

Sand_Mauprat_supp biblio Sophie Aliquot-Suengas (2020-12-11)

Récapitulatif des suppléments et ajout de Bercegol & al. (2020)

- Auraix-Jonchière Pascale (2005)**, « Le château sandien ou la double postulation romantique », dans Auraix-Jonchière Pascale & Peylet Gérard édés, *Châteaux romantiques*, PU Bordeaux, pp. 79-94. (<https://books.openedition.org/pub/28161>) [démontre le caractère paradoxal des châteaux de George Sand et le caractère duel de son écriture à leur propos] [Les châteaux sandiens, lieu d'origine ou points de relais dans le devenir des protagonistes, explorent d'une autre façon le délicat processus d'édification d'un moi souffrant le plus souvent d'incomplétude, quand ce n'est pas d'une irrémédiable scission interne. Par leur dualité intrinsèque ces demeures, uniques ou redoublées, noires ou blanches, gothiques ou merveilleuses, inscrivent dans l'espace romanesque le dispositif tensionnel au fondement de la pensée romantique, que ce soit sur le mode de l'antithèse, de la réversibilité ou de l'hybridité] [château (espace), romantisme, 1, gothique]
- Bara Olivier (2020)**, « *Mauprat* en 1853. Le drame de l'Odéon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/603> [scène-Sand]
- Bercegol Fabienne, Philippot Didier & Reverzy Eléonore édés (2020)**, *Relire Mauprat*. Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres ». [*Mauprat* (1837) fait transition dans l'œuvre de George Sand : après les romans du désenchantement et avant ceux de l'engagement républicain, *Mauprat* emprunte à la tradition romanesque tout en proposant de nouveaux contrats, entre les classes et entre les sexes, et un nouveau pacte de lecture] [**Table des matières. Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Eléonore Reverzy**, Avant-propos. George Sand agrégée 7. Avertissement 17. **Première partie : MODÈLES ROMANESQUES. José-Luis Diaz**, Du côté de *Claire D'Albe* 21 [On envisage de manière plus systématique que cela n'a été fait jusqu'ici ce que la première version de *Mauprat*, dont des traces assez nettes subsistent dans les pages corrigées du manuscrit, doit à un roman de Mme Cottin, *Claire d'Albe* (1798). Tout en mesurant plus largement la part des influences, cette étude invite à évaluer l'importance du travail génétique que Sand a dû réaliser, pour aboutir, partant d'un synopsis de roman sentimental, au grand roman historique que nous connaissons]. **Catherine Mariette**, *Mauprat*, un roman romanesque ? 35 [*Mauprat* sera relu au regard des propriétés caractéristiques du romanesque énoncées notamment par Northrop Frye et Jean-Marie Schaeffer depuis les années 1980 : l'intensité et la densité des péripéties, l'alliance de l'amour et de l'aventure et le caractère extrême des situations dans lesquelles sont plongés les personnages. Le « roman romanesque », malgré la présence d'autres pistes génériques, se concentre sur l'histoire d'amour et ses péripéties]. **Pascale Auraix-Jonchière**, Le romanesque de *Mauprat* 53 [*Mauprat*, roman d'éducation qui présente un double objectif : mettre en scène un rapport aux sexes et à la conjugalité et un contrat social également fondés sur la justice et l'égalité, affiche une nette propension à l'écriture romanesque. L'objectif de cette étude est de questionner cet apparent paradoxe et de montrer comment ce romanesque sérieux permet d'élaborer une double utopie conçue comme une forme de résistance par l'écrivaine, qui expose les principes majeurs de son art poétique]. **Alice De Georges**, La guerre d'indépendance ou l'amour courtois expliqué par un naturaliste 67 [Au cœur de *Mauprat*, le héros Bernard part, loin de son fief et de sa bien-aimée, combattre pour la guerre d'indépendance américaine. Contrairement aux attentes, cet épisode glorieux n'est pas narré et se voit remplacé par les observations naturalistes d'Arthur ainsi que par ses conclusions sur les amours d'Edmée. On s'interrogera sur l'impact de ces décentrement sur le dernier rejeton d'une lignée maudite ainsi que sur l'étrange interaction entre observation naturaliste et amour courtois]. **Marilyn Mallia**, *Mauprat* et la réécriture du roman gothique anglais 81 [Si la présence du roman gothique anglais dans *Mauprat* a souvent été reconnue, il convient de s'interroger sur la charge idéologique des conventions réécrites stratégiquement par George Sand. La mise à l'épreuve gothique et l'itinéraire parallèle des deux *Mauprat* explorent la position des femmes dans le contexte politique et social de la monarchie de Juillet, ainsi que l'idéal révolutionnaire de liberté, d'égalité et de fraternité]. **Laélia Véron**, « Une narration si noire ». Le style gothique dans *Mauprat* 95 [Cet article étudie les stylèmes gothiques dans *Mauprat*, sans perdre de vue le caractère hybride du roman, le style gothique étant en concurrence avec d'autres régimes d'écriture (roman initiatique, roman philosophique, roman social). Il s'agit d'analyser la

manière dont George Sand reprend certains *topoi* (lexicaux, discursifs, rythmiques) du style gothique pour mieux les transformer et se les réapproprier dans une perspective esthétique et idéologique originale]. **Magalie Myoupo**, Les modèles religieux dans *Mauprat* de Sand. Trompe-l'oeil ou évangile éternel ? 109 [Même si la réflexion sur la survivance du religieux se fait par la bande dans *Mauprat* – elle sera directe dans *Spiridion* en 1838 – le parcours de son imaginaire permet de saisir différents rapports à l'histoire : un rêve de permanence qui, bien que risqué, renvoie à l'idéal éternel du peuple ; un brusque renversement qui intrigue par sa fragilité ; une chute et une lutte continuelles qui insistent, en 1837, sur un combat marqué par la répétition et dont l'issue se situe dans l'avenir]. **DEUXIÈME partie : POÉTIQUE. Éléonore Reverzy**, Mémoire et narration dans *Mauprat* 123 [*Mauprat* adopte la forme d'un récit rétrospectif qui fait pénétrer le lecteur dans l'intériorité du narrateur, projetée sous forme de scènes. En racontant sa jeunesse qui coïncide avec la période prérévolutionnaire et révolutionnaire, le vieux Mauprat s'en remémore les tourments, dévoile la force de l'hérédité et met au jour la dynamique du désir, incarnée par Edmée, visage secret de la Révolution. Récit mémoriel plus que roman d'apprentissage, *Mauprat* se révèle moins progressiste que nostalgique]. **Marie-Ève Thérénty**, Le narrateur suspect de *Mauprat* 137 [Les contradictions du récit mettent en évidence un narrateur suspect, incompetent ou retors, voire les deux. La forme du roman-mémoires reprise par Sand au xviii^e siècle privilégie une seule introspection : elle garde inaccessibles certains personnages comme Edmée. Sand invite à confronter deux versions possibles de la même histoire, celle, autoritaire de Bernard et celle, elliptique, en palimpseste, en creux, mais peut-être encore plus machiavélique d'Edmée]. **François Kerlouégan**, Idéologique et romanesque dans *Mauprat*. Comment la fiction pense l'histoire 151 [Comment l'idéologique est-il exprimé dans *Mauprat* ? S'il est présent à travers un discours aisément repérable et grâce à plusieurs procédés qui permettent à l'autrice de clamer sa foi en un progressisme historique, c'est surtout par les moyens narratifs et romanesques que les idées sont énoncées. Elles ne sont plus alors seulement véhiculées mais s'incarnent dans la fiction, Sand prouvant là qu'elle est pleinement romancière]. **Marine Le Bail**, Edmée de Mauprat parmi ses soeurs. La *Galerie des femmes de George Sand* (1843) 165 [En 1843, Paul Lacroix publie la *Galerie des femmes de George Sand*, une compilation de portraits iconographiques et littéraires tirés de l'ensemble de la production fictionnelle sandienne. Dans cet ouvrage essentiellement destiné à un lectorat féminin, Lacroix procède à une réécriture du personnage d'Edmée qui en accentue le caractère exemplaire. Voyant en elle une allégorie de la civilisation par le sentiment, il tire *Mauprat* du côté du roman sentimental autant que de la littérature d'éducation]. **TROISIÈME PARTIE : QUESTIONS ANTHROPOLOGIQUES. Sophie Ménard**, Profils ethnocritiques d'un ensauvagé – *Mauprat* de Sand 185 [Les profils biographiques de Bernard de Mauprat déploient un éventail des formes culturelles d'ensauvagement (juvénile, familial, criminel, caniculaire) dans lesquelles le « sauvagé » prend forme. À une première lecture des logiques initiatiques traditionnelles qui font la virilité ensauvagée et qui mènent au mariage (le roman d'amour) s'adjoindra une seconde, celle des ratages initiatiques qui dessinent la trajectoire d'une destinée criminelle (le roman noir et judiciaire)]. **Fabienne Bercegol**, Au risque de la chasse, dans *Mauprat* de George Sand 203 [*Mauprat* est l'un des romans dans lequel Sand exploite le mieux la richesse ethnographique de la chasse, par les récits, par les personnages et par les traditions qu'elle met à sa disposition. Au service de la dimension sociopoétique du roman, la chasse en est encore l'un des ressorts dramatiques les plus efficaces pour conduire aux crises passionnelles qui font resurgir une violence latente et un instinct aristocratique de domination jamais effacé]. **Christine Planté**, Marcasse, chasseur de taupes et hidalgo, un personnage démocratique ? 221 [Pourquoi Marcasse, personnage secondaire, s'inscrit-il fortement dans la mémoire des lecteurs ? Au-delà de sa silhouette frappante, de son parler singulier et de la portée comique de ses apparitions, sa caractérisation comme chasseur de taupes, un personnage populaire typique du monde rural, et comme hidalgo (ruiné), porteur de valeurs romanesques et héroïques, invite à le considérer comme un personnage démocratique, même si *Mauprat* ne peut être défini simplement comme un roman démocratique]. **Olivier Bara**, Des animaux et des hommes – *Mauprat* de George Sand 235 [Suivre la trace des animaux dans *Mauprat*, où ils sont tour à tour références, métaphores et personnages, fait découvrir l'hésitation générique d'où procède le roman. Un tremblement du sens se fait également jour dans l'exploration du bestiaire sandien, la symbolisation ne s'enfermant jamais dans l'allégorie. Aussi est-ce au plus profond d'un imaginaire romanesque peuplé d'hommes et de bêtes

que s'anime une réflexion ouverte, de nature anthropologique et politique]. **Bertrand Marquer**, « L'ourson » et « la colombe ». L'exemplarité problématique de *Mauprat* 249 [En prenant pour point de départ la formule par laquelle Patience qualifie le couple formé par Bernard et Edmée, cet article interroge la pertinence du système d'oppositions qu'elle synthétise, et analyse la labilité des rôles qu'endossent les deux personnages. La fable que semble vouloir illustrer le roman s'en trouve singulièrement perturbée, et invite à réévaluer la morale énoncée par le vieux Bernard au regard de l'exemplum qu'entend constituer son récit]. **Christine Marcandier**, « Rêver de nouveaux mondes ». Pour une lecture écocritique de *Mauprat* 261 [Cet article étudie *Mauprat* dans une perspective écocritique. La nature n'y est pas un décor mais l'agent d'un renversement des hiérarchies. Comment se situer dans un espace et une temporalité qui se fragmentent, depuis une crise diversement figurée dans le roman ? Il s'agit de voir en quoi *Mauprat* répond aux spécificités de la *French Écocritique* telle que la définit Stéphanie Posthumus, une « écriture comme production d'un monde davantage que simple représentation du monde »].

QUATRIÈME PARTIE : ENJEUX HISTORIQUES ET POLITIQUES. **Pierre Laforgue**, *Mauprat*, fiction et politique en 1837 277 [*Mauprat* en 1837 rompt avec les romans précédents de George Sand, dans la mesure où il opère une prise en compte de l'histoire de France. L'enjeu est politique, au moment où la monarchie de Juillet fait la preuve de sa nullité. Sand entreprend de refonder, au moyen d'un travail archéologique, le présent dans l'histoire, en rappelant le temps des Lumières et celui de la Révolution]. **Aude Déruelle**, Civilisation et révolution 291 [*Mauprat* est un roman d'éducation qui montre la civilisation de Bernard, enfant sauvage aux mœurs terriblement féodales. Mais ce roman n'est pas pour autant un roman à thèse : il recèle des tensions sur ce que sont la civilisation et la sauvagerie, et interroge même la possibilité d'une éducation pour tous. Sans être idéologiquement univoque, *Mauprat* est toutefois un roman utopique en ce qu'il dépasse ces oppositions pour dessiner une société harmonieuse, quitte à faire fi du devenir historique]. **Olivier Ritz**, *Mauprat* ou la Révolution en héritage 305 [Au moment où George Sand écrit *Mauprat*, elle défend activement l'héritage républicain de la Révolution française. Dans son roman, le récit rétrospectif permet à la fois d'attester que la Révolution a eu lieu, de lui donner une grandeur épique et d'en expliquer les origines. Mais son propos dépasse la simple dénonciation des abus de la féodalité : la violence persistante de Bernard peut figurer la violence révolutionnaire, qui rend nécessaire le jugement par le peuple]. **Xavier Bourdenet**, « J'isole mon existence des faits de l'histoire ». Temporalité narrative et référence historique dans *Mauprat* 317 [Cet article interroge le rapport de *Mauprat* au roman historique. Rapport paradoxal car le récit se fonde sur un déni de l'histoire : *Mauprat* isole délibérément son existence des « faits de l'histoire ». On analyse quelques-unes des implications poétiques de ce déni en montrant comment la gestion de la temporalité narrative place l'histoire en retrait et comment la référence historique à la révolution (française et américaine) est effacée ou déplacée alors même qu'elle oriente idéologiquement le récit]. **Christèle Couleau**, (R)évolutions – l'histoire vue de l'intérieur 331 [*Mauprat* se situe dans une période historique riche : la Révolution et les décennies qui la précèdent. Pourtant, les manifestations événementielles de l'histoire sont peu présentes, reléguées au second plan par une narration qui se focalise sur « l'histoire morale et philosophique » des personnages. En étudiant l'éducation de Bernard, l'émancipation d'Edmée et l'engagement de Patience, on constate néanmoins que ces deux dimensions se rejoignent, dans une approche intériorisée du fait historique].

CINQUIÈME PARTIE : DROIT ET LITTÉRATURE. **Agnese Silvestri**, *Mauprat*, ou de la justice en pays civilisé 351 [Cet article, attentif au regard proto-sociologique de George Sand, précise les implications du nœud qui resserre, dans *Mauprat*, les réflexions sur l'histoire, sur l'évolution sociale et sur la justice. L'éducation sentimentale et sociale du brutal Bernard de *Mauprat*, dernier rejeton du système féodal, met en évidence certaines étapes de ce que Norbert Elias appelle « civilisation des mœurs » et doit passer par la prise en compte, au tribunal, d'un passé caractérisé par l'abus de pouvoir]. **Sophie Vanden Abeele-Marchal**, Des livres et des paroles. Quelques réflexions sur la loi et le discours dans *Mauprat* 367 [*Mauprat* est un roman sur la parole délivrée, à tous points de vue. George Sand y pose la question de la communication des idées réformistes et de leur diffusion. Tous les personnages sont définis par leur parole, dans une dialectique signifiante entre oral et écrit. Ils en font l'apprentissage : apprendre à parler et apprendre à lire est doublement nécessaire aux yeux d'une romancière qui, à l'instar de Pierre Leroux, promeut une forme écrite de discours, engagée et militante, populaire et consolante]. **Myriam Roman**, Le procès dans *Mauprat*. Une justice révolutionnaire 379 [L'ultime

péripétie du roman repose sur les deux procès de Bernard au présidial de Bourges qu'on a pu rapprocher, dans la genèse de l'œuvre, du procès « monstre » d'avril 1835 à Paris devant la Chambre des Pairs et du procès en séparation de George Sand le 25 et 26 juillet 1836 devant la Cour royale de Bourges. L'invention romanesque néanmoins prévaut : l'épisode s'inspire assez exactement de l'affaire Calas pour proposer une lecture des acquis de la Révolution française en matière de justice]. **Index des noms de personnes** 395. **Résumés** 401] [Fabienne Bercegol, Didier Philippot & Éléonore Reverzy, « Avant-propos. George Sand agrégée », pp. 7-16 : Banale, pour d'autres écrivains régulièrement distingués par l'institution universitaire, l'inscription d'un roman au programme de l'agrégation dans le cas de George Sand fait événement et vaut avènement. C'est en effet la première fois que George Sand a droit à cet honneur. On y verra le geste symbolique d'une canonisation académique, dont témoigne également la publication récente d'une sélection de romans dans la Bibliothèque de la Pléiade¹. / Pourquoi une entrée aussi tardive dans le canon officiel ? Comment expliquer que l'œuvre de Sand ait été en grande partie éclipsée, ou reléguée dans les rayons inférieurs au mieux de la para-littérature pour la jeunesse, au pire de la « littérature bourgeoise » du Second Empire ? Les manuels scolaires sont éloquentes : la place de celle qui publia soixante-dix romans, traversa les grandes crises du siècle, que les hommes de février 1848 appelèrent à eux, l'autrice d'*Histoire de ma vie*, presque unanimement saluée y compris et surtout par ses détracteurs (les Goncourt² notamment), y est restreinte aux romans champêtres, ces *Veillées du chanvreur* qui permirent une partielle canonisation de Sand sous la Troisième République, au moment de « la fin des terroirs³ ». / Comme le rappelle Françoise Van Rossum-Guyon⁴, il faut garder à l'esprit que la romancière, bientôt brocardée et caricaturée comme l'incarnation exemplaire des *bas-bleus* littéraires honnis, exposée à la verve féroce d'un Baudelaire⁵ ou d'un Barbey d'Aurevilly⁶, n'en a pas moins fait l'objet d'une reconnaissance immédiate par ses contemporains, au premier chef comme l'autrice d'*Indiana* et de *Lélia* (1833) : si les romans de 1830 ont été supplantés, dans la faveur collective, par les romans champêtres à partir de la fin du xix^e siècle, c'est bien comme historienne des mœurs modernes dans ses fictions et comme émule de Balzac, qu'elle est acceptée et reconnue dès son premier grand succès littéraire signé de son pseudonyme, *Indiana*, en 1832. Reconnaissance dont témoigne le jugement rétrospectif élogieux de Taine en 1872 : « Nous avons été réalistes à outrance [...]. Des deux grands créateurs en fait de nature humaine, Balzac et vous, c'est Balzac que nous avons suivi⁷. » Cet éloge à l'heure tardive du bilan contient à la fois un « repentir » (« Nous avons été réalistes à outrance ») et un appel – à revenir à la vocation « idéaliste » de la littérature, dont lui-même souhaite le retour. La réponse que George Sand lui adresse le 5 avril 1872 témoigne dans l'inquiétude d'une profonde perception des enjeux. Après avoir avoué ses doutes sur son « pouvoir d'exprimer [s]on idéal comme [elle] le sen[t] » et avoir affirmé qu'elle avait « toujours cru que l'art et la conscience c'était la même chose », elle poursuit : // Et puis l'étrange révolution, je devrais dire la réaction littéraire qui a succédé au romantisme m'a fait douter aussi parfois de la bonté de mes moyens pour en combattre le déchaînement excessif. Je trouvais que cette recherche du vrai positif avait du bon, du très bon ; qu'elle nous débarrassait de l'abus de *l'à peu près* en philosophie et en littérature. Je préférerais une phase d'athéisme en toutes choses à l'invasion du catholicisme hypocrite et bigot. [Mais on est allé trop loin dans ce sens]. Et voilà ces bons esprits dont vous me parlez [...] qui ne savent où se prendre entre le merveilleux et le réel. Ils voudraient le vrai. Le vrai est-il beau ou laid ? *That is the question*. Moi, je crois que le laid est transitoire, le beau éternel⁸. // Mais l'éloge de Taine n'en fait que mieux sentir par contraste la position en porte à faux de George Sand romancière, son étrange « déphasage » après le tournant positiviste des années 1850 – sans doute en partie imputable à l'orientation *téléologique* de l'histoire littéraire vers le triomphe de la formule réaliste et naturaliste du roman, et vers l'identification abusive du roman au seul roman dit « réaliste ». L'article nécrologique que consacre Zola à la romancière en 1876 vaut condamnation et profère comme définitivement l'éviction d'un modèle romanesque, dont les descendants – Cherbuliez, Feuillet – poursuivraient inlassablement, auprès de lectrices adeptes de « lectures héroïques », la même entreprise fallacieuse. Certes, Zola fait de Sand et de Balzac les deux figures de proue du début du xix^e siècle qu'ont suivies les romanciers, mais il précise : // Ils m'apparaissent comme les deux types distincts qui ont engendré tous les romanciers d'aujourd'hui. De leurs poitrines ouvertes coulent deux fleuves, le fleuve du vrai, le fleuve du rêve. [...] G. Sand est donc le rêve, une peinture de la vie humaine, non pas telle que l'auteur l'a observée, mais telle

qu'il voudrait avoir la puissance de la créer [...]. Balzac est le vrai, au contraire. [...] Balzac et G. Sand, voilà les deux faces du problème, les deux éléments qui se disputent l'intelligence de tous nos jeunes écrivains, la voie du naturalisme 10 exact dans ses analyses et ses peintures, la voie de l'idéalisme prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination 9. // Cette antithèse mythique (« le fleuve du vrai, le fleuve du rêve ») vise à travers George Sand l'héritage du romantisme – héritage que Zola n'est si soucieux de conjurer que parce qu'il ne s'en sait pas indemne lui-même 10. **Le roman romanesque : romance et novel.** Pour mieux apprécier l'œuvre de George Sand, sans doute convient-il de se défaire d'un certain nombre de clichés véhiculés par l'histoire littéraire et de corriger l'orientation qui lui a été donnée, et qui reste pour une très large part accréditée. C'est ce qu'ont fait, chacun à sa manière, Albert Thibaudet, Northrop Frye, Thomas Pavel, dans leur réflexion sur le roman, en inscrivant celui-ci dans une histoire longue qui remonte, non pas seulement à *Don Quichotte*, mais à la tradition des romans grecs. C'est du reste autour de la notion d'idéalisme, de la mise en scène d'un idéal de perfection morale, que Thomas Pavel situe la *pensée du roman* : l'histoire du roman lui apparaît comme « un long débat axiologique » jamais résolu, et jamais interrompu ; le roman moderne, depuis le xviii^e siècle, n'a rejeté qu'en partie « l'ancienne tendance idéalisatrice », il l'a reprise et continuée « dans l'espoir de trouver au sein du monde empirique une place plausible pour la manifestation de l'idéal 11 ». En ce sens, « l'idéalisme » reste la constante du roman, il s'oppose moins au réalisme qu'au scepticisme moral ; le réalisme n'est pas anti-idéaliste, il constitue une étape dans l'évolution du genre vers 11 « l'enchantement de l'intériorité 12 » (l'intériorisation de l'idéal avec *La Nouvelle Héloïse* notamment) et « la naturalisation de l'idéal 13 ». / Thomas Pavel avait été précédé dans cette réflexion ouverte sur le genre romanesque par Albert Thibaudet et Northrop Frye, qui tous deux mettent l'accent, non sur l'idéalisme (même s'ils admettent l'idéalisation comme un critère définitoire), mais sur la catégorie (trans-générique) du *romanesque*, sur sa tradition, sa pérennité, sa continuation jusque dans le roman dit « réaliste », sous une forme renouvelée, adaptée et ironique 14. L'un des grands mérites de leur approche du roman est de refuser les dichotomies tranchées (romanesque vs réalisme) et de leur préférer les modulations ou les dosages variables entre composantes ou tendances en apparence contraires. Le romanesque devient alors ce que Northrop Frye désigne comme un mode 15, un ensemble d'invariants qui traversent les genres en même temps qu'une esthétique qui suppose une poétique – l'euphémisation en est une des clefs, mais non la seule, les forces d'Éros y sont motrices, l'inattendu et la surprise y figurent les aléas de l'existence, la femme, pour citer Albert Thibaudet, y « existe » et « le monde tourne autour d'elle 16 ». Ainsi défini non par des critères formels mais par une *topique* éternelle (l'amour et l'aventure), le romanesque renvoie à un enjeu à fois littéraire et existentiel : littéraire (une logique de l'invention), existentiel (les transactions nécessaires de l'imagination avec la réalité). Ce faisant, Northrop Frye et Albert Thibaudet s'inscrivent dans le droit fil de la tradition anglaise, qui distingue, comme le fait Walter Scott, volontiers cité par Balzac et par Sand, entre deux notions, le *romance*, qui renvoie au romanesque éternel et au merveilleux, et le *novel*, qui ne fait pas disparaître entièrement le romanesque mais opère sa transposition ironique, parodique, dans et par le roman moderne. / Cette approche permet d'éclairer la manière dont George Sand envisage le roman, le *sens* du roman pour elle, lequel implique à la fois une logique de l'invention – comme le prouverait l'exemple de Corambé, à la fois vecteur, personnage et incarnation de la « vie poétique », indissociable de la « vie morale 17 » – et un très fort engagement moral et existentiel. Pour elle, le romanesque se confond avec un « penchant », une pente de la rêverie et du moi, « un appétit du beau idéal 18 ». Or ce *besoin d'idéal* (amoureux, moral, social, religieux) qu'elle ne cesse de proclamer sous-tend l'élan de l'invention et sa réalisation formelle. « Pour être romancière », ne faut-il pas, prétend-elle encore, « être romanesque 19 » ? N'est-elle pas persuadée que « chacun veut trouver dans un roman une sorte d'idéal de la vie 20 » ? Autant de formules décisives qui définissent un éthos littéraire (celui de l'auteur) et une éthique du roman – comme mise en forme, et mise en œuvre, d'un idéal de vie, d'un « modèle 21 » offert au lecteur et poursuivi par le personnage. / Jugée périmée à l'aune du roman réaliste et naturaliste, cette adhésion de George Sand au roman romanesque, à ce fonds immémorial du *romance* dont *Mauprat* s'offre comme un *compendium* exemplaire, a eu de plus en plus de mal à être acceptée. C'est pourtant ainsi que Friedrich Schlegel définissait le roman en songeant, au même titre que George Sand, à l'héritage de la courtoisie et de la chevalerie, à l'Arioste et au Tasse. Dans sa *Lettre sur le roman*, il définit le

roman comme « un livre romantique », et peut-être comme le livre romantique par excellence, renvoyant à l'origine *romane* du terme, dans une confusion entre *romanesque* et *romantique* qu'autorisent également l'allemand et l'anglais : « C'est là que je cherche et que je trouve le romantisme, chez les premiers Modernes, dans Shakespeare, Cervantès, dans la poésie italienne, dans cette époque des chevaliers, de l'amour et des contes, d'où provient la chose et le mot lui-même²² ». C'est aussi dans cette perspective qu'il faut comprendre la préférence de Sand pour le romanesque²³ – laquelle, faut-il corriger aussitôt, n'est nullement exclusive de toute préoccupation sociale, politique ou historique, même si, conformément aux lois du « roman historique » depuis *La Princesse de Clèves*, c'est le roman, le romanesque, qui occupe le premier plan. Les deux aspects (romanesque et historique) ne s'excluent donc pas – ce que se chargent d'illustrer les études rassemblées ici. Elles montrent également combien ce fonds romanesque s'est révélé propice à une ethno-poétique ici centrée sur l'examen des rapports de l'homme à l'animalité. **La poétique de l'apologue.** Lire *Mauprat*, c'est aussi accepter la fonction didactique attachée à la littérature, sa dimension figurative essentielle, chargée d'articuler le romanesque et l'histoire dans un itinéraire, celui d'une éducation, qui conduit, *grosso modo*, de l'obscurantisme féodal aux Lumières, non sans rechutes ni défaillances difficilement surmontables. L'omniprésence des Lumières et de la philosophie dans ce roman évoque, par le biais d'une prophétie rétrospective (*post eventum*), le passage d'une époque (l'Ancien Régime) à une autre (la société post-révolutionnaire) – une période de transition entre deux mondes et entre deux âges conformément à la poétique de l'histoire d'un Walter Scott. / L'intérêt de *Mauprat* est de ce point de vue d'illustrer l'évolution de George Sand de ce que Isabelle Hoog Naginski a appelé son « romantisme bleu », période au cours de laquelle la quête individuelle de l'idéal se solde par l'échec et la désillusion (*Lélia*, et encore *Spiridion* en 1839), à un « romantisme rouge » caractérisé, à partir de 1840, par l'inscription de l'idéal, désormais recherché de façon collective, dans une perspective sociale et politique : la notion d'idéal « désigne dorénavant une société perfectionnée qui avance vers une meilleure organisation du travail et des ressources, 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 êtres²⁴ ». Pour faire advenir cette société espérée, George Sand continue donc de miser sur les ressources propres du roman, sur l'attrait de son imaginaire, sur « le don d'émouvoir » dont Germaine de Staël avait bien vu qu'il était « la grande puissance des fictions²⁵ ». En s'en remettant à l'efficacité polémique du romanesque, à la dimension critique que contient l'utopie qu'il déploie, elle met en avant la « teneur révolutionnaire » de l'histoire romanesque que Northrop Frye n'hésite pas à opposer à l'« élément résolument conservateur » qui reste « au cœur du réalisme » et de son « acception de la société sous sa forme présente²⁶ ». / Aussi convient-il, à la lecture de *Mauprat*, d'éviter deux écueils symétriques. / *Ne pas prendre au sérieux la fonction exemplaire et éthique du roman.* La confession de Bernard octogénaire est portée par une interrogation philosophique (« un problème philosophique », 37) sur la perfectibilité individuelle, et peut-être aussi collective, qu'est chargée de rappeler la leçon finale, ajoutée en 1851. Il s'agit pour Bernard de raconter prioritairement « [son] histoire morale et philosophique » (219), quitte à rejeter à l'arrière-plan allusif du roman des pans entiers de l'histoire. *Mauprat* est une fable exemplaire et qui le dit. La situation même du conteur et de l'auditeur, la veillée tout comme le sujet de l'histoire (la transformation d'un « loup » en homme), relèvent de cet affichage éthique fort du roman sandien. Le lecteur est appelé à écouter l'histoire de Bernard et à en tirer une leçon. La dimension parabolique du roman, qui raconte un apprentissage singulier parallèle à celui d'une société en marche vers le changement et retrace un cheminement intérieur en même temps qu'une transformation collective, est capitale, à une époque où Sand, dans les *Lettres à Marcie*, affirme sa « foi en la puissance des exemples²⁷ ». Elle qui croit, comme Michelet et Leroux, au symbole, à la fois comme signe d'un engagement et comme dualité (forme et sens)²⁸, est toujours en quête d'une communauté, d'un accord ; elle cherche à inscrire un lien, dont Nicole Mozet a bien montré le caractère central, et pour ainsi dire originel, dans toute l'œuvre sandienne²⁹. / *La prendre trop au sérieux*, en s'en tenant à la thèse apparente, au risque de raboter les aspérités de l'œuvre, de réduire les dissonances et les failles perceptibles, d'ignorer l'hybridité d'un roman travaillé souterrainement par de très fortes tensions qui ne semblent pas entièrement résorbées par le schéma optimiste et consolant de la perfectibilité. Notamment parce que, à l'instar de l'instabilité rémanente de Bernard, sujet à des retours de violence intérieure, le *discours de la maîtrise* est sans

doute en partie suspect dans *Mauprat*, comme le suggère l'article d'Yvette Bozon-Scalzitti, invitant à une lecture « latérale » du roman, sensible à la violence de ses ébullitions volcaniques³⁰. Et que dire des valeurs aristocratiques (orgueil du nom, courtoisie, loyauté, honneur, etc.) portées par le romanesque³¹ qui continuent de guider les personnages principaux, au risque de troubler leur ralliement à l'idéal républicain d'égalité et de remettre en cause la lecture démocratique de *Mauprat* ? / Un des enjeux centraux de *Mauprat* – comme y insiste un certain nombre d'études regroupées dans ce volume – n'est autre que le rapport de la sauvagerie et de la civilisation, des passions et du « devoir », des 16passions et de la politesse ou de leur polissage, qu'on peut envisager de diverses façons à la lumière (aux Lumières) du roman, mais aussi d'une écriture de l'histoire à distance ou en creux, tapie dans l'intériorité des personnages. Le roman visible demande à être complété par une manière de roman invisible, de sous-texte allégorique, dont le modèle pourrait nous être fourni par la *lettre sanglante* aux passages mutilés, et qui, d'aveu passionnel (332-333), se fait pièce à conviction accusatrice au moment du procès (381) ? Le roman, qui multiplie les épisodes de vertige, de malaise, de fièvre hallucinatoire ou onirique, évolue vers des *moments de crise* (au sens médical et théâtral du terme) qui dévoilent son fond *sublime* (la violence de l'Éros), difficilement réductible : moments de crise cathartique, que sont l'accident de chasse éminemment romanesque et la confession publique du procès où la vérité la plus intime s'expose dans la lumière suprême de la Justice. Au cœur du roman, il y aurait ainsi la violence du désir redoutée, contrainte, éduquée, secrètement souhaitée, et, à travers le portrait à demi-galant d'Edmée en Sphinx impassible et cruel, le *mystère féminin* difficilement pénétrable. **Notes.** ¹ George Sand, *Romans*, éd. José-Luis Diaz, avec la collaboration de Brigitte Diaz (t. I et II) et d'Olivier Bara (t. II), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019. ² « Nous étions, surtout l'un de nous, assez injustes pour le talent de Mme Sand. Nous avons lu les 20 volumes de *Histoire de ma vie*. Au milieu du fatras d'une publication de spéculation, il y a d'admirables tableaux, des renseignements sans prix sur la formation d'une imagination d'écrivain, des portraits de caractères saisissants, des scènes simplement dites, comme la mort dix-huitième siècle de sa grand-mère, et son héroïsme douillet, la mort de Parisienne de sa mère, qui arrachent l'admiration et les larmes ! C'est un grand document, malheureusement délayé, de psychologie et d'analyse où le talent de Mme Sand, dans le vrai, l'observation des autres et d'elle-même, sa mémoire qui peint, étonne et surprend. » (*Journal des Goncourt*, éd. de Jean-Louis Cabanès, Paris, Champion, 2019, t. IV, p. 444-445). ³ On renverra à ce propos à l'article de Naomi Schor : « Idealism in the Novel : Recanonizing Sand », publié dans *Yale studies* en 1988 (no 75, p. 56-73) et traduit par Marie Baudry dans le volume *George Sand et l'idéal*, Damien Zanone (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 427-447. ⁴ Françoise Van Rossum-Guyon, « Puissances du roman : George Sand », *Romantisme*, no 85, 1994, p. 79-92. ⁵ Voir par exemple, Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, no 26 : « La femme Sand est le Prudhomme de l'immoralité. Elle a toujours été moraliste. [...] Elle a le fameux style coulant, cher aux bourgeois. Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde ; elle a [la morale] dans les idées morales, la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiment que les concierges et les filles entretenues » ; et no 27 : « [...] Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une *grosse bête* ; mais elle est *possédée*. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à *son bon cœur* et à *son bon sens*, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens. Je ne puis penser à cette stupide créature sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bénitier à la tête. » (éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 1976 et 1986, p. 99-100). ⁶ Dans « Mme George Sand jugée par elle-même » (texte qu'il écrit à l'occasion de la publication des *Souvenirs et impressions littéraires* en 1862), Barbey fustige la romancière pour l'« abondance » et la « facilité » de son inspiration, sa naïveté, son manque d'originalité qui lui vaut « l'affreuse fortune de plaire à tous les publics ». Il s'acharne contre « cette femme qui n'eût pour tout génie d'invention que d'être mal mariée, bohème et démocrate, et qui n'a jamais que ces trois sources d'inspiration : le mauvais ménage, le cabotinisme et la mésalliance, par haine du noble et amour de l'ouvrier ». Voir *Les Bas-bleus*, éd. Pascale Auraix-Jonchière, dans *Œuvre critique*, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 79-92. ⁷ Cité par Georges Lubin dans George Sand, *Correspondance* (avril 1872-mars 1874), éd. George Lubin, Paris, Classiques Garnier, 2019, t. XXIII, p. 12, n. 1. Notons que, dès 1865, dans sa *Philosophie de l'art*, Taine avait célébré le principe de bienfaisance du caractère – la générosité native – dans les

romans de Sand, dont *Mauprat*. ⁸ George Sand, *Correspondance*, éd. citée, t. XXIII, p. 12-13. ⁹ Émile Zola, « George Sand », *Le Messager de l'Europe*, juillet 1876 (article repris dans *Documents littéraires*, 1881), dans Henri Mitterand (éd.), *Écrits sur le roman*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2004, p. 168. ¹⁰ Les enjeux de la dichotomie dans laquelle l'histoire littéraire a enfermé l'œuvre de George Sand ont été très bien résumés par Damien Zanone dans la notice « Idéalisme/Réalisme » du *Dictionnaire George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), Paris, Champion, 2015, t. I, p. 543-551. ¹¹ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12. ¹² Titre de la IIe partie, *ibid.* ¹³ Titre de la IIIe partie, *ibid.* ¹⁴ Cette réflexion a été poursuivie par les contributeurs du volume *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Alain Schaffner conclut l'article qu'il y donne (« Le romanesque : idéal du roman ? ») en soulignant lui aussi cette permanence du romanesque jusque dans sa contestation : « Depuis Cervantès, le romanesque est donc devenu une sorte d'idéal paradoxal du roman : il en est à la fois le paradis perdu et le repoussoir » (p. 282). ¹⁵ Voir *Anatomie de la critique*[1957], Paris, Gallimard, 1969 (trad. fr.), *L'Écriture profane. Essai sur la structure romanesque* [1976], Paris, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1998. ¹⁶ Albert Thibaudet note dans ses *Réflexions sur le roman* : « un roman en français, c'est où il y a de l'amour » et il ajoute : « Le roman, c'est le genre où la femme existe, où le monde tourne autour d'elle, où l'on se passionne pour ou contre elle. » (*Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 73 et 246). ¹⁷ Voir George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, IIIe partie, chap. viii, p. 812 sq. Corambé est le nom que George Sand a donné (nom qui lui a été soufflé en rêve) au personnage du roman virtuel par lequel elle est entrée, enfant, dans le monde de la fiction. Dans la logique de l'invention romanesque dont il constitue à la fois le centre et l'emblème, se rejoignent les élans et les désirs de sa « vie poétique » et de sa « vie morale » (« religion et roman poussèrent de compagnie dans mon âme », *ibid.*, p. 815). ¹⁸ *Ibid.*, IIIe partie, chap. viii, p. 815. ¹⁹ George Sand, *Monsieur Sylvestre*[1864], Paris-Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1980, p. 17. ²⁰ Cité par Damien Zanone, notice « Idéalisme/réalisme », *op. cit.*, t. I, p. 550 (George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. citée, IIe partie, chap. xv, p. 646). ²¹ Bernard Pingaud est revenu sur cette mission assignée au roman, qui se combine plus qu'elle ne s'oppose à l'ambition de se faire le « miroir » de la réalité, dans les pages suggestives de son essai *La Bonne aventure. Essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Paris, Seuil, 2007 (chap. iii notamment). ²² Friedrich Schlegel, *Lettre sur le roman*, dans *Entretien sur la poésie*, texte recueilli dans *L'Absolu littéraire*, Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy (dir.), Paris, Le Seuil, 1978, p. 327. ²³ Avouée par exemple dans *Impressions et souvenirs en 1873* : « J'ai toujours eu pour opinion que, dans un sens ou dans l'autre, événements ou sentiments, un roman devait être avant tout romanesque. » ²⁴ Isabelle Hoog Naginski, « L'idéal sandien dans tous ses états : la rêverie, la quête, la figuration », dans *George Sand et l'idéal*, Damien Zanone (dir.), Paris, Champion, 2017, p. 26 et p. 29. ²⁵ Germaine de Staël, *Essai sur les fictions*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Simone Balayé et John Isbell, Paris, Desjonquères, 1997, p. 150. ²⁶ Northrop Frye, *L'Écriture profane*, *op. cit.*, p. 170-171. ²⁷ George Sand, *Lettres à Marcie*[1837], deuxième lettre, dans *Les Sept Cordes de la lyre*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 181. ²⁸ Voir à ce propos Michèle Hecquet : « Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand », dans *George Sand une œuvre multiforme. Recherches nouvelles II*, Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), CRIN 24, 1991, p. 29-41, p. 32. ²⁹ En particulier dans *George Sand écrivain de romans*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997. ³⁰ Yvette Bozon-Scalzitti, « *Mauprat* ou la Belle et la Bête », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 10, no 1/2, Fall-Winter 1981-1982, p. 1-16. ³¹ Sur les affinités du romanesque avec la morale aristocratique, voir Northrop Frye, *L'Écriture profane*, *op. cit.*, p. 167 sq.]

Bray Patrick M. (2020), « La sainte simplicité et l'arbre généalogique de *Mauprat* : l'apprentissage de la différence », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/604>. [éducation, Notice, dédicace, narration, bois-bûcher, énonciation, généalogie]

Charlier Marie-Astrid, Thérenty Marie-Eve & Gautier Elina (2020), *George Sand, Mauprat*, Atlande, coll. « Clefs-concours ». [Sommaire. INTRODUCTION. REPÈRES. HISTOIRE D'UNE VIE. HISTOIRE DE FAMILLES LITTÉRAIRES. MAUPRAT SOUS CONTRAINTE. POÉTIQUE HISTORIQUE DU SUPPORT. UNE "GLOIRE DONT NOUS AVONS PERDU LA

MESURE". HISTOIRE D'UNE RÉCEPTION. **PROBLÉMATIQUES**. MAUPRAT, ROMAN DE LA FAMILLE. UNE POÉTIQUE DE L'ÉQUIVOQUE. DISPOSITIF ÉNONCIATIF ET CADRE SPATIO-TEMPOREL. L'IDÉAL À L'ÉPREUVE DE LA FICTION. MAUPRAT, ROMAN POLITIQUE ET SOCIAL. LE ROMAN DU ROMAN. INTERTEXTES ET HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES. **TRAVAIL DU TEXTE**. REMARQUES PRÉLIMINAIRES. LEXIQUE. GRAMMAIRE. STYLE. **OUTILS**. BIBLIOGRAPHIE. GLOSSAIRE] [extrait : **LE ROMAN DU ROMAN. INTERTEXTES ET HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES**. Le lecteur des commentateurs de *Mauprat* peut être ébranlé par le nombre impressionnant d'appartenances génériques convoquées, souvent passablement contradictoires, voire incompatibles ou légèrement anachroniques, parfois sous forme de listes : En 1837 qu'est devenu *Mauprat* ? Un roman indéfinissable, dense et captivant que l'on a pu lire comme un roman d'aventures, un roman d'éducation, un roman d'amour, le premier des grands romans champêtres ou des grands romans sociaux ; j'en passe. [LACASSAGNE in SAND, 1981, p. 8] / Roman d'aventures, on a même pu dire, en forçant les choses, roman de cape et d'épée, roman de guerre ensuite, puis, pour finir, roman policier mâtiné de fantastique et de roman noir : autant de déclinaisons du romanesque. [DIAZ in SAND, 2019, p. 1655] / Dans le même esprit, la critique n'a cessé d'exhumer de très nombreuses sources, au point même que ces "influences" ont été imputées à charge à Sand, comme l'a montré la nécrologie faite par Zola en 1876 (v. Une formule morte, voilà tout)... Les problèmes d'influence, d'héritage et d'héritage ont même constamment réglé les premières approches critiques académiques de Sand : "à son exercice littéraire George Sand apportait une intelligence plus vive qu'originale, plus apte à refléter qu'à produire des idées, toute soumise aux impulsions de la sympathie et de l'imagination" (Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1920, p. 1665). / Comment expliquer cette dispersion de la critique sur les sources et les modèles essentiels ? Comment hiérarchiser ces intertextes ? Qu'en déduire sur la poétique sandienne dans *Mauprat* qu'il est peut-être trop évident et rapide de qualifier d'imitatrice ? La critique s'est mise du côté des vainqueurs de l'histoire littéraire (en gros les romans et Balzac) et a voulu voir dans l'originalité la valeur suprême de la littérature, alors même qu'une longue tradition littéraire valorise les liens avec les œuvres précédentes. Sand elle-même, dans ses articles théoriques, a plusieurs fois défendu le droit à la reprise et a voulu "prouver qu'il n'y avait ni plagiat ni servilité à modeler son œuvre sur une forme connue" ("Essai sur le drame fantastique", *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1839) : Une manière, quand elle est bonne, tombe aussitôt dans le domaine public ; mais la manière n'est qu'un vêtement de l'idée, et on n'imité personne en s'habillant à la mode du temps où l'on vit. L'originalité de la personne n'est pas étouffée sous un habit commode et bien fait ; elle s'y meut, au contraire, plus à l'aise. ("Fenimore Cooper", *Le Journal pour tous*, 18 octobre 1856). / Des théoriciens comme Julia Kristeva (*Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, 1969) et Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, 1978), en insistant sur la capacité de la littérature à construire des textes nouveaux à partir de textes antérieurs, ont prouvé que l'on pouvait défendre le dialogisme comme la fabrique de la littérature.]

Commère Zoé (2020), « L'espace dans *Mauprat* de George Sand », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/605>. [espace, gothique, roman-formation, utopie]

Gouvard Jean-Michel éd. (2020), *Agrégation de Lettres 2021. Tout le programme du Moyen âge au XXe siècle en un volume*, Ellipses. [Table des matières.

George Sand *Mauprat*

– I –

L'autrice et le texte

1. L'écrivaine aux quatre-vingt romans	337
1.1. Des origines entre peuple et aristocratie	338
1.2. Une œuvre polymorphe	348
2. Une femme qui écrit au XIX ^e siècle	353
3. La genèse du texte	357
3.1. De la nouvelle au roman, du triangle amoureux au roman d'éducation	357
3.2. Un roman mis à l'Index	360

– II –

Un roman noir

1. Résumé du roman	366
2. <i>Mauprat</i> , roman de la Révolution	367
3. Entre roman et conte	372
3.1. Un roman historique	373
3.2. Un conte merveilleux	378
3.2.1. Entre <i>Barbe-Bleue</i> et <i>La Belle et la Bête</i>	378
3.2.2. Une morale facile à saisir	381

– III –

Un amour courtois

1. La Dédicace	383
2. Présence du roman de chevalerie	385
Sujets de dissertation	391
Bibliographie sélective	393

]
Pellegrini Florence (2020), « Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans *Mauprat* », *Styles, Genres, Auteurs* 20.

Silvestri Agnese (2020), « Les raisons des altruistes et la fatalité de l'Histoire : sur quelques personnages de George Sand avant 1848 », *Fabula / Les colloques*, Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIX^e siècle, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6717.php>, page consultée le 02 novembre 2020. [extrait : La Providence sandienne est socialiste, n'a rien d'ironique et n'éprouve aucun besoin d'intervenir bruyamment dans les intrigues de la romancière4 [4 Bien qu'on ait pu parler de la dimension « providentielle » de certains romans ; voir Romira Worvill, « La structure

providentielle du *Meunier d'Angibault* », *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, sous la dir. de Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 245-254.]. Car l'Histoire rattrape ceux qui s'attardent. Les épouvantables Mauprat, dans le roman éponyme (1837), exemples de l'arbitraire, de la violence et du sadisme de l'Ancien Régime, doivent d'abord se retrancher de la société, pour maintenir leur système d'oppression parasitaire, ensuite se faire brigands, enfin filous. La Révolution de 1789 les trouve déjà terrassés : les Lumières conquérantes et les modifications du système économique ont suffi⁵ [5 Sur l'attitude de Sand face à la Révolution française, voir le dossier coordonné par Catherine Mariette-Clot, *Cahiers George Sand*, n° 37 : *George Sand face à la violence de l'Histoire*, 2015, tout particulièrement Bernard Hamon, « George Sand et Robespierre », p. 37-58 ; et Marilyn Mallia, « Le rôle de la Révolution française dans l'itinéraire gothique de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* », p. 77-95.].] [pol]

Styles, Genres, Auteurs 20 (2020), « Villon, Marguerite de Navarre, Boileau, Casanova, Sand, Genet », Anouch Bourmaysan & Odile Leclercq éd., Sorbonne PU. [Sommaire. FRANÇOIS VILLON : *TESTAMENT*. Le poète fécond en sa forge sentencieuse : les proverbes dans le *Testament* de Villon, Géraldine Veysseyre. « Parler de contemplation » : le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon, Isabelle Fabre. MARGUERITE DE NAVARRE : *L'HEPTAMÉRON*. La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron*, Agnès Steuckardt. NICOLAS BOILEAU : *SATIRES*. La réticence dans les *Satires* de Boileau, Éric Tourrette. Rendre *raison* des épithètes de Boileau : procès et redynamisation satirique, Thibaud Mettraux. CASANOVA : *HISTOIRE DE MA VIE* : Parler sous les plombs. Représentations carcérales du discours dans *l'Histoire de ma vie*, Clara de Courson. Autoportrait de l'écrivain en surplomb : la réécriture d'une aventure dans *l'Histoire de ma vie* de Casanova, Isabelle Chanteloube. GEORGE SAND : *MAUPRAT*. Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans *Mauprat*, Florence Pellegrini. JEAN GENET : *LE BALCON*. Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet, Mairéad Hanrahan. **Bibliographie. Résumés]**