit., p. 222

c. Le roman romanesque

Le roman romanesque porte bien son nom redondant, car c'est un genre issu du XVII^e siècle, où les personnages, doués de grandes qualités, vivent de nombreuses aventures à la limite du vraisemblable. Les multiples rebondissements semblent ne devoir jamais finir, et le genre a été plusieurs fois critiqué pour cela. Dans notre corpus, c'est avec *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* que Sand propose une analyse ironique du roman romanesque. En effet, la passion nourrie par Sylvain pour *L'Astrée* permet à l'auteure de montrer les dérives du genre tout en étant consciente de ce qu'il a pu amener comme rêve d'échappatoire à une époque de chaos, préférant cet idéal à son abandon.

Il était hors d'exemple, dans ce poème idéal, qu'un digne chevalier eût vengé l'amour, l'honneur ou l'amitié, sans s'exposer en personne aux derniers périls. Il ne faut donc pas trop se moquer de *L'Astrée*, et même il faut voir avec intérêt la vogue de ce livre. C'est, au milieu des turpitudes sanguinaires des discordes civiles, un cri d'humanité, un chant d'innocence, un rêve de vertu qui montent vers le ciel.¹⁷

Sylvain, dans son adoration de *L'Astrée*, se place dans le goût de son époque. En effet, au XVII^e siècle, la France est prise d'un enthousiasme considérable pour le roman d'Honoré d'Urfé. L'œuvre est une projection dans un monde idéal, qui fonctionne comme échappatoire d'une société en crise. Elle participe également de l'élaboration d'un nouveau goût, d'une courtoisie issue de la *fin'amor*, et d'une finesse élégante qui remplace la rudesse de la cour du roi au début du siècle, sous Henri IV par exemple. Sand mentionne le « salon bleu¹⁸ », qui fait directement référence à la réelle chambre bleue de la Marquise de Rambouillet, d'un grand goût pour la décoration, raffinement inédit à l'époque. Son hôtel particulier de Paris était d'ailleurs agencé de manière tellement élégante qu'il était devenu le lieu parisien de la décoration par excellence. Elle y tenait salon chaque mardi, avec les plus beaux esprits de la haute société.

C'est donc un nouvel idéal pour la cour de France, à tel point que l'aristocratie se met à vivre « à la manière » des bergers de *L'Astrée*. La marquise s'appelait Catherine mais se faisait appeler Arténice, d'où « le salon bleu d'Arténice¹⁹ ». Pour Sand, c'est ici que le ridicule commence, et elle le montre à travers le personnage de Sylvain. Le rang, le goût et la localisation séparent radicalement la marquise du marquis, l'une étant une figure du bon goût

¹⁷ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 259

¹⁸ *Ibid.*, p. 69

¹⁹ *Ibid.*

de l'époque, l'autre en étant l'outrance. Sylvain, en voulant leur rendre hommage, parodie les grands personnages de cette époque en rebaptisant son personnel, et il est rendu ridicule par les figures de ceux qui ne prennent pas le roman pastoral pour guide spirituel, comme D'Alvimar qui est étonné de ces noms qui détonnent. Le narrateur lui-même finit par être lassé, quand il évoque le nom du cheval Rosidor, « toujours un nom de l'Astrée²⁰ ». Sylvain en récite à D'Alvimar des passages entiers, ce qui l'ennuie au plus haut point. La situation devient parodique lorsque le lecteur s'aperçoit que le marquis est en train d'hurler :

« L'amant ne désire rien tant que d'être aymé ; pour être aymé, il faut qu'il se rende aimable, et ce qui rend aimable est cela même qui rend honnête homme. »

— Quoi ? qu'est-ce à dire ? s'écria d'Alvimar éveillé en sursaut par le discours de la docte bergère, que Bois-Doré lui criait aux oreilles pour dominer le bruit de *la carrosse* sur le dur pavé de l'ancienne voie romaine de La Châtre à Château-Meillant.²¹

Sylvain hurle la citation qui est rapportée avec une marque de l'orthographe initiale, ce qui rappelle à la fois que *L'Astrée* n'est « qu'un » livre appartenant au passé, mais surtout que le marquis tombe dans le piège du passéisme. La mention très réaliste du bruit de « la carrosse », dont la mention en italiques souligne le ton ironique, coupe court à toute tentative de transposition valable de l'idéal de *L'Astrée* dans le monde contemporain. Dès le début du roman, le narrateur se désolidarise du personnage par mentions ironiques et par situations parodiques des convictions de Sylvain, et fait de sa folie pour *L'Astrée* une passion non pas dangereuse mais risible. Le marquis féminise le substantif « carrosse », ce qui est un italianisme invraisemblable, un *unicum* dans la littérature. Il utilise comme exclamation favorite l'expression « Numes célestes ! », ce qui produit un effet archaïque totalement parodique souligné par l'italique dans le texte. Enfin, il tente de reconstruire *L'Astrée* dans son jardin, et le narrateur s'attache à montrer tout le ridicule de la démarche, même si finalement ce jardin servira de refuge à Mario.

D'Alvimar parcourut les jardins, création comique de son hôte, et dont il était certainement plus vain que de ses plus beaux faits d'armes.

²⁰ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 147

²¹ *Ibid.*, p. 70

Il avait, sur une médiocre étendue de terrain, prétendu réaliser les jardins d'*Isaure*, tels qu'ils sont décrits dans l'*Astrée* : « Ce lieu enchanté fut (soit) en fontaines et en parterres, fut en allées et en ombrages. » Le grand bois qui faisait un si gracieux dédale était représenté par un bosquet en labyrinthe où n'étaient oubliés ni le carré de coudriers, ni la *fontaine de la vérité d'amour*, ni la *caverne de Dumon et de Fortune*, ni l'*antre de la vieille Mandrague*.

Toutes ces choses parurent fort puérides à M. d'Alvimar, mais non pas cependant aussi absurdes qu'elles nous le sembleraient aujourd'hui.²²

Le grand bois devient un bosquet, le gracieux dédale un labyrinthe dans une dégradation méthodique de l'abstrait en concret. L'ironie se fait sentir par l'italique qui montre bien qu'on a affaire à des artefacts et en aucune manière à une réalisation de l'idéal. Enfin, le regard de D'Alvimar finit par condamner le personnage à la puérité. Remarquons néanmoins que c'est bien l'Espagnol qui condamne, le narrateur ne fait que relever les faits avec une forme de compassion pour le héros, car son ironie n'empêche pas la sympathie, ce qui finit par condamner D'Alvimar lui-même en soulignant son intolérance.

L'omniprésence du roman pastoral dans cette œuvre de Sand est tout à fait représentative de la place qu'il a pu prendre dans la littérature. D'abord intrigante, puis salvatrice, cette présence finit par étouffer le lecteur et sépare son admirateur de la vie réelle qui se déroule sous ses yeux. Là où le marquis et la société aristocratique se trompent, c'est qu'ils poussent l'idéal trop loin en voulant rendre *L'Astrée* réelle. Au contraire, pour l'auteure elle doit rester irréelle. Sand se moque de ces salons, du hameau plus tardif de Marie-Antoinette à Versailles, de ces retours factices dans un passé irréel. Pour elle, le mouvement a été effectué à l'envers : il aurait fallu se servir de ces projections d'idéal pour n'en garder que l'essence et l'appliquer au monde d'aujourd'hui ; non pas fuir le monde d'aujourd'hui pour des temps qui n'existent pas, car cela ne conduit qu'à un aveuglement ridicule pour qui possède les clés de compréhension données à son lecteur à travers le narrateur. Sylvain se trompe donc d'idéal, et Sand propose ici un traitement ironique mais bienveillant d'une littérature qui s'est, elle aussi, trompée d'idéal.

d. Le travail journalistique

Au-delà du domaine proprement littéraire, Sand s'attaque à un ennemi bien connu des écrivains du XIX^e siècle, avec qui ils entretiennent une relation paradoxale de haine et de dépendance, la presse. Cette dernière connaît à cette époque un formidable développement,

²² G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 99

pour occuper à partir de la moitié du siècle une place centrale dans la société. Les tirages se multiplient, et le journal se retrouve dans toutes les mains. Le monde de l'imprimé se voit alors polarisé, entre le monde ancien et traditionnel de la librairie, auquel est associée la littérature ; et le monde moderne de la presse, dont relèvent les journaux aux parutions régulières. Ces deux mondes se côtoient de près et s'influencent mutuellement, notamment via la plume des écrivains qui les fréquentent tous deux. Marie-Eve Thérénty, dans sa thèse *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman*²³, montre comment, dans les années 1830, la presse et la production littéraire entretiennent des rapports si étroits que l'une verse dans l'autre. D'un côté, les auteurs publiant dans les journaux ne peuvent s'empêcher de produire de la matière littéraire en fictionnalisant leurs publications par exemple, quand les journalistes professionnels produisent plutôt un contenu qui tend vers la plus grande vérité historique. D'un autre côté, l'écriture très réaliste de ces mêmes journalistes et sa grande référentialité fonctionnent comme un modèle pour les auteurs des romans de mœurs. Marie-Eve Thérénty conclut sur l'invention dans ces années de la « société contemporaine », exprimée à la fois par les journalistes et par les auteurs comme un objet d'étude nouveau.

George Sand elle-même publiait dans les journaux et notamment chez Buloz, dans la *Revue des deux mondes*. La publication de romans dans la presse était la voie communément admise, et nous avons rappelé que l'écriture était pour Sand une véritable manière de gagner sa vie. Pour cela, il fallait publier. Néanmoins, quand elle a eu la renommée nécessaire, elle a quitté la *Revue des deux-mondes* qui tentait d'influencer sa création pour fonder la sienne. Notre auteure ne porte pas l'intégralité de la presse dans son cœur, et elle l'accuse en partie de pervertir l'écriture, d'encourager à la production de mauvais romans modérés et de ne penser les lettres qu'à travers le prisme de la rentabilité, ce qui est différent de vivre de ses textes. La presse a suscité un espoir immense pour les Républicains, qui s'attendaient à ce qu'elle joue son rôle de contre-pouvoir démocratique. Par son accessibilité grâce à son faible coût et par l'engouement qu'il a créé, le journal passait pour être l'outil de diffusion par excellence des idées républicaines et démocratiques. Se rendre compte que la presse a joué la carte bourgeoise de la rentabilité et du compromis de la création de contenus médiocres au profit du chiffre d'affaire a terriblement déçu George Sand, et a joué un rôle dans la prise de conscience d'une désillusion généralisée.

²³ M.-E. THERENTY. *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003

Beaucoup d'écrivains se sont positionnés contre le journal, en dénonçant son avilissement par la productivité et l'impératif de la vente, comme Balzac, dans *La Peau de Chagrin* ou *Les Illusions Perdues* : « Le journal, au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis ; de moyens, il s'est fait commerce, et comme tous les commerces, il est sans foi ni loi.²⁴ », puis les frères Goncourt dans *Charles Demailly* ou *Les Hommes de Lettres*, et Flaubert dans *L'Education Sentimentale*. Sandrine Berthelot résume bien la pensée de ces auteurs face à la petite presse, particulièrement de Flaubert : « Pour l'écrivain, le journal et le théâtre sont des lieux de perte intellectuelle, l'argent y est facile, mais il ne récompense jamais le génie, il couronne la bassesse ou la complaisance.²⁵ »

De la même manière, il y a dans *Indiana* une condamnation de l'écriture journalistique considérée comme une forme d'abdication de la sincérité et de l'investissement littéraires. Le dernier numéro du *Magasin du XIX^e siècle*²⁶ sur l'universel cabotinage fait de cette abdication de la sincérité un leitmotiv du siècle, qui réside dans le jeu, l'absence de sérieux, la blague. Le cabotin taquine, pique, cherche à déconstruire sans n'avoir rien à proposer, proposant ainsi une apologie du creux, du vide, en faisant du rire un rire vain. Le journal, friand d'ironie stérile, s'attaque cruellement à tout ce qu'il veut, détruisant sans fondements, piquant pour avoir l'air intelligent plus que pour dénoncer, dans un état d'esprit polémique. Dans les préfaces de 1842 et de 1852, Sand saisit la critique et accuse les journalistes de s'octroyer des droits moraux et un pouvoir qu'ils n'ont pas en réalité, et qu'elle ne leur reconnaît pas.

Certains journalistes qui s'érigent de nos jours en représentants et en gardiens de la morale publique (je ne sais pas en vertu de quelle mission, puisque je ne sais pas au nom de quelle foi) se prononcèrent avec rigueur contre les tendances de mon pauvre conte.²⁷

L'accusation se fait plus virulente dans la Notice de 1852 pour se protéger justement de la critique, d'abord sur le même thème de la dénonciation d'un pouvoir moral en réalité absent : « une race de critiques qui, au mépris de leur propre talent, se sont imaginé devoir faire le métier

²⁴ H. DE BALZAC. *Les Illusions Perdues*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions Houssiaux, tome 8, p. 257

²⁵ S. BERTHELOT. « Des Aventures de Mlle Mariette à Charles Demailly : variations sur la bohème », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 2004, n°11, Les Goncourt et l'image, pp. 189 – 212 [en ligne] <https://doi.org/10.3406/cejdg.2004.938>

²⁶ SERD. *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°9, « L'Universel Cabotinage », Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2019

²⁷ G. SAND. *Indiana*, op. cit., p. 43

de dénonciateur, de pourvoyeurs du ministère public²⁸ » ; puis l'écrivaine donne à sa plume toute sa liberté ironique lorsqu'elle s'exclame :

Bons confrères, saintes et généreuses âmes de critiques ! Quel malheur qu'on ne songe point à établir un petit tribunal d'inquisition littéraire dont vous seriez les tourmenteurs ! Vous suffirait-il de dépecer et de brûler les livres à petit feu, et ne pourrait-on, sur vos instances, vous permettre de faire tâter un peu de torture aux écrivains qui se permettent d'avoir d'autres dieux que les vôtres ?²⁹

Au sein de l'œuvre, le personnage de Raymon représente la rhétorique du pouvoir, et est construit d'après le modèle de l'écrivain journaliste que Sand refuse. Au chapitre X, le narrateur nous apprend que Raymon publie, et qu'il a du succès sous le ministère Martignac.

[...] il est temps de vous apprendre que ce Raymon, dont vous venez de suivre les faiblesses et de blâmer peut-être la légèreté, est un des hommes qui ont eu sur vos pensées le plus d'empire ou d'influence, quelle que soit aujourd'hui votre opinion. Vous avez dévoré ses brochures politiques, et souvent vous avez été entraîné, en lisant les journaux du temps, par le charme irrésistible de son style, et les grâces de sa logique courtoise et mondaine.³⁰

Sand fait ainsi de son personnage un type du journaliste à succès, et du lecteur un type du public de la presse. D'une part, Raymon écrit mais il n'est pas précisé ni sur quoi, ni dans quelle journal ou revue, ni dans quel but. Il n'y a qu'une mention de « brochures politiques », mais rien de plus, ce qui en dit long sur la capacité du personnage à faire de grands mots et de beaux discours avec peu de réflexion et un sujet si vaste qu'il en perd son sens. Le lecteur lui, est pour une fois cible de l'ironie de Sand, qui en fait le représentant d'un public avide de publications qui pousse à la surproduction d'écrits charmants mais manquant de profondeur. Il est responsable quelque part du tournant qu'a pris la presse, et l'ironie sandienne a ici pour but d'en faire prendre conscience au lecteur réel. Sa démonstration se poursuit quand elle fait de Raymon un proxénète de la langue, utilisant l'association fréquente de la publication dans la presse à une forme de prostitution.

Rien n'est si facile et si commun que de se duper soi-même quand on ne manque pas d'esprit et quand on connaît bien toutes les finesses de la langue. C'est une reine prostituée qui descend et s'élève à tous les rôles, qui se déguise, se pare, se dissimule et s'efface ; c'est une plaideuse qui a réponse à tout, qui a toujours tout prévu, et

²⁸ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 35

²⁹ *Ibid.*, p. 36

³⁰ *Ibid.*, p. 128

qui prend mille formes pour avoir raison. Le plus honnête des hommes est celui qui pense et qui agit le mieux, mais le plus puissant est celui qui sait le mieux écrire et parler.³¹

Raymon se donne le rôle de la dupe pour avoir toujours raison, et est capable de dire une chose et son contraire. L'ironie atteint un point acméique quand l'auteure accuse le gouvernement de cette même duperie menteuse et hypocrite : « Cette rare faculté qu'il possédait, de réfuter par le talent la vérité positive, en avait fait un homme précieux au ministère³². » Raymon se trouve puni plus tard dans le roman, quand les vaines promesses des journaux de la Restauration sont démenties par la réalité, et quand les journaux d'opposition commencent à argumenter pour récupérer les grands noms de la publication. Il continue à jouer sur les deux tableaux, mais finit par perdre son destin à ce jeu, comme le souligne élégamment Éric Bordas : « Raymon est celui qui ne peut rien devenir, faute d'avoir jamais été³³. »

4. Le décalage avec l'Histoire

a. Le décalage avec le présent comme source ironique

Dans notre démonstration, nous avons pu apprécier le traitement ironique de personnages types mis en accusation pour former par le contre-exemple un chemin vers l'idéal. Tous sont, d'une manière ou d'une autre, en décalage avec le temps présent, ce qui les empêche d'agir pour cet idéal à venir. C'est bien de cette inadéquation temporelle perçue comme un écart que peut naître l'ironie sandienne accompagnée de sa réflexion socio-historique, condamnant ses personnages en leur donnant ou non, selon la gravité de leur cas, l'occasion de se racheter en prenant conscience de leur décalage pour le modifier. Les personnages principaux masculins de notre corpus vivent chacun dans une forme de passé qui leur est propre. Cet écart permet à l'ironie de s'emparer de leurs comportements et de montrer la nécessité d'un ancrage dans le présent pour une projection vers l'avenir, sous peine d'être puni par le ridicule et par l'impuissance.

³¹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 130

³² *Ibid.*

³³ E. BORDAS. *op. cit.*, p. 33

Dans *Indiana*, c'est le domaine politique qui est le lieu de la démonstration de l'auteure. Delmare, nous l'avons vu, est sévèrement jugé par le narrateur pour son passéisme bonapartiste stérile. Il est rendu ridicule par son obstination quand tout tend à lui prouver son erreur, et le narrateur se joue de ce personnage qui ne se rend compte de rien. En effet, il ironise quand le colonel ne voit pas que sa femme est en train de le tromper alors que toute la société parisienne le sait : « Sa passion pour M. de Ramière n'était plus un secret que pour son mari¹. » En outre, ce personnage qualifiable d'anachronisme vivant, de « débris de l'Empire », est un motif, un type, exploité notamment par Balzac dans *Le Cousin Pons*.

Le personnage éponyme est en décalage avec son époque, totalement égaré dans une temporalité qui n'est plus la sienne. Comme le Père Goriot, il fait partie de ces personnages hors temps, traités avec plus ou moins de bienveillance mais toujours victimes de leur époque et de ceux qui y sont adéquats. Ils sont pour les auteurs une source de réflexion sur leur société, doublée d'un jugement de valeur à la fois sur ces personnages en décalage et sur les avides qui cherchent à profiter d'eux. En effet, le naïf cousin qui vit pour la passion de l'art ne trouve chez ses contemporains que mépris, jusqu'à ce que ces derniers s'aperçoivent que sa collection d'art vaut une fortune. Voici comment Balzac décrit le parent pauvre : « Un homme en spencer, en 1844, c'est, voyez-vous, comme si Napoléon eût daigné ressusciter pour deux heures² ». Il souligne par l'incise « en 1844 » le caractère démodé et ridicule de la tenue du personnage, grâce à la confrontation directe de l'habit et de la date qui met en relief l'inadéquation de l'association en prenant le lecteur à témoin.

L'ironie est ici subtile, et se précise avec la référence à Napoléon et l'utilisation du plus-que-parfait du subjonctif couplée à l'implicite du verbe « daigner ». L'empereur, tout en ayant l'image d'un capricieux imbu de sa supériorité, est rattaché par le temps utilisé à un passé si lointain que sa réactualisation ne peut être qu'hypothétique. Le verbe « ressusciter » le fait revenir d'entre les morts, mais seulement pour un temps court et compté, ce qui désacralise le verbe, son sujet c'est-à-dire Napoléon et l'élément comparé, le cousin Pons. Dans cette phrase, le cousin Pons est donc lié au passé par sa tenue et moqué pour cela, tout en étant comparé à un homme d'un passé si lointain qu'il est considéré comme mort. L'implicite de la désacralisation de l'ensemble en fait un type de l'homme d'avant, perdu dans le temps. Balzac traite ainsi un personnage anachronique de la même manière que Sand, avec bien sûr des implications

¹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 214

² H. DE BALZAC. *Le Cousin Pons*, in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Houssiaux, 1874, tome 17, p. 381

différentes. Néanmoins, c'est bien un travail du discours, et en particulier du discours du narrateur qui permet de créer ces effets.

Raymon quant à lui, est victime de l'ironie du narrateur qui le montre caché derrière les idées de 1814 en simulant un engagement pour ne pas avoir à penser le futur. Il agit de même dans le domaine des sentiments, lorsqu'au chapitre XX il trouve Indiana dans sa chambre, il réactive une nouvelle fois le discours passionné périmé, qui ne doit servir qu'à écarter la jeune femme pour un temps, tandis qu'en repoussant la confrontation il s'échappe de la temporalité en manquant à ses responsabilités. Mêlant discours direct et indirect en dévoilant les pensées des personnages, le chapitre se finit ainsi :

[Les] joues [d'Indiana] avaient une teinte verdâtre, et ses lèvres sèches semblaient paralysées. Raymon eut peur. Il se rappela le suicide de l'autre, et, dans son effroi, ne sachant que devenir, craignant d'être deux fois criminel à ses propres yeux, mais se sentant trop épuisé d'esprit pour réussir à la tromper encore, il l'assit doucement sur son fauteuil, l'enferma, et monta à l'appartement de sa mère.³

Le narrateur condamne ainsi Raymon qu'il juge néfaste pour la société idéale que l'auteure projette en le condamnant à la cruauté et à la faiblesse car même la responsabilité de deux suicides ne l'effraie pas, du moins ne vaut pas son repos ; et à la lâcheté puisqu'il a besoin de sa mère, figure forte, pour régler une situation qu'il considère comme un problème et qu'il a lui-même créée. De même, la fadeur de Ralph décrite lors de son premier portrait décrédibilise déjà le personnage, mais dans ce passage qui semble faire un éloge de ses traits, le narrateur finit par ironiser en le décrivant comme étant un « cavalier » au goût des femmes du passé, ironisant en outre sur ce goût auto-proclamé philosophique, ce qui condamne par deux fois le personnage en sabordant un éventuel soutien féminin.

Du reste, la vigueur assez dégagée de ses formes, la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains, et jusqu'à la rigoureuse élégance de son costume de chasse, l'eussent fait passer pour un fort beau *cavalier* aux yeux de toute femme qui eût porté en amour les goûts dits *philosophiques* d'un autre siècle.⁴

³ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, pp. 222 – 223

⁴ *Ibid.*, p. 51

Dans *Mauprat*, ce sont le système social et les mœurs qui sont pensés, éclairés à la fin du roman par l'éducation moderne. L'ironie qu'Edmée porte sur Bernard, et qu'il a comprise *a posteriori* puisqu'il la reproduit dans son récit, naît du constat du fait qu'il vit en lui-même dans des temps sombres et reculés et de la foi en son amélioration puisque le propos ironique lui est destiné. C'est parce que Bernard pense avec des schémas de pensée d'un ancien temps que sa cousine peut s'en moquer. Au-delà de ce couple, c'est le système social et les mœurs qui sont mis en jeu par leur affrontement. Bernard représente une manière anachronique de penser toujours active dans certains esprits, et Edmée la nouvelle vertu venue corriger ces penchants féodaux.

Les Beaux Messieurs de Bois-Doré est le roman de Sylvain, marquis par ordonnance d'Henri IV, croyant toujours vivre dans cette époque en refusant son grand âge et en se persuadant de l'actualité de l'idéal de *L'Astrée* qu'il tente de reproduire. Lauriane explique au début du roman que cette manie s'est déclarée quand le marquis vieillissant s'est rendu compte qu'il ne plaisait plus aux femmes. Il s'est alors retranché dans son idéal courtois et platonique, pour se rassurer quant à la disparition du désir. Le refuge passéiste n'en devient que plus ridicule quand le lecteur s'aperçoit que personne n'est dupe, à l'exception peut-être d'Adamas qui aime son maître au point d'en faire son modèle. Même D'Alvimar, qui semble en premier lieu être la voix réaliste du roman, finit par se perdre en cédant à ses penchants inquisitoriaux vieillis et jugés indignes de l'homme par une société progressiste. Il se révèle être un meurtrier menteur et complotiste, confirmant les premiers indices ironiques semés par le narrateur lors de son portrait dans les premières pages du roman.

Pour George Sand, l'accord avec le présent est nécessaire, mais ne suffit pas pour être digne de représenter son idéal et sa soif d'absolu. Correspondre au présent dans une époque dénaturée, en être la lisse représentation prête à tout accepter sans avoir d'avis, est incompatible avec la projection vers un avenir serein qu'elle construit à travers son réalisme idéaliste. La démonstration s'en fait avec le personnage de M. de la Marche, jeune homme à la mode dépourvue de réelle perspicacité, ou avec Raymon, représentant parfait du ministère Martignac, présent insipide par son manque de conviction, existence molle d'un rentier chartiste. Pour ce qui est d'Indiana elle-même, elle ne peut appartenir à une temporalité, elle est parfaitement étrangère à toute forme de réflexion historique car hors-Histoire elle-même. Éric Bordas développe cette idée en mentionnant son caractère étranger. Elle est créole, et donc étrangère au monde politique parisien, qui ne l'intéresse pas. C'est une femme, ce qui fait qu'en plus de lui refuser la politique on lui refuse l'Histoire, faite par des hommes. Elle est en outre mariée, elle ne peut donc, aux yeux de la loi comme de la société, jouir d'une quelconque indépendance.

Enfin, elle n'est pas instruite, ce qui l'empêche d'avoir une emprise au moins intellectuelle sur le monde, et même si les discussions politiques du Lagny l'intéressent, elle ne peut y participer activement. Indiana est, pendant toute la première partie du roman, victime de l'ironie du sort formulée par le narrateur, de l'ironie utilisée par ce dernier directement sur les personnages, et même de l'ironie méchante de Raymon censée l'humilier.

Tous ces personnages fonctionnent comme des contre-exemples, et l'ironie permet non seulement de les punir par le ridicule lors de leurs mauvaises actions, mais surtout de les placer sur un système axiologique, sur une échelle des valeurs propres à l'auteure.

b. L'ironie place les personnages dans un système axiologique

Il faut d'abord considérer la fin et l'aboutissement des personnages pour saisir leur évolution et les placer sur cette échelle. Certains sont condamnés, d'autres privés de destin, d'autres enfin accèdent à une forme d'idéal. Dans la première catégorie, nous trouvons Delmare, Jean de Mauprat, D'Alvimar. Ce sont des personnages violents, victimes de leur bêtise ou utilisant leur intelligence à mauvais escient. D'Alvimar meurt deux fois, une fois par duel, puis de maladie. Il réchappe au coup d'épée de Sylvain, comme si quelque part ce duel manquait de justice car relevant d'une autre époque, mais il ne peut échapper à une forme de justice divine ou d'appel diabolique lorsqu'il agonise puis trouve la mort, vaincu. Cette mort est montrée dans une bacchanale infernale, vue en secret par le marquis à travers des ombres déformantes (15)⁵. Cette mort fonctionne comme une condamnation du personnage à qui on a donné la chance de se racheter en le cachant en Berry, mais qui a préféré persévérer dans son vice, comme le suggère la fin du chapitre où Dieu lui-même l'abandonne par la disparition de la croix.

Le tumulte apaisé, l'ombre d'un crucifix gigantesque coupa en croix toute la muraille.

La lumière parut changer de place, et cette croix devint toute petite ; enfin, elle disparut, et une seule figure très-nettement dessinée prit sa place, tandis qu'une voix sépulcrale récitait d'un ton monotone une prière qui semblait être celle des agonisants.⁶

⁵ Nous plaçons un extrait du passage en annexe.

⁶ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 347

Dans la seconde catégorie, nous pouvons placer Raymon, qui renonce à toute emprise historique lorsqu'il se marie, ne devenant rien de plus que ce qu'il n'a jamais été. Sa force n'était que celle de la manipulation des plus faibles par la parole, et lorsqu'il rencontre plus fort que lui, sa nature lâche est découverte. Ainsi, lorsque la nouvelle madame de Ramière surprend Indiana et Raymon, ce dernier fait preuve d'une extrême faiblesse en abandonnant le contrôle qu'il pouvait sembler avoir sur sa vie :

« Quelle est donc cette femme ? dit-elle à Raymon et de quel droit me donne-t-elle des ordres chez vous ?

— Vous êtes ici chez moi, Madame, reprit Laure.

— Mais parlez donc, Monsieur ! s'écria Indiana en secouant avec rage le bras du malheureux ; dites-moi donc si c'est là votre maîtresse ou votre femme !

— C'est ma femme, répondit Raymon d'un air hébété.

— Je pardonne à votre incertitude, dit madame de Ramière avec un sourire cruel. Si vous fussiez restée où le devoir marquait votre place, vous auriez reçu un billet de faire part du mariage de monsieur. Allons, Raymon, ajouta-t-elle d'un ton d'aménité caustique, je prends pitié de votre embarras ; vous êtes un peu jeune ; vous sentirez, j'espère, qu'il faut plus de prudence dans la vie. Je vous laisse le soin de terminer cette scène absurde. J'en rirais si vous n'aviez pas l'air si malheureux. »⁷

Raymon, « hébété », donne ainsi à Laure tout le loisir de condamner cruellement à la fois Indiana et son mari avec une ironie qui lui permet de conserver l'ascendant qu'elle a depuis toujours sur Raymon et le pouvoir qu'elle détient depuis son mariage.

Enfin, dans la dernière catégorie, se trouvent Ralph et Indiana dans une réécriture de *Paul et Virginie*, Bernard accompagné d'Edmée qui démontre la puissance de l'éducation qui enseigne que l'on est toujours en train d'apprendre, et qui permet de conserver sa vertu en donnant une force encore plus touchante à l'aveu final, Mario et Lauriane mariés malgré leurs différences d'âge et de culte : « La noce fut splendide. Le marquis ouvrit le bal avec Lauriane, qui, heureuse et reposée, ne semblait pas avoir un jour de plus que le beau Mario.⁸ » On peut y ajouter Sylvain ayant enfin accepté son âge, heureux de sa situation et ne cherchant plus à tricher avec le temps. Ayant vécu l'accomplissement de ses idéaux chevaleresques dans la bataille finale, le personnage vit son arrivée dans le présent à la fin du roman.

⁷ G. SAND. *Indiana*, op. cit., pp. 297 – 298

⁸ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 573

Il se tenait toujours droit comme un peuplier, et roide à l'avenant ; mais il ne se cachait plus d'enfoncer son maigre genou dans la puissante main d'Aristandre, pour enfourcher son cheval. Une fois en selle, il était ferme comme un roc.⁹

Finalement, l'ironie met en accusations des personnages mais ce n'est pas elle qui se charge de la condamnation définitive. Cette dernière se situe plutôt du côté de la réception, et c'est le lecteur lui-même qui fait le procès des types en fonction de ce qu'auteur et narrateur lui ont fourni comme élément de réflexion. Les jugements ironiques permettent de situer les personnages dans un système axiologique car ils sont des éléments de réflexion donnés au lecteur pour le faire penser, ainsi ce sont ses valeurs qui sont directement interrogées. Comprendre l'ironie d'un auteur sous-entend adhérer à sa hiérarchie des valeurs, car ce procédé suppose le positionnement des contradictions de l'énoncé dans une échelle axiologique, et le lecteur qui saisit cette ironie saisit le système de valeurs qu'on lui présente. Pour Pierre Schoentjes¹⁰, la nature évaluative de l'ironie entraîne une difficulté d'interprétation, parce qu'elle ne présente pas de normes absolues. Au contraire, la frontière établie entre le bien et le mal, ou entre le beau et le laid importe moins que la hiérarchie établie entre des valeurs en conflit. Un placement dans un système axiologique est en fait intrinsèque au fonctionnement même de l'ironie.

Chez Sand, ce système est polarisé entre les mauvais personnages, méchants, dangereux, entretenant la domination et les bons, justes, solidaires et pieux. Entre les deux évoluent des caractères et des actions qui participent d'un rapprochement d'un côté ou de l'autre, ce qui est signifié entre autres par l'ironie. Dès lors, ce n'est pas une ironie qui impose, c'est une ironie qui propose, car certains caractères sont mouvants et ne méritent pas une condamnation définitive, comme Bernard ou Sylvain. L'ironie sandienne plus grinçante est réservée aux personnages les plus menaçants, le narrateur se réjouissant ainsi de les railler. En plaçant ses personnages dans une chronologie, puis en leur appliquant un traitement ironique, c'est face à l'Histoire que George Sand se place et établit ses valeurs. Pour les personnages qui relèvent du bon et du bien, la disparition de l'ironie signale l'accomplissement de celle-ci lorsqu'ils retournent à l'Histoire.

⁹ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 540

¹⁰ P. SCHOENTJES. *op. cit.*, p. 145

c. Disparition de l'ironie lors du retour « heureux » des personnages à l'Histoire

La fin des romans est caractérisée par la disparition du traitement ironique des personnages principaux ayant accédé à une version meilleure d'eux-mêmes. Dès cet instant, le narrateur n'a plus besoin de cet outil car les personnages se retrouvent dans leur temporalité et accèdent à l'Histoire, ce qui prouve que l'ironie chez Sand n'est pas une fin en soi mais bien un moyen. Dans *Indiana*, elle fait coïncider le bouleversement historique de 1830 avec l'affirmation d'Indiana en tant qu'individu. En effet, sa fuite de l'île Bourbon, après avoir dénoncé son mari par une question rhétorique, son arrivée à Bordeaux est la concrétisation de sa première décision égoïste, celle de revenir à Raymon. Mauvais choix certes, elle s'en rendra bien compte, mais étape nécessaire pour devenir elle-même, de la même manière que la révolution de 1830 manquée elle aussi était nécessaire pour le progrès historique.

Par ces événements, Indiana semble reprendre le cours de l'Histoire, affirmée comme individu dans une société donnée. Pourtant cette société la rejette et la dégoûte, en la personne de Raymon, et c'est alors son cousin Ralph qui vient la sauver du désespoir dans lequel elle sombre, victime de l'anéantissement de son regain d'énergie. À leur retour à l'île Bourbon, Ralph parvenu à l'éloquence produit un superbe discours parfaitement construit et prononcé, où il avoue à Indiana son amour. Le texte prend alors une tournure mystique, et les deux personnages finissent par se jeter d'une falaise, ensemble, réunis dans l'amour et décidés à ne jamais revenir au monde qui les rejette. Dans la conclusion du roman, la nature les accueille, malgré ses caprices, et les deux héros se consolent dans cette existence à l'extérieur du monde :

Le lendemain, je quittai Ralph et Indiana ; l'un m'embrassa, l'autre versa quelques larmes.

« Adieu, me dirent-ils, retournez au monde ; si quelque jour il vous bannit, souvenez-vous de notre chaumière indienne. »¹¹

C'est en fait un retour à une non-Histoire qui a lieu ici. Si l'Histoire doit être liée à la dure société sans pitié de la métropole, alors leur vie doit se tenir à l'île Bourbon, dans un temps mythique. Comme le démontre Béatrice Didier, « la Réunion [...] est de l'ordre du mythe, non de l'Histoire¹² », elle relève d'un temps circulaire, et non plus linéaire ou progressif. L'idéal semble se dessiner ici en ce que les personnages évoluent dans un lieu qui leur est naturel, en

¹¹ G. SAND. *Indiana*, *op. cit.*, p. 344

¹² *Ibid.*, p. 24

tentant de libérer les esclaves de leur condition servile et en faisant preuve d'une grande solidarité entre eux. Néanmoins, ils ne deviennent pas un mythe « primitif » où l'action n'est plus nécessaire, au contraire, ils parviennent à appliquer à leur vie des principes d'idéal leur permettant d'accéder à une forme de félicité. Dans cette dernière lettre, aucune trace d'ironie de la part du narrateur, qui pourtant ne s'en est pas privé tout au long du roman. Le fait que le récit puisse être compris comme étant la retranscription par un homme du récit de Ralph, qui ne s'épargne pas lui-même, montre comment ce dernier a évolué, se rendant bien compte des tenants et des aboutissants de chacune des situations qu'il a vécues.

Notons néanmoins la note discordante que représente Indiana dans cette conclusion. Nous l'avons vu, cette dernière ne peut être considérée comme relevant entièrement de l'utopie, bien qu'elle en utilise certains ressorts, et si dans ces dernières pages, Indiana est certes en sécurité physique et affective, elle est tout de même condamnée au mutisme. De la même manière, Consuelo, qui était une si grande chanteuse, perd sa voix alors qu'elle était ce qui la définissait. Elles sont toutes deux sorties du monde, l'une par l'insularité, l'autre par l'isolement dans une forêt, et dans les deux cas, c'est une voix masculine qui prend le relais pour finir de raconter leur histoire, Ralph pour Indiana, son fils pour Consuelo. Ces deux figures n'accèdent finalement pas au bonheur, mais à une forme de retrait du monde pour le repos de l'âme. En cela elles sortent de l'Histoire, non pas de manière heureuse mais par nécessité, peut-être par sacrifice d'elles-mêmes également. George Sand ne se permet pas la rédaction d'une utopie complète, mais souligne plutôt le lien des personnages avec l'Histoire, même si celui-ci doit être sciemment rompu. Si Indiana et Consuelo sortent de l'Histoire, dénonçant ainsi le manque de place fait à certaines femmes dans le cours des grands événements, d'autres personnages masculins parviennent eux à la retrouver.

Bernard est l'incarnation de la foi de Sand en la capacité de l'individu à devenir meilleur et son itinéraire est celui de la perfectibilité, car de la barbarie il accède à la civilisation par l'éducation. C'est bien cette éducation qui lui permet d'avoir sur lui-même un regard rétrospectif, et par-là de faire naître le récit lui-même puisqu'il en est le narrateur. À la fin du roman, Bernard est un homme accompli, nourri de la philosophie de Rousseau mais capable de s'en détacher pour penser par lui-même quand il entre en désaccord avec elle. À travers l'ironie désormais maîtrisée, il peut faire la critique des idées égalitaristes d'Edmée, qu'il considère parfois trop absolues pour une application pratique. Bernard a donc retrouvé les rails de la temporalité, est enfin en accord avec son temps, et il semble même en avance sur sa préceptrice, car il s'affranchit de Rousseau. Il est même capable d'analyser *a posteriori* la pédagogie

d'Edmée et d'en déceler les failles, affirmant contre le philosophe que le plaisir d'apprendre doit valoir celui de faire apprendre.

Du reste, Edmée ne me montrait pas ouvertement l'intérêt qu'elle prenait à m'instruire elle-même. Elle se trompait sans doute en pensant qu'elle devait me cacher sa sollicitude ; j'en eusse été d'autant plus stimulé et ardent au travail.¹³

En fait, Bernard rejoint à la fin du roman l'état de la pensée de Sand, et le dernier paragraphe est un plaidoyer pour l'éducation prononcé par lui, mais bien dicté par l'auteure elle-même, dans une émancipation de fond avec le philosophe des Lumières présenté comme un « vieux maître », à qui l'on est attaché mais dont il faut savoir prendre congé pour élaborer une pensée en adéquation avec son temps.

Ce que je vous dis là n'est peut-être pas très orthodoxe ; mais c'est chrétien, je vous en réponds, parce que c'est vrai. L'homme ne naît pas méchant ; il ne naît pas bon non plus, comme l'entend Jean-Jacques Rousseau, le vieux maître de ma chère Edmée. L'homme naît avec plus ou moins de passions, avec plus ou moins de vigueur pour les satisfaire, avec plus ou moins d'aptitude pour en tirer un bon ou un mauvais parti dans la société. Mais l'éducation peut et doit trouver remède à tout ; là est le grand problème à résoudre, c'est de trouver l'éducation qui convient à chaque être en particulier. L'éducation générale et en commun semble nécessaire, s'ensuit-il qu'elle doive être la même pour tous ?¹⁴

La conclusion, sur laquelle nous revenons afin de l'étudier dans son intégralité sonne même comme une adresse directe au lecteur faite par l'auteure, qui justifie ainsi toute son intrigue et tout son propos en destinant ce pamphlet à un individu hors-diégèse, à une société entière à qui est prescrite la fin de la haine.

En attendant qu'on ait résolu le problème d'une éducation commune à tous, et cependant appropriée à chacun, attachez-vous à vous corriger les uns les autres.

Vous me demandez comment ? Ma réponse sera courte : en vous aimant beaucoup les uns les autres. C'est ainsi que, les mœurs agissant sur les lois, vous en viendrez à supprimer la plus odieuse et la plus impie de toutes, la loi du talion, la peine de mort, qui n'est autre chose que la consécration du principe de la fatalité, puisqu'elle suppose le coupable incorrigible et le ciel implacable.¹⁵

¹³ G. SAND. *Mauprat*, *op. cit.*, p. 204

¹⁴ *Ibid.*, p. 433

¹⁵ *Ibid.*, p. 434

Sand fait preuve d'un grand optimisme, en ordonnant l'amour de son prochain comme première étape de la correction de chacun par lui-même et par les autres pour supprimer la loi du talion, qui incarne pour elle une société individualiste. Au contraire c'est bien une société comprise comme communauté, en tous cas dans laquelle les individus entretiennent des liens forts, à laquelle aspire notre auteure. Elle n'assène pas des vérités absolues, ce qui serait retomber dans le dogme sans élever la réflexion, mais fait état de l'avancée de sa pensée, et de ce qui lui semble être la marche à suivre pour parvenir à l'élévation humaine. Cet optimisme est néanmoins lucide, car les progrès de Bernard ne se font pas tout seuls, et l'ironie blessante à laquelle il a dû faire face est la preuve linguistique de sa conscience des efforts à fournir.

Enfin, l'exemple même de la prise de conscience qui mène à la félicité est Sylvain de Bois-Doré qui, au chapitre LXX, finit par accepter son âge et paradoxalement rajeunit. Le retour à la temporalité réelle est métaphorisé par l'abandon de la perruque, qui était au début du roman le signe de son refus de la vieillesse. Cet abandon est amorcé quand, en écoutant le discours de Mario, le marquis est si touché qu'il décide de l'adopter, et que l'émotion lui fait oublier sa peur du temps : « cette fois, il s'inquiéta peu de sa perruque¹⁶. » Il l'enlève à nouveau quand, pour sauver sa vie et celle de Mario, il se déguise en aubergiste, quand la conscience du danger immédiat l'oblige à se séparer de sa parure, sous peine d'être reconnu. Pour protéger Mario, qui avait été provoqué sur l'apparence de son père par des moqueurs, le marquis décide d'abandonner son costume et d'apparaître comme il est réellement. A sa grande surprise, c'est un triomphe qui lui est fait.

[Le marquis] supprima un jour, tout à coup et sans avertir personne, son teint et sa perruque, sous prétexte que M. de Richelieu avait raison de proscrire le luxe, et qu'il fallait donner le bon exemple. Ainsi résigné à paraître vieux et laid, il se présenta héroïquement à sa famille. Mais, à sa grande surprise, tout le monde poussa une exclamation de plaisir, et la Morisque lui dit naïvement :

— Ah ! que vous êtes bien, mon maître ! je vous croyais beaucoup plus vieux que vous ne l'êtes !

La vérité est que, sous son masque, le marquis s'était fort bien conservé, et qu'il était extraordinairement beau pour son grand âge.¹⁷

Le masque de jeunesse du marquis ne servait en fait qu'à dissimuler sa beauté authentique, et en refusant la temporalité, le marquis a refusé de s'accorder les bienfaits de son âge. L'ironie

¹⁶ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, op. cit., p. 195

¹⁷ *Ibid.*, p. 540

est ici encore un peu présente, car cela coûte un effort à Sylvain d'apparaître dans la simplicité de son apparence et parce qu'il n'a pas encore saisi les bienfaits du présent en tentant de se projeter dans l'avenir. Le narrateur récupère alors immédiatement le cours de la narration pour faire ensuite l'éloge du marquis, dans un beau portrait de Sylvain dans son âge, ce qui montre qu'il en prendra vite conscience. La pointe finale d'ironie sur l'abandon des artifices se trouve quelques lignes plus loin :

Il reçut dès lors tant de compliments non équivoques sur sa belle vieillesse, qu'il changea tout son système de coquetterie : au lieu de cacher son âge, il l'augmenta, se donnant quatre-vingts ans, quoiqu'il n'en eût que soixante-seize [...] ¹⁸

Le décalage de seulement quatre années est humoristique, car il ne représente que très peu de temps pour une si grande différence d'apparence. Sand montre alors un Sylvain incorrigible dans son désir de plaire, mais invite son lecteur à avoir une indulgence amusée pour celui-ci. C'est véritablement à l'extrême fin du roman, après l'accomplissement dans la bataille, que Sylvain trouve la paix dans la temporalité, c'est-à-dire quand il cesse de vouloir plaire mais existe pour lui-même. En mariant Lauriane et Mario, il accepte le rôle de père qui est le sien, et finit par l'incarner. Sand écrit d'ailleurs à Flaubert en 1871, à soixante-sept ans :

Le jour où j'ai résolument enterré ma jeunesse, j'ai rajeuni de vingt ans. Tu me diras que l'écorce n'en subit pas moins l'outrage du temps. Ça ne me fait rien, le cœur de l'arbre est fort bon et la sève fonctionne comme dans les vieux pommiers de mon jardin qui fructifient d'autant mieux qu'ils sont plus racornis. ¹⁹

Ainsi, l'ironie fonctionne finalement comme un outil pour faire voir l'écart, en particulier avec le présent, afin de le tourner en ridicule. Considérant la littérature comme un réel actant politique, George Sand croit en la performativité littéraire en ce que la fiction est capable de se substituer aux discours politiques. Au-delà, elle fait de l'écriture le support d'une théorie sandienne du roman, accordant ainsi le propos à l'objet. Le lien avec l'Histoire en tant que présent est pour Sand une réelle manière d'agir sur la société pour le meilleur, même – voire surtout à échelle individuelle. Elle condamne donc les personnages qui ne l'exploitent pas

¹⁸ G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *op. cit.*, p. 541

¹⁹ G. FLAUBERT, G. SAND. *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, *op. cit.*, Lettre CXC de G. Sand à G. Flaubert du 23 Juillet 1871, p. 255 [en ligne] <https://archive.org/stream/correspondancee00sand#page/n7/mode/2up>

par le biais d'une ironie sévère mais juste, considérant que leur réception par le lecteur doit être éducative. La qualité réversible du discours ironique permet soit de punir durablement les personnages en achevant leur arc personnel sur une pointe ironique, soit de les voir s'effacer quand ils rejoignent leur temporalité et une forme d'idéal. La condamnation des personnages bons n'est alors que passagère, et l'ironie disparaît lorsque son objectif est atteint. Outil critique et lien fort avec le lecteur, l'ironie est pour Sand révélatrice à la fois d'une conception du monde et de l'Histoire comme progrès, et un témoignage d'une foi en l'éducation par les mots.

Conclusion

L'ironie chez George Sand est un outil linguistique puissant qui prouve l'attachement de l'auteure à l'écriture autant que son engagement en littérature et en politique. Naissant du rapport profond que Sand entretient avec l'idéal, l'ironie lui sert de marqueur axiologique lorsqu'elle l'utilise pour signifier au lecteur connivent un écart de ses personnages avec ce qu'elle pense être le meilleur pour la société présente et future. Souvent portée par le narrateur, l'ironie est parfois le fait de personnages, ce qui redouble leur positionnement dans un système de valeur défendu par l'auteure. En effet, d'une part les personnages sont placés par le narrateur dans le système axiologique sandien, d'autre part ils sont eux-mêmes désignés comme responsables de leur parole, disqualifiée ou non, ce qui les condamne ou renouvelle leur crédit aux yeux du lecteur. Grâce à l'ironie, la dénonciation linguistique relève à la fois de la diégèse et de la stylistique, du récit et de sa mise en écriture, car elle gagne la parole narrative autant que la parole des personnages. C'est bien la voix de l'auteure qu'entend le lecteur à travers cette ironie, dans une conversation qui se veut éducative. Loin d'être une table rase, l'ironie sandienne est plutôt à la recherche de fondations, refusant le décalage avec le présent pour magnifier le lien nécessaire avec l'Histoire.

George Sand défend les dominés, étant elle-même une « métisse sociale¹ » sensibilisée à l'opposition des classes. Elle déclare très tôt son parti-pris républicain et socialiste lorsqu'elle écrit, entre autres : « Je serai avec l'esclave et avec la bohémienne, et non avec les rois et leurs suppôts.² » Le socialisme l'anima toute sa vie et elle milita activement jusqu'à la déception de 1848. De ce point de vue politique, l'ironie est un outil formidable qui convoque l'intuition du lecteur, et le prend à parti pour la démonstration. En cela, Sand ne peut produire une ironie aux frontières du nihilisme, et fait preuve au contraire d'une grande pédagogie. C'est dans cette application concrète que l'œuvre sandienne et son ironie peuvent être comprises. Nous pourrions alors nous demander quels effets l'écriture sandienne a pu avoir dans la société de son époque en se tournant davantage du côté de la réception, ou étudier le versant politique de Sand à travers ses discours.

Notre étude s'est penchée sur trois romans correspondant à trois périodes différentes de l'écriture sandienne : la naissance de l'écrivain, l'amorce du socialisme, et la maturité. Pour pouvoir brosser un portrait fidèle de l'ironie sandienne, il faudrait consulter d'autres œuvres

¹ M. PERROT. *op. cit.*

² G. SAND. *Correspondance*, Paris, Classiques Garnier, 1964 – 1991, tome VI, p. 487

comme *Valentine* (1832) qui traite de l'impossibilité de la communauté idéale malgré ses bienfaits et utilise l'ironie en opposant celle de Benedict, dandy monté à Paris gagné par l'ennui et celle qui décèle les bons et les mauvais comportements. Les romans socialistes seraient également d'un grand éclairage, comme *Le Compagnon du Tour de France* (1840) ou *Le Péché de Monsieur Antoine* (1845), dans lequel l'ironie sert d'autant plus de marqueur axiologique que la conscience socialiste de Sand se développe à cette période dans une réelle volonté de changement teintée d'espoir, et pour laquelle elle se donne corps et âme. D'autres romans moins connus, tels qu'entre beaucoup d'autres *Garnier* (1834) ou *Gabriel* (1839), dans lequel l'auteure utilise l'ironie pour fustiger les inégalités persistantes entre les hommes et les femmes, permettraient d'esquisser un tableau plus large de l'usage sandien de l'ironie. Cette dernière semble être explorée par Sand par le biais de la théâtralité des personnages, qui lui sert à épaissir des comportements et des caractères mûrs pour le traitement ironique qui deviennent ainsi facile à saisir pour le lecteur. Cette théâtralité, étudiée dans *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*³, est représentative du mélange des genres auquel semble être attachée l'auteure. Agathe Novak-Lechevalier⁴ y démontre comment la théâtralité présente dans *Mauprat* distingue nettement le roman du *mélo* du XIX^e siècle, le rendant bien plus consistant et dénonciateur, ce qui s'approche de nos conclusions quant à l'usage de l'ironie. Ainsi, la théâtralité des romans sandiens semble ouvrir un pan de recherche où l'ironie pourrait trouver toute sa place. Et si la théâtralité se rapproche de l'ironie, que dire du théâtre et de son oralité ? L'ironie sans narrateur qu'on pourrait trouver dans l'écriture dramatique serait une manière de renouveler à la fois la perception voire la méconnaissance du théâtre sandien et le spectre ironique de l'auteure. Étant majoritairement portée dans les romans par le narrateur, il serait intéressant de chercher si, à la manière de Vigny, Sand fait elle aussi usage d'une ironie superposée au dialogue dramatique, par exemple dans l'adaptation à succès de *Mauprat* à la scène en 1853.

Ainsi la maîtrise stylistique de George Sand serait mise à l'honneur, refusant de la sorte la perception que la postérité lui donne trop souvent. Sand, ironique et pédagogique, fidèle à ses valeurs et à la manière dont elle veut les voir mises en application, écrit pour faire grandir l'esprit de qui veut bien lire l'envers des mots entre les lignes.

³ O. BARA, C. NESCI (dir.). *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014 [en ligne] <http://books.openedition.org/ugaeditions/4641>

⁴ A. NOVAK-LECHEVALIER. « George Sand : une théâtralité singulière ? *Indiana* et *Mauprat* au regard des romans de Stendhal et de Balzac », in O. BARA, C. NESCI (dir.). *op. cit.* p. 27

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

1. Lectures principales

SAND, George. *Indiana*, [1832], Édition de Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1984

Indiana, [1832], Édition critique par Brigitte Diaz, in DIDIER, Béatrice (dir.), *Œuvres Complètes, 1832 – Indiana ; Valentine*, Paris, Honoré Champion, 2008

Mauprat, [1837], Édition de Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, 1981

Les Beaux Messieurs de Bois-Doré, [1857], Préface de Daniel Arsand, Paris, Libretto, 2017

2. Lectures secondaires

BALZAC (de), Honoré. *La Peau de Chagrin*, [1831], Introduction de Jacques Martineau, Paris, Le Livre de Poche, 1972

Le Cousin Pons, [1847], Édition de Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, 2015

Les Illusions Perdues, [1837-1843], Édition de Philippe Berthier, Paris, Flammarion, 1999

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Memoranda », [1838] in PETIT, Jacques (dir.) *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1966, t. II

CHATEAUBRIAND (de), François-René. *Atala - René*, [1802], Édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 2007

FLAUBERT, Gustave, SAND, George. *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, Paris, Calmann-Lévy, 1904

[en ligne] <https://archive.org/stream/correspondancee00sand#page/n7/mode/2up>

FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*, [1869], Édition de Stéphanie Dord-Crouslé, Troisième édition corrigée, Paris, Flammarion, 2013

GONCOURT (de), Edmond et Jules. *Charles Demailly*, [1860], Édition d'Adeline Wrona, Paris, Flammarion, 2007

MEURICE, Paul, SAND, George. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré : drame en cinq actes*, Paris, Michel Lévy, 1867

[en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132636m.r>

MUSSET (de), Alfred. *La Confession d'un enfant du siècle*, [1836], Édition de Gérard Barrier, Paris, Gallimard, 1973

MUSSET (de), Alfred. *Lorenzaccio*, [1834 – 1896], Édition de Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 2012

SAND, George. *Consuelo : La Comtesse de Rudolstadt (Tome 1)*, [1842], Édition de Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Gallimard, 2004

Correspondance, Édition George Lubin, Paris, Classiques-Garnier, 1964 – 1999

Correspondances 1812 – 1876, Paris, Calmann-Lévy, 1883

Histoire de ma vie, [1854], Paris, Calmann-Lévy, 1855

Histoire de ma vie, [1854], Édition de Brigitte Diaz, Paris, Le Livre de Poche, 2004

La Mare au diable, [1846], Édition critique par Véronique Bui, in DIDIER, Béatrice (dir.). *Œuvres Complètes, 1845-1846 II, Kourroglou, Teverino, La Mare au Diable*, Paris, Honoré Champion, 2011

« Questions d'art et de littérature », in *Œuvres complètes de George Sand*, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*, [1838], Présentation par Fabienne Bercegol, Paris, Flammarion, 2000

Le Rouge et le Noir, [1830], Édition d'Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, 2000

URFÉ (d'), Honoré. *L'Astrée*, [1607-1627], Édition de Jean Lafond (2^{ème} édition revue et corrigée), Paris, Gallimard, 1984

ZOLA, Émile. *Pot-Bouille*, [1882], Édition d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1980

II. CORPUS SECONDAIRE

1. Études sur George Sand

a. Monographies

BERNARD-GRIFFITHS, Simone. *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018

BORDAS, Éric. *Indiana de George Sand*, Paris, Gallimard, 2004

DIDIER, Béatrice. *George Sand*, Paris, ADPF, 2004

DIDIER, Béatrice. *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

HECQUET, Michèle. *Contrat et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand*, Thèse de doctorat en Littérature Française, soutenue à Paris 7, 1990

HECQUET, Michèle. *Lecture de "Mauprat" de George Sand*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990 [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3346412v>

HECQUET, Michèle. *Poétique de la Parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840 – 1845*, Paris, Klincksieck, 1992

HOOG-NAGINSKI, Isabelle. *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999

LACASSAGNE, Jean-Pierre. *Histoire d'une amitié, Pierre Leroux et George Sand*, Paris, Klincksieck, 1973

MALLIA, Marylin. *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018

PERROT, Michelle. *George Sand, Politique et polémiques (1843 – 1850)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997

REID, Martine. *George Sand*, Paris, Gallimard, 2013

REID, Martine. *Signer Sand, l'œuvre et le nom*, Paris, Belin, 2003

SCHOR, Naomi. *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press, 1993

b. Articles et ouvrages collectifs

ASHDOWN-LECOINTRE, Leisha. « George Sand et le Théâtre de Nohant », Clermont-Ferrand, CELIS, 2012 [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00697830>

Association pour l'étude et la diffusion des œuvres de George Sand, *Présence de George Sand*, 1984, n°19, Le théâtre de George Sand, Echirolles, Imprimerie du Néron [en ligne] <https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/PRGS-19ist.pdf>

AURAIJ-JONCHÈRE, Pascale, BERNARD-GRIFFITHS, Simone (dir.). *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015

AURAIJ-JONCHÈRE, Pascale, *et alii.* (dir.). *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012

BARA, Olivier. « Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, pp. 119 – 130 [en ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914285>

BARA, Olivier. « Lettres publiques de George Sand sur le théâtre : affirmation médiatique d'une voix de femme de spectacle », in PINSON, Guillaume (dir.). *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, Dossier n°1, Médias 19, 2011 [en ligne] <http://www.medias19.org/docannexe/file/285/bara.pdf>

BARA, Olivier. « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », in *Littératures*, 2009, n°61, Musset, un romantique né classique, pp. 29 – 45 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2009_num_61_1_2098

BARA, Olivier, HECQUET, Michèle (dir.). *Cahiers George Sand n°40 : George Sand et la fabrique des personnages*, La Châtre, Association Les Amis de George Sand, 2018

BARA, Olivier, NESCI, Catherine (dir.). *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014 [en ligne] <http://books.openedition.org/ugaeditions/4641>

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina. « Le portrait ironique de Raymon dans *Indiana* de George Sand et le jeu des complicités narratives », Academia.eu, 1994 [en ligne] https://www.academia.edu/32425803/Le_Portrait_ironique_de_Raymon_dans_Indiana_de_George_Sand_et_le_jeu_des_complicit%C3%A9s_narratives

DAUPHIN, Noëlle (dir.). *George Sand. Terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 [en ligne] <https://books.openedition-org.janus.biu.sorbonne.fr/pur/7794>

DIAZ, Brigitte, HOOG-NAGINSKI, Isabelle (dir.). *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006

DIDIER, Béatrice. « Masculin/Féminin chez George Sand », in *Itinéraires*, 2011-1, Les mémoires, une question de genre ?, pp. 85 – 91 [en ligne] <https://doi.org/10.4000/itineraires.1629>

DIDIER, Béatrice. « Sexe, société et création : *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* », in *Romantisme*, 1976, n°13 – 14, Mythes et représentations de la femme, pp. 155 – 166 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5061

GARBAN, Bénédicte. « *Histoire de ma vie* de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain » in HERMETET, Anne-Rachel, PAUL, Jean-Marie (dir.). *Récits Autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 [en ligne] <https://books.openedition.org/pur/38696?lang=fr>

HARKNESS, Nigel, WRIGHT, Jacinta (dir.). *George Sand : Intertextualité et Polyphonie II. Voix, image, texte*, Berne, Peter Lang, 2011

HARVEY, Cynthia. « Les règles du jeu au féminin. *Indiana* ou la conquête d'un espace de liberté », in *Tangence*, 2010, n°94, Les femmes et le pouvoir dans la littérature du XIX^e siècle, pp. 11 – 22 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/1003487ar>

LAPORTE, Dominique. « Un enjeu scriptural chez George Sand. Le personnel romanesque dans le (re)positionnement générique d'*Indiana* (1832-1833) », in *Études Littéraires*, 2003, Vol. 35, n°2 – 3, George Sand et ses personnages, 1804 – 2004, pp. 61 – 70 [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/010525ar>

LE BAIL, Marine. *George Sand, au cœur des marges : Mauprat et Consuelo*. Bordeaux, Cycle "Romancières" de l'Université Populaire de Bordeaux, 2017 [en ligne] <<http://upbordeaux.fr/>>.<hal-01523883>

SEILLAN, Jean-Marie. « Naturalisme vs idéalisme. L'infortune posthume de George Sand », Colloque SERD, Université Paris Diderot, 2014 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/IdealismeJeanMarieSeillan.pdf>

SOURIAN, Ève. « *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* : d'un château à l'autre », in HARKNESS, Nigel, WRIGHT, Jacinta (dir.). *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I. Palimpseste, Echanges, Réécritures*, Berne, Peter Lang, 2011, pp. 173 – 181

ZANONE, Damien (dir.). *George Sand et l'idéal : une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017

c. A paraître

Colloque *George Sand Comique*, Lyon, Université Lyon 2, du 19 au 21/10/18

In KERLOUEGAN François, BARA, Oliver (dir.). *George Sand comique*, Grenoble, UGA Éditions, à paraître en juillet 2020

AURAX-JONCHIERE, Pascale. « Le comique du romanesque »

BAREL-MOISAN, Claire. « Comique et critique des pouvoirs »

CALDERONE, Amélie. « Usages pédagogiques du rire dans les *Contes d'une grand'mère* »

GROSSIR, Claudine. « Les vertus de la satire sociale dans le roman sandien »

HOOG-NAGINSKI, Isabelle. « Les avatars de la fantaisie sandienne »

2. Études sur l'ironie

BERGSON, Henri. *Le Rire : essai sur la signification du comique*, [1900], Édition de Frédéric Worms [13^e], Paris, Presses Universitaires de France, 2007

BOMPAIRE, François. *Définir l'ironie en France entre 1800 et 1950*, Paris, Classiques Garnier, 2020

BOURGEOIS, René. « Du poète ironique à l'ironie poétique », in *Littératures*, 1995, n°33, pp. 49 – 63 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1995_num_33_1_1696

BOURGEOIS, René. *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974

EVRARD, Franck. *L'humour*, Paris, Hachette, 1996

FORGET, Danielle. « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », in *Études littéraires*, 2001, 33(1), pp. 41 – 54 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/501277ar>

GARDES TAMINE, Joëlle, et alii. (dir.). *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1999

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'ironie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978
[en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3369458b.texteImage>

KIERKEGAARD, Sören. *Œuvres complètes. Tome II : Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Confession publique. Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum est.* Traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introduction de Jean Brun, Paris, Éditions de l'Orante, 1975

MERCIER-LECA, Florence. *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, 2003

PERRIN, Laurent. *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996

SARRAZIN, Bernard. *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001

3. Histoire culturelle et littéraire du XIXe siècle

a. Monographies

BACOT, Jean-Pierre. *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005

BENICHOU, Paul. *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992

BENICHOU, Paul. *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

BERTHIER, Philippe. *Stendhal : vivre, écrire, aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. *Un Autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005

CABANES, Jean-Louis. *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011

CHAISEMARTIN (de), Amélie. *La Caractérisation des personnages de roman sous la monarchie de Juillet. Créer des types*, Paris, Classiques Garnier, 2019

CORBIN, Alain. *Le Miasme et la Jonquille*, Paris, Champs Flammarion, 2001

DIDIER, Béatrice. *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF, 1983

HEINICH, Nathalie. *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996

LAFORGUE, Pierre. *Stendhal alla Monaca. Le romantisme, le romanesque, le roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016

LEDDA, Sylvain. *L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012

LYON-CAEN, Judith. *La griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, 2019

MARQUER, Bertrand. *L'Autre siècle de Messer Gaster ? Physiologie de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017

PREISS, Nathalie. *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002

THERENTY, Marie-Ève. *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. *Le rire de Rabelais au XIX^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001

ZENKINE, Serge. *L'expérience du relatif. Le romantisme français et l'idée de culture*, Paris, Classiques Garnier, 2011

b. Articles et ouvrages collectifs

ANSEL, Yves, KHEYAR STIBLER, Lola. *Stendhal Le Rouge et le Noir*, Paris, Atlande, 2013

BERCEGOL, Fabienne. « La chasse et ses drames sous la plume des romancières du début du XIX^e siècle », à paraître, texte donné par l'auteure

BERCEGOL, Fabienne. « Le Siècle des portraits », in *Romantisme*, 2017/2, n°176, Le Portrait, pp. 5 – 14 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-2-page-5.htm>

BERCEGOL, Fabienne, ANSELMINI, Juliette (dir.). *Portraits dans la littérature : de Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2018

BERCEGOL, Fabienne, METER, Helmut (dir.). *Métamorphoses du roman sentimental, XIX^e – XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015

BERTHELOT, Sandrine. « Des Aventures de *Mlle Mariette* à *Charles Demailly* : variations sur la bohème », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 2004, n°11, Les Goncourt et l'image, pp. 189 – 212 [en ligne] <https://doi.org/10.3406/cejdg.2004.938>

BERTHIER, Philippe, BORDAS, Éric (dir.). *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005

BOURDENET, Xavier *et alii.* (dir.). *Relire Le Rouge et le Noir*, Paris, Classiques Garnier, 2013

DEVES, Cyril. « Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au XIX^e siècle en France : entre choix, attentes et imaginaire collectif » in MILON, Alain, PERELMAN, Marc (dir.). *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 375 – 393 [en ligne] <https://books.openedition.org/pupo/1909?lang=fr>

DIAZ, José-Luis. « L'artiste romantique en perspective », in *Romantisme*, 1986, n°54, Être artiste, pp. 5 – 23 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4840

ECHIFFRE, Capucine, *et alii.* (dir.). *Ce qu'ideal veut dire : définitions et usages de l'idealisme au XIX^e siècle*, SERD, Université Paris-Diderot, 08/02/14 et 05/04/14 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/ce-quideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-lidealisme-au-xixe-siecle>

GUERMÈS, Sophie, MARCHAL, Bertrand (dir.). *Les Religions du XIX^e siècle*, IV^e Congrès de la SERD, Paris, du 26 au 28 novembre 2009 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/les-religions-du-xixe-siecle>

LE BAIL, Marine. « Les salons au XIX^e siècle, "foyers éteints ?" », à paraître en ligne dans *Les Essentiels de la BnF*, texte donné par l'auteure

MARQUER, Bertrand, REVERZY, Éléonore (dir.). *La Cuisine de l'œuvre au XIX^{ème} siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013

NATTA, Marie-Christine. « La Conversation de Barbey d'Aurevilly » in *La Revue des Deux Mondes*, juillet 2005 [en ligne] <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/ce35ce87e75a339a5540d01d87ffc584.pdf>

PANTER, Marie. « "Réel mais idéal" : l'idéalisme du roman selon Victor Hugo, Theodor Fontane et Thomas Hardy », Colloque SERD, Université Paris-Diderot, 2014 [en ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/IdealismeMariePanter.pdf>

PEZARD, Émilie. « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », in *Romantisme*, 2013/2, n°160, Conquêtes du roman, pp. 41 – 51, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm>

PONZETTO, Valentina. « *Quitte pour la peur*, nuances de l'ironie », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, 2016/1, Vigny, une ironie romantique ?, pp. 57 – 72

SANGSUE, Daniel. « Vous avez dit excentrique ? », in *Romantisme*, 1988, n°59, Marginalités, pp. 41 – 58 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_59_5475

SERD. *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°2, « Les choses », Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2012

SERD. *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°9, « L'Universel Cabotinage », Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2019

TETU, Jean-François. « L'illustration de la presse au XIX^e siècle », in *Semen*, n°25, 2008 [en ligne] <http://journals.openedition.org/semen/8227>

VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange. « La crise du rire au XIX^e siècle : autopsie d'un lieu commun », in VAILLANT, Alain, VILLENEUVE (de), Roselyne (dir.). *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2013 [en ligne] <https://books.openedition.org/pupo/3623?lang=fr>

4. Histoire littéraire

CANAVAGGIO, Jean. « Les métamorphoses de Don Quichotte : naissance et développement d'un mythe », in *Revue Silène*, 2006 [en ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_56.pdf]

CRAVERI, Benedetta. *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2005

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc. *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000

FUMAROLI, Marc. « La conversation », in NORA, Pierre (dir.). *Lieux de mémoires*, tome III, vol. 2, Paris, Gallimard, 1997, p. 3651

HUBERT, J.-D. « Molière et les deux styles burlesques », in *Cahiers de l'AIEF*, 1964, n°16, pp. 235 – 248 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2473

TABET, Emmanuelle. « Le Rayonnement de *L'Astrée* de Rousseau à George Sand » in *Cahiers de l'AIEF*, 2008, n°60, pp. 189 – 206 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2008_num_60_1_2544

VOUILLOUX, Bernard. *Écritures de fantaisie, Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Éditions Hermann, 2008

5. Théorie littéraire et linguistique

GENET, Pascal. « Énonciation éditoriale », in GLINOER, Anthony, SAINT-AMAND, Denis (dir.). *Le lexique socius*, [en ligne] <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1979

Figures III, Paris, Éditions du Seuil, 1972

Nouveau discours du récit, Paris, Éditions du Seuil, 1983

IEHL, Dominique. *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993

JEANNERET, Yves, SOUCHER, Emmanuël. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », in *Communication et langages*, 2005, n°145, L'empreinte de la technique dans le livre, pp. 3 – 15 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997

L'implicite, Paris, Armand Colin, 1998

LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995

MACE, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011

MAULPOIX, Jean-Michel. « Écrire la voix », séminaire de Master à l'Université Paris X Nanterre, 2006 [en ligne] <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>

OZOUF, Mona. *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, 2004

6. Ouvrages complémentaires

AMALVI, Christian. *Le Goût du Moyen Age*, Paris, Plon, 1996

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

THOMAS, Evelyne. *Vocabulaire illustré de l'ornement par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2016

III. LES USUELS

BEAUMARCHAIS (de), Jean-Pierre, COUTY, Daniel (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994

BOMPIANI, Valentino, LAFFONT, Robert (dir.). *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1994

IMBS, Paul, QUEMADA, Bernard (dir.). *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, 1971-1994

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1874 [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053648>

LITRE, Émile, BEAUJEAN, Amédée. *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume* [version abrégée], Paris, Hachette, 2000

REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992

ANNEXES

Introduction

(1) Illustration de *Don Quichotte* par Gustave Doré en 1863



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source : Gallica, BnF [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103215618/f1.item>

Gravure sur bois de Gustave Doré (dessin) et Héliodore Pisan (gravure), intitulée « Don Quichotte attendit le jour à cheval ». Cette planche conservée à la Bibliothèque nationale de France est un fumé d'une planche hors texte pour l'édition de *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes Saavedra, traduit par Louis Viardot et publié chez Hachette (Paris) en 1863, Tome II, p. 410.

Première partie

(2) G. SAND. *La Mare au Diable*, [1846], Paris, Folio, 1973, pp. 31 – 33

L'AUTEUR AU LECTEUR

À la sueur de ton visaige
Tu gagnerois ta pauvre vie,
Après long travail et usaige,
Voicy la mort qui te convie.

Le quatrain en vieux français, placé au-dessous d'une composition d'Holbein, est d'une tristesse profonde dans sa naïveté. La gravure représente un laboureur conduisant sa charrue au milieu d'un champ. Une vaste campagne s'étend au loin, on y voit de pauvres cabanes ; le soleil se couche derrière la colline. C'est la fin d'une rude journée de travail. Le paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfonce dans un fonds raboteux et rebelle. Un seul être est allègre et ingambe dans cette scène de sueur et usaige. C'est un personnage fantastique, un squelette armé d'un fouet, qui court dans le sillon à côté des chevaux effrayés et les frappe, servant ainsi de valet de charrue au vieux laboureur. C'est la mort, ce spectre qu'Holbein a introduit allégoriquement dans la succession de sujets philosophiques et religieux, à la fois lugubres et bouffons, intitulée les Simulachres de la mort.

Dans cette collection, ou plutôt dans cette vaste composition où la mort, jouant son rôle à toutes les pages, est le lien et la pensée dominante, Holbein a fait comparaître les souverains, les pontifes, les amants, les joueurs, les ivrognes, les nonnes, les courtisanes, les brigands, les pauvres, les guerriers, les moines, les juifs, les voyageurs, tout le monde de son temps et du nôtre ; et partout le spectre de la mort raille, menace et triomphe. D'un seul tableau, elle est absente. C'est celui où le pauvre Lazare, couché sur un fumier à la porte du riche, déclare qu'il ne la craint pas, sans doute parce qu'il n'a rien à perdre et que sa vie est une mort anticipée.

Cette pensée stoïcienne du christianisme demi-païen de la Renaissance est-elle bien consolante, et les âmes religieuses y trouvent-elles leur compte ? L'ambitieux, le fourbe, le tyran, le débauché, tous ces pécheurs superbes qui abusent de la vie et que la mort tient par les cheveux, vont être punis, sans doute ; mais l'aveugle, le mendiant, le fou, le pauvre paysan, sont-ils dédommagés de leur longue misère par la seule réflexion que la mort n'est pas un mal pour eux ? Non ! Une tristesse implacable, une effroyable fatalité pèse sur l'œuvre de l'artiste. Cela ressemble à une malédiction amère lancée sur le sort de l'humanité.

C'est bien là la satire douloureuse, la peinture vraie de la société qu'Holbein avait sous les yeux. Crime et malheur, voilà ce qui le frappait ; mais nous, artistes d'un autre siècle, que peindrons-nous ? Chercherons-nous dans la pensée de la mort la rémunération de l'humanité présente ? L'invoquerons-nous comme le châtiment de l'injustice et le dédommagement de la souffrance ?

Non, nous n'avons plus affaire à la mort, mais à la vie. Nous ne croyons plus ni au néant de la tombe, ni au salut acheté par un renoncement forcé ; nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde. Il faut que Lazare quitte son fumier, afin que le pauvre ne se réjouisse plus de la mort du riche. Il faut que tous soient heureux, afin que le bonheur de quelques-uns ne soit pas criminel et maudit de Dieu. Il faut que le laboureur, en semant son blé, sache qu'il travaille à l'œuvre de vie, et non qu'il se réjouisse de ce que la mort marche à ses côtés. Il faut enfin que la mort ne soit plus ni le châtement de la prospérité, ni la consolation de la détresse. Dieu ne l'a destinée ni à punir, ni à dédommager de la vie ; car il a béni la vie, et la tombe ne doit pas être un refuge où il soit permis d'envoyer ceux qu'on ne veut pas rendre heureux.

Certains artistes de notre temps, jetant un regard sérieux sur ce qui les entoure, s'attachent à peindre la douleur, l'abjection de la misère, le fumier de Lazare. Ceci peut être du domaine de l'art et de la philosophie ; mais, en peignant la misère si laide, si avilie, parfois si vicieuse et si criminelle, leur but est-il atteint, et l'effet en est-il salutaire, comme ils le voudraient ? Nous n'osons pas nous prononcer là-dessus. On peut nous dire qu'en montrant ce gouffre creusé sous le sol fragile de l'opulence, ils effraient le mauvais riche, comme, au temps de la danse macabre, on lui montrait sa fosse béante et la mort prête à l'enlacer dans ses bras immondes. Aujourd'hui on lui montre le bandit crochetant sa porte et l'assassin guettant son sommeil. Nous confessons que nous ne comprenons pas trop comment on le réconciliera avec l'humanité qu'il méprise, comment on le rendra sensible aux douleurs du pauvre qu'il redoute, en lui montrant ce pauvre sous la forme du forçat évadé et du rôdeur de nuit. L'affreuse mort, grinçant des dents et jouant du violon dans les images d'Holbein et de ses devanciers, n'a pas trouvé moyen, sous cet aspect, de convertir les pervers et de consoler les victimes. Est-ce que notre littérature ne procéderait pas un peu en ceci comme les artistes du Moyen âge et de la Renaissance ?

Les buveurs d'Holbein remplissent leurs coupes avec une sorte de fureur pour écarter l'idée de la mort qui, invisible pour eux, leur sert d'échanson. Les mauvais riches d'aujourd'hui demandent des fortifications et des canons pour écarter l'idée d'une jacquerie que l'art leur montre, travaillant dans l'ombre, en détail, en attendant le moment de fondre sur l'état social. L'Église du moyen âge répondait aux terreurs des puissants de la terre par la vente des indulgences. Le gouvernement d'aujourd'hui calme l'inquiétude des riches en leur faisant payer beaucoup de gendarmes et de geôliers, de baïonnettes et de prisons.

Albert Dürer, Michel-Ange, Holbein, Callot, Goya, ont fait de puissantes satires des maux de leur siècle et de leur pays. Ce sont des œuvres immortelles, des pages historiques d'une valeur incontestable ; nous ne voulons pas dénier aux artistes le droit de sonder les plaies de la société et de les mettre à nu sous nos yeux ; mais n'y a-t-il pas autre chose à faire maintenant que la peinture d'épouvante et de menace ? Dans cette littérature de mystères d'iniquité, que le talent et l'imagination ont mise à la mode, nous aimons mieux les figures douces et suaves que les scélérats à effet dramatique. Celles-là peuvent entreprendre et amener des conversions, les autres font peur, et la peur ne guérit pas l'égoïsme, elle l'augmente.

Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude et, au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité

idéale, et le Vicaire de Wakefield fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que le Paysan perversi et les Liaisons dangereuses.

Lecteur, pardonnez-moi ces réflexions, et veuillez les accepter en manière de préface. Il n'y en aura point dans l'historiette que je vais vous raconter, et elle sera si courte et si simple que j'avais besoin de m'en excuser d'avance, en vous disant ce que je pense des histoires terribles.

C'est à propos d'un laboureur que je me suis laissé entraîner à cette digression. C'est l'histoire d'un laboureur précisément que j'avais l'intention de vous dire et que je vous dirai tout à l'heure.

(3) G. SAND. *Indiana*, [1830], Paris, Gallimard, 1984

p. 132 :

Savez-vous ce qu'en province on appelle un *honnête homme* ? C'est celui qui n'empiète pas sur le champ de son voisin, qui n'exige pas de ses débiteurs un sou de plus qu'ils ne lui doivent, qui ôte son chapeau à tout individu qui le salue ; c'est celui qui ne viole pas les filles sur la voie publique, qui ne met le feu à la grange de personne, qui ne détrousse pas les passants au coin de son parc. Pourvu qu'il respecte religieusement la vie et la bourse de ses concitoyens, on ne lui demande pas compte d'autre chose. Il peut battre sa femme, maltraiter ses gens, ruiner ses enfants, cela ne regarde personne. La société ne condamne que les actes qui lui sont nuisibles ; la vie privée n'est pas de son ressort.

Telle était la morale de M. Delmare. Il n'avait jamais étudié d'autre contrat social que celui-ci : *Chacun chez soi*. Il traitait toutes les délicatesses du cœur de puérités féminines et de subtilités sentimentales.

p. 134 :

M. Delmare avait toutes les qualités et tous les défauts de ces hommes. Candide jusqu'à l'enfantillage sur certaines délicatesses du point d'honneur, il savait fort bien conduire ses intérêts à la meilleure fin possible sans s'inquiéter du bien ou du mal qui pouvait en résulter pour autrui. Toute sa conscience, c'était la loi ; toute sa morale, c'était son droit. C'était une de ces probités sèches et rigides qui n'empruntent rien de peur de ne pas rendre, et qui ne prêtent pas davantage, de peur de ne pas recouvrer. C'était l'honnête homme qui ne prend et ne donne rien ; qui aimerait mieux mourir que de dérober un fagot dans les forêts du roi, mais qui vous tuerait sans façon pour un fétu ramassé dans la sienne. Utile à lui seul, il n'était nuisible à personne. Il ne se mêlait de rien autour de lui, de peur d'être forcé de rendre un service. Mais, quand il se croyait engagé par honneur à le rendre, nul n'y mettait un zèle plus actif et une franchise plus chevaleresque. À la fois confiant comme un enfant, soupçonneux comme un despote, il croyait à un faux serment et se défiait d'une promesse sincère. Comme dans l'état militaire, tout pour lui consistait dans la forme. L'opinion le gouvernait à tel point, que le bon sens et la raison n'entraient pour rien dans ses décisions, et, quand il avait dit : *Cela se fait*, il croyait avoir posé un argument sans réplique.

Deuxième partie

(4) G. SAND. *Consuelo : La Comtesse de Rudolstadt (Tome 1)*, [1842], Paris, Gallimard, 2004, p. 41

Pour en revenir à Anzoleto, il n'est pas besoin de dire quelles peccadilles il passa sous silence, quelles émotions ardentes devant le public il traduisit à sa manière, et quelles palpitations étouffées dans la gondole il oublia de mentionner. Je crois même qu'il ne parla point du tout de la gondole, et qu'il rapporta ses flatteries à la cantatrice comme les adroites moqueries au moyen desquelles il avait échappé sans l'irriter aux périlleuses avances dont elle l'avait accablé. Pourquoi, ne voulant pas et ne pouvant pas dire le fond des choses, c'est-à-dire la puissance des tentations qu'il avait surmontées par prudence et par esprit de conduite, pourquoi, dites-vous, chère lectrice, ce jeune fourbe allait-il risquer d'éveiller la jalousie de Consuelo ? Vous me le demandez, Madame ? Dites-moi donc si vous n'avez pas pour habitude de conter à l'amant, je veux dire à l'époux de votre choix, tous les hommages dont vous avez été entourée par les autres, tous les aspirants que vous avez éconduits, tous les rivaux que vous avez sacrifiés, non-seulement avant l'hymen, mais après, mais tous les jours de bal, mais hier et ce matin encore ! Voyons, Madame, si vous êtes belle, comme je me complais à le croire, je gage ma tête que vous ne faites point autrement qu'Anzoleto, non pour vous faire valoir, non pour faire souffrir un âme jalouse, non pour enorgueillir un cœur trop orgueilleux déjà de vos préférences ; mais parce qu'il est doux d'avoir près de soi quelqu'un à qui l'on puisse raconter ces choses-là, tout en ayant l'air d'accomplir un devoir, et de se confesser en se vantant au confesseur. Seulement, Madame, vous ne vous confessez que de *presque tout*. Il n'y a qu'un tout petit rien, dont vous ne parlez jamais ; c'est le regard, c'est le sourire qui ont provoqué l'impertinente déclaration du présomptueux dont vous vous plaignez. Ce sourire, ce regard, ce rien, c'est précisément la gondole dont Anzoleto, heureux de repasser tout haut dans sa mémoire les enivrements de la soirée, oublia de parler à Consuelo. Heureusement pour la petite espagnole, elle ne savait point encore ce que c'est que la jalousie : ce noir et amer sentiment ne vient qu'aux âmes qui ont beaucoup souffert, et jusque-là Consuelo était aussi heureuse de son amour qu'elle était bonne.

(5) G. Sand. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, [1857], Paris, Libretto, 2017, p. 49

Quand nous disons que M. de Bois-Doré ne s'était pas aperçu des outrages du temps, c'est une façon d'exprimer le contentement qu'il avait encore de lui-même ; car il est certain qu'il se vit vieillir et qu'il combattait l'effet des ans avec une vaillante obstination. Je crois que la plus grande énergie dont il se sentit capable fut employée à cette bataille.

Lorsqu'il vit ses cheveux blanchir et s'en aller, il fit exprès le voyage de Paris pour se commander une perruque chez le meilleur faiseur. Déjà la perruquerie devenait un art ; mais les chercheurs de détails nous ont appris que, pour avoir des raies de tête en soie blanche avec cheveux implantés un par un, il fallait dépenser au moins soixante pistoles.

M. de Bois-Doré ne s'arrêta pas devant cette bagatelle, lui qui était riche désormais et qui mettait fort bien douze à quinze cents francs de notre monnaie à un habillement de demi-toilette, cinq à six mille à un habit de gala. Il courut essayer des perruques : d'abord il s'éprit d'une blonde crinière qui lui allait merveilleusement bien au dire du perruquier.

Bois-Doré, qui ne s'était jamais vu blond, commençait à le croire, lorsqu'il en essaya une châtain qui, toujours au dire du vendeur, lui allait tout aussi bien. Les deux étaient du même prix ; mais Bois-Doré en essaya une troisième qui coûtait dix écus de plus et qui jeta le marchand dans l'enthousiasme : celle-là était véritablement la seule qui fit ressortir les avantages de M. le marquis.

Bois-Doré se souvint du temps où les dames disaient qu'il était rare de voir une chevelure aussi noire que la sienne avec une peau aussi blanche.

— Ce perruquier doit avoir raison, pensa-t-il.

Et, pourtant, il s'étonna quelques instants devant la glace, de voir que cette crinière sombre lui donnait l'air dur et violent.

— C'est surprenant, se dit-il, comme cela me change ! Cependant, c'est ma couleur naturelle. J'avais, dans ma jeunesse, l'air aussi doux que je l'ai encore. Mes épais cheveux noirs ne me donnaient pas cette mine de mauvais garçon.

Il ne lui vint pas à l'idée que tout est en parfaite harmonie dans les opérations de la nature, soit qu'elle nous fasse, soit qu'elle nous défasse, et qu'avec ses cheveux gris il avait la mine qu'il devait avoir.

Mais le perruquier lui répéta tant de fois qu'il ne paraissait plus que trente ans avec cette belle perruque, qu'il la lui acheta et lui en commanda sur-le-champ une seconde, par économie, disait-il, afin de ménager la première.

Néanmoins, il se ravisa le lendemain. Il se trouvait plus vieux qu'auparavant avec cette tête de jeune homme, et c'était l'avis de tous ceux qu'il avait consultés.

Le perruquier lui expliqua qu'il fallait mettre d'accord les cheveux, les sourcils et la barbe, et il lui vendit la teinture. Mais alors Bois-Doré se trouva si blême au milieu de ces taches d'encre, qu'il fallut encore lui expliquer que le fard était nécessaire.

— Il paraît, dit-il, que quand on commence à user d'artifice, il n'est plus possible de s'arrêter ?

— C'est la coutume, répondit le rajeunisseur ; choisissez d'être ou de paraître.

— Mais je suis donc vieux ?

— Non, puisque vous pouvez encore paraître jeune moyennant mes recettes.

Depuis ce jour, Bois-Doré porta perruque ; sourcils, moustaches et barbe peints et cirés ; badigeon sur le museau, rouge sur les joues, poudres odorantes dans tous les plis de ses rides ; en outre, essences et sachets de senteur sur toute sa personne : si bien que, quand il sortait de sa chambre, on le sentait jusque dans la basse-cour, et que, s'il passait seulement devant le chenil, tous ses chiens courants éternuaient et grimaçaient pendant une heure.

Quand il eut bien réussi à faire, d'un beau vieillard qu'il était, une vieille marionnette burlesque, il s'avisait encore de gêner son port, qui avait la dignité de son âge, en faisant barder de doubles lames d'acier ses pourpoints et ses hauts-de-chausses, et en se tenant si droit, que, chaque soir, il se mettait au lit avec une courbature.

Troisième partie

(6) Illustration de Gustave Doré pour le *Gargantua* de l'édition augmentée de Paul Lacroix et Louis Barré des *Œuvres* de Rabelais à la Librairie des Publications illustrées en 1857



Source : Gallica, Bnf [en ligne] <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb445877454>

(7) Une du *Charivari* du 19 mars 1842

SAMEDI 19 MARS 1842.

ABONNEMENTS:

	Paris	Départements	Étranger.
Tr. Mois.....	15 fr.	18 fr.	22 fr.
Six.....	80	96	114
Un an.....	60	72	88

Les abonnements datent des 1^{er} et 16 de chaque mois.
S'adresser pour la France et l'Étranger aux bureaux du Journal,
N^o 15, RUE DU CROISSANT, 16 (HÔTEL COLBERT),
Surtout pour les Départements, chez les Correspondants, les Libraires, les Directeurs des Postes et des Messageries, et chez Despein, à Bordeaux; Camion, à Nantes; Rey, à Toulouse; Mmes Baudier, à Lyon; Wacquant, à Lille; Devilly, à Metz; Mainville, Watre, à Rouen; Desour de la Poste, à Alger.
En Belgique, le Directeur des Postes à Bruxelles; en Hollande, à La Haye, Amsterdam; la Suisse, Combe, à Genève; l'Italie, les Direct. des Postes à Turin, Vérone, Venise, Florence, Rome, Naples; l'Espagne, Monnier, libraire à Madrid; l'Allemagne, les Direct. des Postes à Leipzig, Francfort, Hambourg; l'Autriche, la Bavière, le Direct. des Postes à Vienne, et chez Despein, à Strasbourg; la Prusse, le Direct. des Postes à Berlin; la Russie, chez Belliard, Dufour et libraires à Saint-Petersbourg; aux États-Unis, chez Van Nostrand, à New-York.
On ne paie pas les abonnements, les mandats à vue sur le Trésor et la Poste, et les effets sur les maisons de banque de Paris.

COLLECTIONS:
La collection complète de la nouvelle série, du 1^{er} janvier 1838 au 30 juin 1844, 7 volumes. Prix... 210 fr. » c.
Chaque volume..... 50 » c.
Un numéro isolé avec lithographie..... » 50
Journal quotidien, publiant chaque jour un nouveau dessin en lithographie ou gravure, et des vignettes sur bois.

PRINCIPALES DIVISIONS DU JOURNAL.
Politique. Polémique, personnalités, biographie, chronique du jour, critique des orateurs et des débats législatifs.
Littéraire. Critique des livres, des pièces de théâtre, des cours publics, etc.; des concours, réceptions et travaux académiques; des missions scientifiques, et autres; bruits de salons, de coulisses et de bourse; pastiches de nos grands écrivains du jour; critique de la critique.
Beaux-Arts. Musique, peinture, sculpture, etc.
Mœurs. Mœurs parisiennes et provinciales, contes et nouvelles, esquisses contemporaines, faits curieux.
Dessins. Caricatures politiques (quand la censure veut bien le permettre), littéraires, artistiques, industrielles, etc. Dessins de genre, croquis de mœurs, scènes d'intérieur, pochades de salon, d'atelier, de tribunal, de promenades publiques. Principales scènes de pièces de théâtre en vogue. Copie des meilleurs tableaux de l'exposition et des galeries. Portraits ou charges de célébrités contemporaines et personnages fameux, etc. Dessins de Modes, etc. Tout ce qui concerne le journal doit être adressé (franco) au Directeur. Les lettres non affranchies seront rigoureusement refusées.



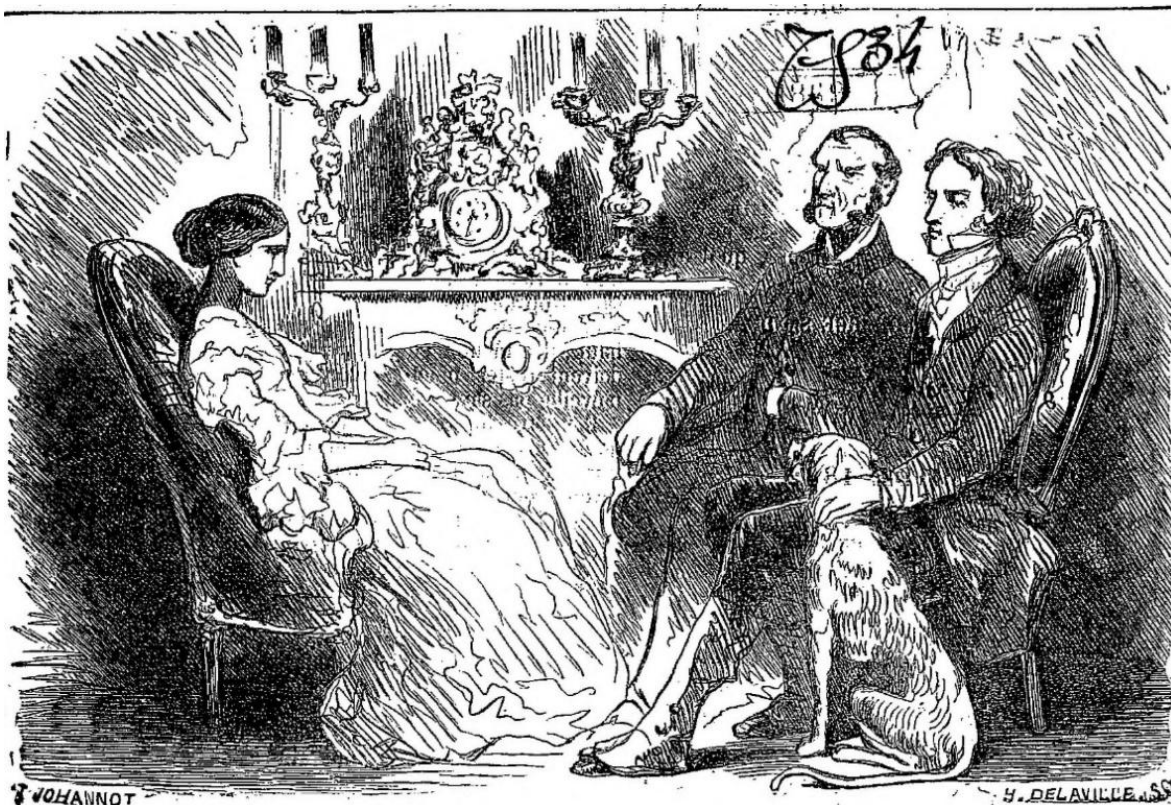
LE CHARIVARI.

DECLARATION DE PRINCIPES

Ah! donnez-moi votre voix, s'il vous plaît, ment touchée du funeste projet de M. Humann, espère

Source : Gallica, BnF [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30508244/f1.item>

(8) Illustration de Tony Johannot pour l'édition Hetzel d'*Indiana* de George Sand en 1853, réédition en 1861



Source : Gallica, BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074282?rk=150215;2>

(9) Illustration des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, drame en cinq actes, de George Sand et Paul Meurice pour l'Odéon, dans *La Vie Parisienne* du 5 octobre 1867

714 4^o
16
THE
2435

LA VIE PARISIENNE

5 octobre 1867.

A L'ODÉON -- LES BEAUX MESSIEURS DE BOIS-DORÉ

LE JARDINIER INGÉNIEUR ADAMAS. — Bien arriéré, il ne lui viendrait pas à l'idée de faire passer un boulevard au milieu d'un massif de roses.

M. DE BEUVRE... SALÉ. Quel hérisson que le papa de Mlle Antoine

LA MISE EN SCÈNE. — Un vrai musée de Cluny! Je ne désespère pas de voir M. de Chilly faire jouer un drame Louis XIII par des mannequins du temps.

GUILLAUME D'ARS. — Un petit crevé de l'époque.

SÉDUCTION NOCTURNE D'ALVIMAR. — Lauriane, il n'y a qu'un homme qu'une femme puisse épouser et aimer c'est moi...

LES BEAUX MESSIEURS DE BOIS-DORÉ — Etrange artiste que Jane Essler Mario : il y a dans son jeu du Fanfan Berton et presque des éclairs de génie. Comme Mario a été bien sage, on lui a donné Lafont monté en poupée, et Berton en boîte à musique...

MARIO DISANT LA "BONNE AVEN-TURE". — Desbarolles est tout bonnement enfoncé.

I.

Je me demande ce qui a pu séduire une femme de génie dans le sujet que voici :

Un vieux seigneur, le marquis de Bois-Doré, passe sa vie à lire « l'Astrée » et à imiter servilement les mœurs et le langage que l'auteur s'est plu à donner aux personnages de ce roman; — pour jouer son rôle, ce marquis se fardé, fait friser sa perruque, et noircit ses moustaches. Sa vieillesse est une fête perpétuelle, ce ne sont chez lui que festons, qu'astragales, festins et sérénades : imaginez un Don Quichotte de l'élégance luttant avec rage contre ses soixante-dix ans, se faisant désarçonner au jeu de bagues et moucheter à tour de bras dans les

assauts d'armes — excellentes façons du reste, hospitalité à grand orchestre, tout pour les yeux, ce qui me ferait soupçonner une table prétentieuse et exécrable, mais passons...

Dans une fournée d'invités se trouvent une belle dame, la comtesse Eliane ou Lauriane, un Espagnol appelé le comte d'Alvimar, et quelques bons gentilshommes français. Ces messieurs, le châtelain en tête, font ouvertement la cour à la comtesse; mais la comtesse distingue le chef d'orchestre du marquis, le sieur Jovelin, qui l'adore en secret. Grâce à l'intelligence d'une petite flûte toute dévouée à son chef, leurs amours sont en bon train quand d'Alvimar découvre le pot aux roses et prétend chasser les musiciens, absolument comme s'il était le maître de la maison.

Mais voici que la petite flûte est le fils du frère du marquis assassiné jadis dans un duel déloyal, et que d'Alvimar est l'assassin, et que Jovelin n'est autre que le seigneur Jovellino-Jovellini, de Fol

rence. Là-dessus le vieux Bois-Doré reparait en longs cheveux blancs et déclare qu'il renonce aux soins pénibles autant que ridicules de sa toilette pour se consacrer à ceux infiniment plus raisonnables de l'éducation de son neveu. — Ce changement de perruque est le grand coup de théâtre et l'idée même de la pièce; le reste n'est qu'une suite de scènes fort communes. Provocation de d'Alvimar par le vieillard; ce jeune et terrible Espagnol, tremblant devant le regard profondément honnête de son adversaire, se laisse désarmer, refuse de reprendre son épée et ne retrouve que le courage suffisant pour se faire tuer par Jovellino-Jovellini, de Florence.

Mariage de la comtesse avec cet Italien.

Sérieusement, si cet ouvrage était signé d'un nom quelconque, je n'hésiterais pas à le prendre, en ce temps d'exposition, pour une immense réclame de perruquier. C'est une pièce en deux perruques, une noire et une blanche, admirables toutes deux, mais rien de plus — pas de caractère, pas de style, pas le moindre intérêt d'aucun genre.

Le marquis est un fou ennuyeux, à qui il ne vient pas même l'idée d'expliquer bizarrement la façon nouvelle dont il porte le deuil d'un frère, en habit rose et vert et en musique — d'Alvimar est un traître de mélodrame usé jusqu'à la corde. Jovelin un *banni*. C'est tout dire. « Et n'être qu'un banni! » s'écrie-t-il en regardant la comtesse Laurianne. — Quant au petit Bois-Doré, c'est le délicieux enfant dont chaque parole est une naïveté et chaque geste un charme, qui a du cœur comme un ange et de l'esprit comme un singe, fait mille tours charmants, et bat des mains pour exprimer ses jolies petites joies — ajoutez à tout cela qu'on entend parler, à propos, de *bottes de Concini*, de *M. de Luyas*, de *Giordano-Bruno* et de *Galilée*... Enfin, c'est un spectacle que je ne recommanderai pas aux gens nerveux.

Grand succès cependant — non sans raison. Considérons qu'il s'agit d'un mélodrame signé *George Sand*, et que quantité de gens qui n'osent pas laisser paraître ordinairement leur goût dépravé pour ce genre de spectacle, s'y livrent délicieusement sous le pavillon d'un grand nom; n'ai-je pas vu, l'autre soir, des burgraves, des académiciens, profiter de ce que *M. de Pourceaugnac* est de Molière pour s'enivrer jusqu'au délire d'une parade de la foire?.

Mais la pièce elle-même?... qui m'expliquera cette production de madame Sand? Certes, je suis indulgent comme Dieu le père et je me sens capable de pardonner cinq actes à un auteur en considéra-

tion d'un mot heureux, à plus forte raison d'une belle scène; mais décidément le changement de perruque est un trait de génie insuffisant pour m'attendrir.

D. D.

II

Je vous livre la pièce, impitoyable monsieur D. D., mais, de grâce, laissez-moi Lafont.

A mon sens, tout l'intérêt est concentré sur ce vieux marquis de Bois-Doré. Il n'y a plus de Lafont, plus d'acteur, on ne voit qu'un vieillard parfait gentilhomme, avec quelques travers dont on n'ose rire tant ils sont aimables; si bon si chevaleresque, qu'on s'attache à lui, qu'on attend avec impatience ce qui lui va arriver, qu'on se demande: que va-t-il dire? comment sortira-t-il de là? et on est ravi de le voir chaque fois agir d'une façon plus noble.

Le début est froid, Bois-Doré n'est pas encore là; deux serviteurs engagent une conversation qui voudrait être comique et qui est tout de suite essoufflée. Mais le voici qui vient recevoir ses invités; comme il sait trouver pour chacun un mot affable dit d'un grand air! Qu'il est charmant sous son fard, avec sa teinture, et que cette manie paraît naturelle! Le vieux Bois-Doré rêve de mettre en pratique les maximes de « l'Astrée », de perpétuer chez lui ces grâces chevaleresques, plus charmantes encore parce qu'elles sont surannées, ces manières affables qui ont pour but le plaisir de tout le monde, les propos ingénieux et tendres accompagnés par les flûtes et les hautbois qui soupirent, sous des treilles légères transparentes d'une douce lumière; et il ne veut pas faire tache dans son tableau et veut conserver à sa personne une jeunesse éternelle pour ne pas attrister ce rêve charmant pour ceux qui en jouissent.

Cette première scène au milieu des jardins donne l'illusion complète; décors et paroles sont d'accord et se complètent: ces allées où la belle Laurianne accueille d'un sourire aimable et attendri les galanteries de son vieux chevalier, ces exquises politesses de l'ancienne mode, les serviteurs déguisés en bergers, une douce musique vieillotte... tout est réussi pour réaliser cette fantaisie charmante.

Aussi, dès le début, oublie-t-on la pièce, l'intrigue; on se préoccupe peu de savoir si les événements sont bien combinés, possibles même, si ces enfants perdus et retrouvés, ces prédictions réalisées de point en point, ces épées qui se brisent miraculeusement, sont bien de ces événements qu'on voit tous les jours; un air de musette en fait l'affaire, on n'y pense plus; l'intrigue n'est qu'un prétexte à développer un caractère chevaleresque, dont les paroles résonnent à l'oreille



Mlle LAUBIANNE ANTONINE. — Jolie toilette satin bleu, relevée par des broderies et des dentelles d'argent en ruolz.

Quand il a neigé, quelle bonne enseigne que Lafont pour un marchand de teinture pour les cheveux.

Le duel ou la fameuse épée, revolver à six lames.

comme un morceau de belle musique, simples et généreusement pensées.

Lafont ne joue pas, il est son personnage.

Lorsque, après avoir fait des armes, il s'enferme un instant avec son vieux majordome, unique confident, pour réparer le désordre de sa toilette et se maquiller un peu, il sait frôler le ridicule et rester grand seigneur, se feignant les sourcils et s'inquiétant de ses hôtes, s'informant si tout est bien.

Aussi n'est-on nullement surpris, lorsqu'il a retrouvé son petit-fils, de le voir abandonner ses folies et reparaitre en cheveux blancs pour engager la lutte avec le féroce d'Alvimar. Il quitte ses vestes de satin et reprend un pourpoint noir avec l'ordre du Saint-Esprit. Ici un détail plein de goût : le pourpoint de velours est usé et porte encore la marque du baudrier ; c'est bien là le vieux pourpoint qu'il a porté à ce siège dont parle son vieux compagnon ; reprenant son rôle de grand-père, il n'a trouvé que celui-là de convenable dans sa folâtre garde-robe.

Les autres caractères sont perdus pour nous, beaucoup je crois par la faute des acteurs qui les ont rendus banals.

Berton est un pauvre caillou de la route qui a reçu les rayons du soleil et en a conservé l'empreinte. Le soleil, c'est Galilée, qui est bien porté cette année, à ce qu'il paraît. Il est méconnu et rageur, ce qui ne me paraît pas être l'intention de l'auteur ; Mme Sand a souvent reproduit ce type idéal de l'homme méconnu et dédaigné ; mais il reste toujours souverainement bon et trop supérieur aux événements pour en être froissé.

Mme Essler est un Eliacin épileptique. Toute expansion ! Tout est dit avec le même élan. Ah ! oui, je vous aime bien ! — Ah ! oui, je vous souhaite une bonne nuit ! Si précoce qu'il soit, un enfant ne peut pas être dans des transports perpétuels ; parfois on distingue à travers ces explosions des mots pleins de gentillesse enfantine qui sont devenus des *errris de l'âme* !

D'Alvimar.. que voulez-vous que je vous dise ? c'est un traître ; c'est à-dire qu'il se tient près de l'avant-scène, le poingt crispé et louchant de côté. Il paraît qu'il faut un traître à un drame comme un bobèche à une parade.

P. A. P.



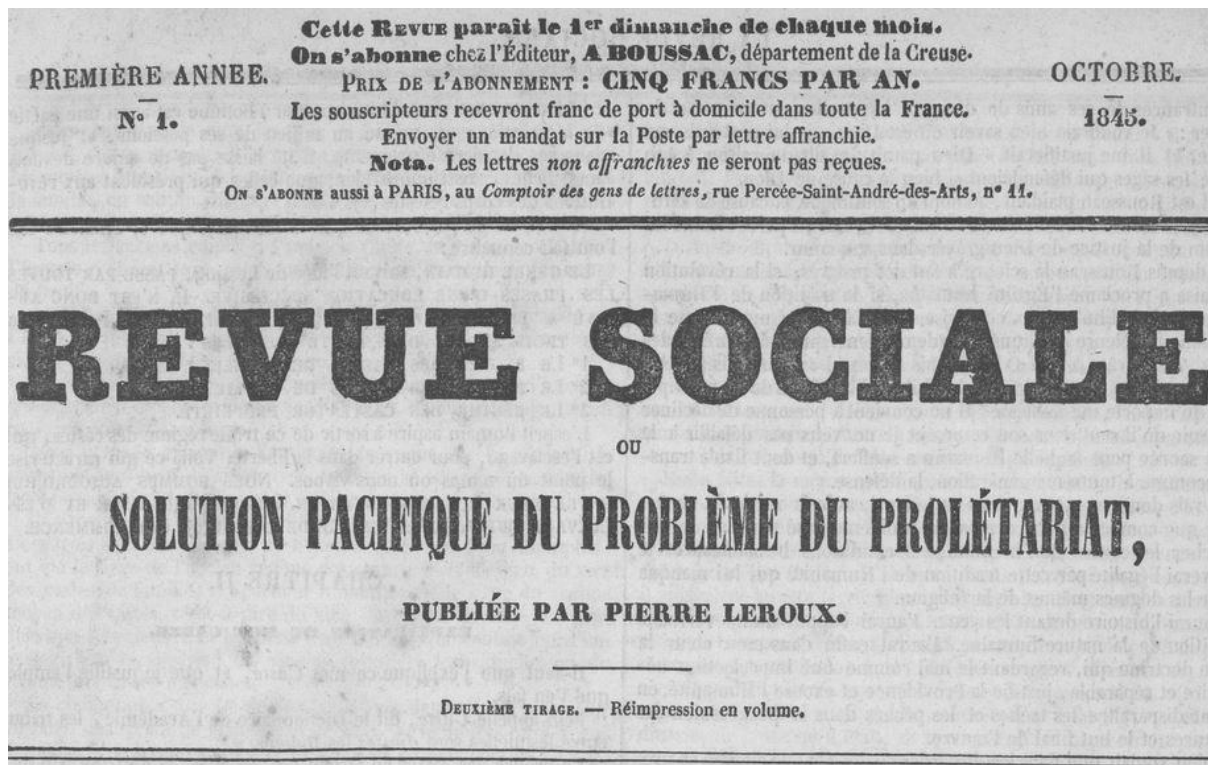
- (10) Illustration par Adrien Marie des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, drame en cinq actes, de George Sand et Paul Meurice pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin, 1887



Source : Gallica, BnF [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405998f.item>

Quatrième partie

(11) Une du premier numéro de la *Revue sociale* en octobre 1845



Source : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32861460g>

(12) C. NODIER. *La Fée aux Miettes*, Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, publié en août 2014, p. 186 [en ligne] https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/nodier_la_fee_aux_miettes-a5.pdf

– Sela Sela ! ce médaillon vaut dix-neuf schellings comme un plak. Attendez, attendez, monseigneur, et ne vous emportez pas comme à l'ordinaire contre votre pauvre serviteur Jonathas ! Est-ce dix-neuf cents guinées, mon doux seigneur ! ce n'est pas la conscience qui manque à votre honnête client et sincère admirateur Jonathas, et vous pouvez le savoir, car je vous ai vu tout petit, déjà beau et bien proportionné comme vous voilà. – Mais la vieillesse et la pauvreté obscurcissent l'intelligence, comme les ténèbres le soleil. Ceci est dans le saint livre de Job. – Hélas ! je suis si affaibli d'esprit que je ne saurais dire le verset ! – Cependant, si j'ai offert du premier mot quatorze cents guinées, je suis prêt à les envoyer tout de suite au greffe à M. le recorder ! – Sela, Sela, je ne les porte pas dans mes poches, parce que cela pèse et que ce qui pèse trouble ; et c'est beaucoup, par la dureté des temps qui courent, que de trouver la somme exorbitante de neuf cents guinées chez soi et chez ses amis.

— Sela, Sela ! s'écria le président, qui ne se contenait plus de colère ! Voici qui est bon quand il s'agit de l'argent d'autrui, et je t'en ai passé jusqu'ici de quoi faire figurer vingt synagogues aux fourches de Saint-Patrick ; mais il s'agit de l'argent de la justice et de notre pécule magistral, et si tu me mens d'un seul grain de laiton faux, je te fais hisser avec ce vaurien, par le beau soleil du midi, à la plus haute potence de Greenock dans une chemise de mailles de fer, pour jouer par cet appât un tour mémorable aux corbeaux ! Tu n'auras jamais été vêtu aussi solidement.

— Sela, Sela, reprit Jonathas avec une inflexion de voix douceuse et caressante ! Monseigneur a toujours le mot pour rire ! Il était déjà comme cela tout enfant quand je le vis la première fois, un enfant si joli, si affable et si gracieux ! — Mais il me semblait que dix-neuf mille guinées étaient un assez beau prix, et si j'ai dit vingt mille neuf cents guinées, je tâcherai de parfaire la somme avec mes pauvres hardes, pour l'honneur de ma parole. Je prie cependant la cour de considérer la misère du malheureux juif obligé de mendier son pain depuis la ruine du temple de Jérusalem, et qui n'a de fortune quand il est vieux que son industrie et sa probité ! — Oh ! ne vous emportez pas ainsi, monseigneur, car votre aimable physionomie devient alors terrible à voir, comme disait la reine Esther au roi Assuérus ! — S'il ne tient qu'à une charretée de méchants sacs de guinées pour acquérir ce bijou, j'en donnerai deux cent mille pour mon dernier mot. — Va donc pour deux cent mille guinées !

— Va pour deux cent mille cordes qui t'étranglent ! dit le président, pâle d'avarice et de fureur. — Deux cent mille guinées d'un pareil trésor ! — Qu'on fasse venir le schériff, et qu'on pendre tout le monde !

Mon avocat sauta par la fenêtre.

— Ce n'est pas la crainte qui me touche, dit Jonathas, dont la tête pendait jusqu'à terre, et aurait balayé les tapis de ses cheveux blancs, si la nature lui avait laissé ce noble ornement d'une sage vieillesse. — En vérité, ce n'est pas pour moi, mais pour la gloire de mon peuple et la consolation d'Israël. — Mais, quand je devrais être pendu, je ne pourrais donner de ce médaillon plus de deux millions de guinées. — Votre grâce entend bien que je n'y comprends pas le portrait, dont j'aurais peine à trouver le débit, car il menace les regardants de deux rangées de dents si effroyables qu'il m'est avis qu'on ne verrait pas leurs pareilles dans toute la gendarmerie du bailli de l'île de Man. Je le céderai à l'amiable pour la dépouille du bandit, qui me paraît un peu plus soignée qu'il ne convient à cette espèce.

Il tournait sur moi, au même instant, un petit monocle bordé de cuivre, pendu à une vieille ficelle. — Ma dépouille, maître Jonathas ! et mon cadavre dedans ! et vingt guinées que vous pourrez réclamer du capitaine de la Reine de Saba, si je ne suis pas au port à midi ! et vingt guinées plus ou moins que vaut la pacotille que j'y ai fait arrimer ! et tout ce qui me reste sur la terre de propriétés légitimes, par droit d'acquêts ou de successions, en titres, en créances, en espérances, en jouissances actuelles et à venir ! — Tout pour le portrait de Belkiss ! — Tout pour le toucher, tout pour le voir encore une fois !

— Bien, bien, dit le juif ; c'est une affaire comme une autre, et qui me donne recours légitime sur tous vos débiteurs, dont la liste est tombée de hasard entre mes mains, gens peu solvables, comme vous savez, parmi lesquels je vois comprise une misérable mendicante qui a élu pour domicile le porche de l'église de Granville. Qu'il vous plaise donc de me bailler cédula de nos dites conventions avant le prononcé du jugement, vu que l'on ne peut plus contracter de marché valable en justice, une fois que l'on est pendu.

— Malédiction, Jonathas ! gardez le portrait de Belkiss ! j'aime mieux perdre cette image adorée que le repos de mon cœur, où je suis du moins sûr de la retrouver, tant qu'il battra dans ma poitrine.

Pendant ce temps-là, les juges avaient conféré entre eux, et les deux millions de guinées de Jonathas leur faisaient aisément oublier les débats de ma procédure. Ma condamnation n'était plus qu'un incident imperceptible dans une magnifique opération. Comme j'entendais parler de partage, il me sembla quelque temps que les voix se divisaient et que mon innocence, protégée par le zèle équitable de deux ou trois hommes de bien, finiraient par prévaloir ; mais je m'aperçus, en y prêtant un peu plus d'attention, que le partage qui était si vivement débattu par les souverains arbitres de ma vie, c'était le partage des diamants.

Cependant le débat se prolongeait, et il paraissait même qu'il eût changé de nature depuis qu'un des tipstaffs de la cour, qui venait de pénétrer dans la salle d'audience, avait déposé ostensiblement devant le président une missive scellée de sept sceaux, dont l'ouverture et le dépouillement s'étaient accomplis avec toutes les formalités d'une respectueuse déférence.

Ce nouvel épisode me laissa le temps de réfléchir pendant quelques minutes.

— Étrange créature, dis-je, que la Fée aux Miettes, si brillante d'esprit et de savoir, si instruite d'étude et d'expérience, et qui a mendié deux cents ans, de pays en pays, avec un colifichet de cinquante millions pendu au col !

(13) G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Libretto, 2017, p. 104

M. Poulain commença par dire du bien du châtelain.

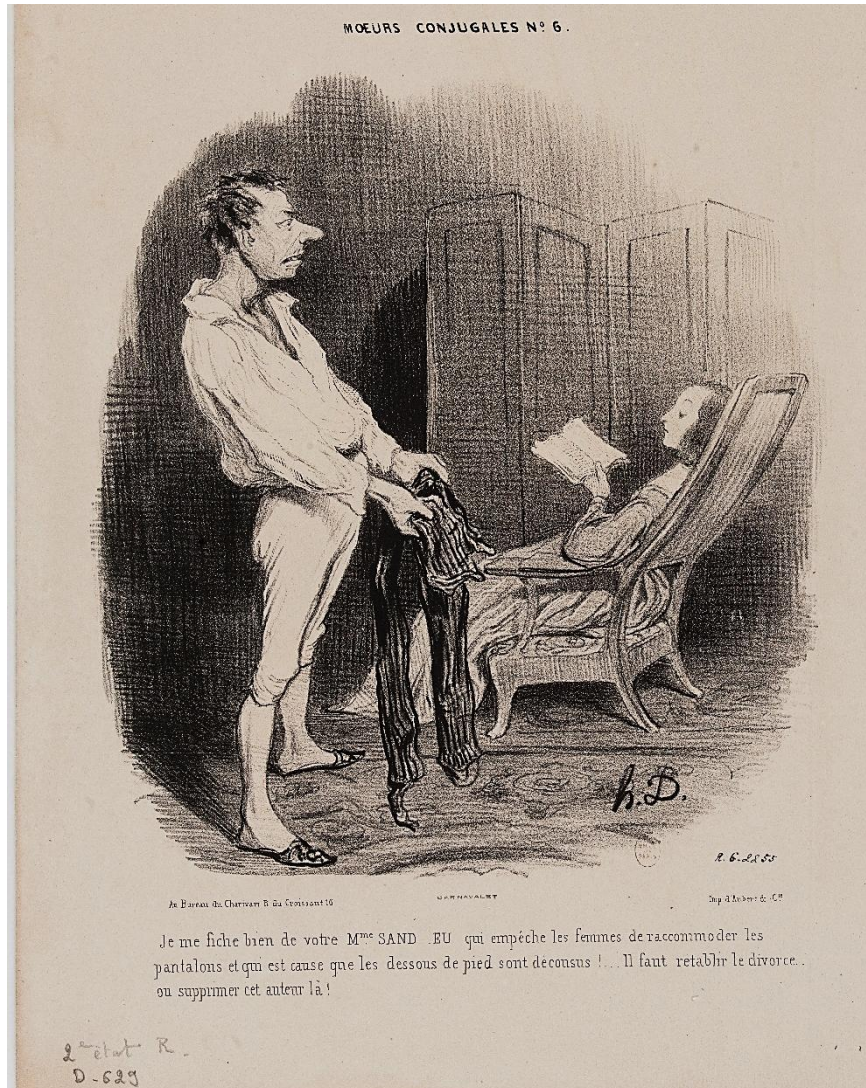
C'était un très-bon homme ; il avait de bonnes intentions ; il donnait beaucoup aux pauvres, on ne pouvait le nier : malheureusement, il manquait de lumières, il distribuait ses aumônes à tort et à travers, sans consulter l'*intermédiaire naturel* entre le château et la chaumière, à savoir le recteur paroissial. Il était un peu fou, inoffensif par lui-même, dangereux par sa position, par sa richesse, par les exemples de sensualité raffinée, de légèreté et d'indifférence religieuse qu'il donnait à son entourage.

Et puis il avait chez lui un personnage très-suspect : ce joueur de cornemuse qui n'était peut-être pas aussi muet qu'il feignait de l'être, quelque hérétique ou faux savant, qui se mêlait d'astronomie, d'astrologie, peut-être !

Le vieux Adamas ne valait pas mieux : c'était un vil flatteur et un hypocrite ; et ce page, si ridiculement affublé en petit gentilhomme, lui qui, comme bourgeois, n'avait pas le droit de porter du satin, et qui venait le dimanche à la messe avec une manière de surcot damassé !

Toute cette valetaille ne valait rien. On était tout au plus poli avec M. Poulain ; point de prévenance marquée : on ne l'avait pas encore invité à dîner d'une manière particulière et pressante. Ou s'était contenté de lui dire que son couvert était mis, une fois pour toutes. C'était en user avec trop peu de façons. Cela était surprenant de la part d'un homme qui avait vécu longtemps à la cour. Il est vrai que, chez le Béarnais, on ne se piquait pas d'un grand savoir-vivre, et les gens de rien y étaient affreusement gâtés ; enfin, il n'y avait *au château* que la Bellinde qui parût une personne de sens.

(14) HONORÉ DAUMIER, *Mœurs conjugales*, n°6, *Le Charivari*, 1839 – 1842, Musée Carnavalet, Paris



Source : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/moeurs-conjugalesndeg6je-me-fiche-bien-de-votre-mme-sand#infos-principales>



« La mère est dans le feu de la composition et l'enfant dans l'eau de la baignoire »

Source : <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/188.htm>

(15) G. SAND. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, Paris, Libretto, 2017, pp. 345 – 347

Il écouta ; mais, au milieu d'un murmure de paroles, de chants, de plaintes et de rires, il ne parvint pas à saisir une phrase, un mot, une intention.

L'effroyable sonorité de la voûte, qui renvoyait les sons comme les ombres sur la muraille opposée, confondait toutes les voix en une seule, toutes les interpellations en un bruissement confus.

Le marquis n'était pas sourd ; mais il avait la sensibilité auditive des vieillards, qui entendent très-bien une gamme de sons modérés et de paroles articulées, et qu'un vacarme, un pêle-mêle de voix trouble et offense sans résultat.

Il saisissait donc des inflexions et rien de plus : tantôt celle d'une grosse voix éraillée qui semblait faire un récit, tantôt un refrain de chanson interrompu brusquement par des accents de menace, et puis une voix claire qui semblait railler et contrefaire les autres, et qui soulevait un orage de rires violents et brutaux.

Parfois, c'étaient d'assez longs monologues, puis des dialogues à deux, à trois, et, tout à coup, des cris de colère ou de gaieté qui ressemblaient à des rugissements. En somme, il se pouvait que ces gens parlassent une langue que le marquis ne connaissait pas.

Il se persuada qu'il n'y avait là qu'une troupe de truands ou de bateleurs sans emploi, vivant de maraude et laissant passer les mauvais jours de l'hiver à l'abri de cette ruine, peut-être encore s'y cachant par suite de quelque méfait.

Ces rires, ces costumes bizarres qui se dessinaient devant lui en ombres chinoises, ces longs discours, ces dialogues animés avaient peut-être rapport à quelque étude d'un art burlesque.

— Si j'étais plus près d'eux, pensa-t-il, je m'en pourrais divertir ; il n'est point d'homme mal reçu en une compagnie, si mauvaise qu'elle soit, lorsqu'il entre en offrant sa bourse de bonne grâce.

Il reprit donc sa lanterne et se préparait à descendre, lorsque les conversations, les chants et les rires se changèrent en cris d'animaux si réels et si parfaitement imités, qu'on eût dit une basse-cour en rumeur. C'était le bœuf, l'âne, le cheval, la chèvre, le coq, le canard et l'agneau braillant tous ensemble. Puis tout se tut comme pour écouter les aboiements d'une meute, le son du cor, tous les bruits d'une chasse.

Était-ce un jeu ? Les acteurs songeaient-ils à se regarder sur la muraille ? Ils ne paraissaient pas simuler une action en rapport avec leur tapage.

Un enfant criait d'une voix aiguë au milieu de tout cela, soit pour faire comme les autres, soit effrayé dans son sommeil, et Bois-Doré vit passer l'ombre menue d'un petit corps qui avait des mouvements de singe. Ensuite, ce fut une grosse tête coiffée d'une sorte de morion empanaché, profilant sur le mur lumineux un nez grotesque, puis une tête chevelue qui semblait surmontée d'une calotte de prêtre, et qui parlait à une longue silhouette longtemps immobile comme celle d'une statue.

Puis tous les bruits cessèrent brusquement, et l'on n'entendit qu'une plainte sourde, qui ressemblait aux gémissements de la souffrance, et que Bois-Doré avait toujours saisie, revenant par intervalles, comme un douloureux point d'orgue dans les pauses de ce charivari effréné.

Le tumulte apaisé, l'ombre d'un crucifix gigantesque coupa en croix toute la muraille.

La lumière parut changer de place, et cette croix devint toute petite ; enfin, elle disparut, et une seule figure très-nettement dessinée prit sa place, tandis qu'une voix sépulcrale récitait d'un ton monotone une prière qui semblait être celle des agonisants.

TABLE DES MATIERES

- GEORGE SAND	7
Remerciements	9
Sommaire	11
Introduction	13
George Sand et l'ironie au XIX^e siècle	23
1. L'ironie sandienne : une conversation	23
a. L'ironie littéraire.....	23
b. Le locuteur ironiste dans notre corpus.....	30
c. Distanciation et ambiguïté de l'ironie	35
2. Idéal et transcendance après la Révolution : la naissance de l'ironie du siècle	38
a. Un siècle né sur des ruines	38
a. L'ironie comme expression de cette négativité	45
b. George Sand dans l'Histoire, ou comment continuer à croire ?.....	50
3. L'ironie créatrice d'une George Sand idéaliste.....	53
a. George Sand idéaliste	53
b. L'ironie comme outil pragmatique	60
c. Les portraits, un lieu de l'ironie pédagogique	64
Poétique de l'ironie sandienne	75
1. L'effet-voix, ou comment faire entendre l'ironie.....	75
a. La voix narrative.....	75
b. Les voix de personnages.....	91
2. Stylistique de la mesure et de la démesure.....	99
a. Décalage entre l'énoncé et la situation d'énonciation	99
b. Les personnages.....	100
c. La part du couple burlesque et grotesque dans l'ironie sandienne	102

Du côté de la réception : une ironie manquée.....	111
1. Énonciation éditoriale : l’ironie et son image dans notre corpus	111
a. L’illustration d’ <i>Indiana</i> en livraison, une ironie évacuée.....	111
b. <i>Les Beaux Messieurs de Bois-Doré</i> au théâtre	119
c. La caricature des <i>Beaux Messieurs de Bois-Doré</i>	129
2. Le rire n’est pas une fin en soi, ironie et figures voisines.....	132
a. Ironie et satire	132
b. Ironie et moquerie, raillerie, sarcasme.....	135
c. Ironie et humour	138
Le décalage avec l’Histoire, une source d’ironie pour penser le système social.....	141
1. La littérature comme actant politique.....	141
a. George Sand auteure.....	141
b. George Sand politique	144
c. Le recours à la fiction comme alternative au discours politique	146
2. L’ironie romanesque comme instrument de critique sociale.....	149
a. Un positionnement historique.....	149
b. Une critique des institutions	161
c. Le féminisme sandien	171
3. L’ironie au service d’une théorisation en arabesque du roman.....	173
a. Le roman sentimental	173
b. Le roman gothique.....	176
c. Le roman romanesque	180
d. Le travail journalistique.....	182
4. Le décalage avec l’Histoire	186
a. Le décalage avec le présent comme source ironique.....	186
b. L’ironie place les personnages dans un système axiologique	190
c. Disparition de l’ironie lors du retour « heureux » des personnages à l’Histoire.....	193

Conclusion	199
BIBLIOGRAPHIE	203
I. CORPUS PRIMAIRE	203
II. CORPUS SECONDAIRE	205
III. LES USUELS	214
ANNEXES	215
Introduction	215
Première partie.....	216
Deuxième partie.....	219
Troisième partie	221
Quatrième partie	227

