

Introduction

Olivier BARA

Université Lumière Lyon 2, France – Institut d’Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités (IHRIM)

François KERLOUÉGAN

Université Lumière Lyon 2, France – Institut d’Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités (IHRIM)

« Mme Sand n’est pas gaie »

Pèsent sur l’œuvre de George Sand les discours et les représentations qui la cantonnent tantôt dans le registre de la plainte spleenétique propre au romantisme des années 1830, tantôt dans le didactisme appuyé, apanage de la pédagogue obstinée ou de la républicaine austère. Idéaliste rêveuse, utopiste fervente, militante sérieuse réduite à « son bon cœur » et à « son bon sens¹ » : l’image s’est imposée de son vivant. Elle a été rappelée régulièrement par la critique chaque fois que Sand s’est essayée à des formes ou des genres comiques. Qu’elle adapte la comédie italienne à la scène française avec *Les Vacances de Pandolphe*, au Théâtre du Gymnase-Dramatique, en 1852, et la critique se désole devant « cette impression d’ennui et de tristesse, résultat inévitable de bouffonneries qui ne sont pas plaisantes et de folies qui ne sont pas gaies² », car Sand possède un « talent sérieux, ardent, passionné, admirablement descriptif, mais

1. Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* [posth. 1887], dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 687.

2. Armand de Pontmartin, « Revue littéraire » [« Chronique de la quinzaine », 14 mars 1852], *Revue des Deux Mondes*, t. XIII, janvier-mars 1852, p. 1185.

qui n'a pas le plus petit mot pour rire³ ». Qu'elle transpose la fantaisie hoffmannienne à la scène, à l'Odéon en 1855, avec *Maître Favilla*, et Jules Janin d'asséner : « l'auteur de *Favilla* ne sait pas rire ; tout ce qu'il dit est solennel, à chaque parole il s'arrête, et il se contemple soi-même comme s'il avait fait sa quadrature du cercle ou trouvé le mouvement perpétuel⁴ ».

Il convient d'entendre la souffrance exprimée par Sand face à cette image publique tenace, et de considérer les efforts qu'elle a fournis pendant toute sa carrière pour varier les formes, les tons, les genres et sortir du champ balisé où la critique avait tôt fait de l'enfermer en tant que romancière spleenétique, au mieux peintre de paysages bucoliques, au pire insupportable prêcheuse. Lorsqu'en juin 1858 Maurice Sand demande à sa mère une préface pour son étude des types italiens, *Masques et Bouffons*, cette dernière décline l'invitation, non sans amertume : « souviens-toi que le public m'a toujours assez peu secondée, et souvent lâchée tout à fait dans les tentatives que j'ai faites pour sortir de mon genre. Il a beaucoup sifflé *Pandolphe* qui nous paraissait gai et gentil, et qu'il n'a pas trouvé amusant du tout ». Sand se fait alors la ventriloque de ses critiques : « Tiens, un album de Mme Sand ? Oh ! Mme Sand n'est pas gaie ; ça va être ennuyeux... comme *Pandolphe*, comme *Comme il vous plaira*, etc. Ce n'est pas son affaire, les masques ! » (*Corr.*, XIV, 765) La romancière-dramaturge désigne des territoires de son œuvre vite délaissés, comme bien d'autres pans de sa création, par le lectorat et la critique : ici la comédie italienne, shakespearienne ou hoffmannienne à laquelle l'amoureuse de Molière, traductrice de Ruzante, lectrice de Rabelais et de Scarron, s'est adonnée. Pourtant, celui qui est familier de toute l'œuvre si diverse et changeante de Sand sait que le comique ne se cantonne pas à ces territoires bien balisés. L'autodérision est présente dans ses écritures intimes comme la satire surgit au détour de ses romans, misant sur la dégradation burlesque pour atteindre ses cibles. Le rire de connivence est souvent déclenché dans ses lettres privées, comme l'ironie dans certaines de ses interventions publiques. Une *ode à la joie*, parfois modulée en mineur, court à travers une œuvre née d'une vitalité hors du commun. *L'explicit des Maîtres sonneurs* désigne avec les mots et la

3. Théophile Gautier, feuilleton dramatique de *La Presse*, 9 mars 1852.

4. Cité par Georges Lubin, *Corr.*, XIII, 372, note 1.

sagesse du vieux paysan le revers et l'avertissement de l'existence humaine que l'écriture sandienne a toujours cherché à réunir : « comme la vie est un ragoût mélangé de tristesse et de contentement, la pauvre Mariton vint souvent pleurer chez nous, et le bon carme y vint souvent rire⁵ ». Entre la souffrance de la mère et la jovialité du carme rabelaisien, la critique semble avoir opéré un choix, au détriment de la *plénitude* d'une œuvre polytonale.

Eu égard à l'image sérieuse – ou pathétique, voire larmoyante – de son œuvre, dont témoigne une large part de sa réception contemporaine, étudier aujourd'hui le comique dans l'œuvre de Sand ne va donc pas de soi. « George Sand comique » : l'expression formerait-elle un oxymore ? L'hypothèse d'un comique sandien se heurte en effet à plusieurs obstacles ou « résistances ». En premier lieu, ce qui exclut, dans l'esprit du XIX^e siècle, le fait que le roman et le théâtre de Sand puissent être comiques, c'est qu'ils sont l'œuvre d'une femme. À son époque, deux registres demeurent « interdits » aux femmes : le sérieux et le rire⁶. On ne leur autorise que le sourire, la grâce charmante. Comble d'ironie, la seule façon, pour une femme, d'être associée au rire est de faire rire à ses dépens.

En second lieu, si le comique semble *a priori* absent de l'œuvre sandienne, c'est en raison de la place importante qui y est accordée à l'émotion. Henri Bergson a bien montré l'incompatibilité entre comique et émotion, la seconde paralysant le premier. Pour lui, le comique ne peut s'implanter que sur une « surface d'âme bien calme⁷ », presque insensible : rire d'une personne qui nous inspire de la pitié suppose de faire taire, de dissoudre cette dernière. Or l'œuvre de Sand, si elle va certes au-delà, notamment à des fins didactiques et politiques, est vouée à une

5. George Sand, *Les Maîtres sonneurs* [1853], Marie-Claire Bancquart (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979, p. 497.

6. La pratique de la blague dans la première moitié du siècle, nommée *puff*, tire son nom du verbe anglais *to puff*, qui signifie « exhaler des bouffées de tabac ». Associée au tabac, la blague (ce sera le « fumisme » de la fin du siècle) est donc intrinsèquement masculine – même si George Sand s'est approprié cette prérogative. Voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002 ; Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

7. Henri Bergson, *Le Rire* [1900], Daniel Grojnowski et Henri Scepi (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 63. Bergson ajoute : « le rire est incompatible avec l'émotion. Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez : si vous me le présentez de manière à émouvoir ma sympathie, ou ma crainte, ou ma pitié, c'est fini, je ne puis plus en rire. » (*ibid.*, p. 145).

« mission de sentiment et d'amour⁸ » et tout entière bâtie sur l'émotion qu'elle suscite chez le lecteur et le spectateur.

Autre objection à l'existence d'un comique sandien : l'idéalisme de l'autrice. Le roman sandien ne représente pas le réel mais, pour reprendre la célèbre formule du chapitre liminaire de *La Mare au Diable*, la « vérité idéale⁹ ». Aux peintures de Jacques Callot et de Goya, « puissantes satires des maux de leur siècle », la romancière préfère en effet des « figures douces et suaves¹⁰ ». Or le comique trouve son origine dans l'exploration du réel, un réel rugueux et rebutant, philosophiquement irrécupérable par l'idéalisme. En outre, même s'il est le fruit d'une construction, le comique fait appel à des réflexes immédiats, que l'on pourrait presque dire pulsionnels ou, en tout cas, physiologiques (on a parlé de « primitivité du rire¹¹ ») : autant de manifestations aux antipodes – en apparence du moins – de l'idéalisme.

Surgit encore un obstacle à l'existence d'un comique dans l'œuvre de George Sand : chez elle, l'engagement politique et social prime, ce qui contribue à exclure *de facto* la frivolité, la gratuité, l'inutilité du rire. C'est là une résistance majeure, car le rire est asocial. Il est scission, sécession, fracture. Le rire contre-productif ou, selon les termes d'Alain Vaillant, le rire de « contradiction¹² » apparaît comme la déclinaison principale du rire au XIX^e siècle. Ce rire railleur, face à la bêtise du temps, prend le parti de la solitude narquoise, de la misanthropie acerbe ou goguenarde. De Hobbes¹³ à Bergson, le rire suppose en effet une position de supériorité, de distinction, de surplomb, qui contredit l'idéal collectif de l'écrivaine. En d'autres termes, il s'affirme comme un principe scandaleusement régressif qui *dérange* la foi dans le progrès. Comment Sand pourrait-elle, dans ces conditions, produire du comique ? D'ailleurs, sur le plan stylistique, le comique n'entrave-t-il pas la condensation du sens réclamée

8. George Sand, *La Mare au Diable* [1846], Léon Cellier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 36.

9. *Id.*

10. *Ibid.*, p. 35-36.

11. Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 14.

12. *Ibid.*, p. 57.

13. Selon Thomas Hobbes, le rire nous confirme dans la bonne opinion de nous-mêmes : *De la Nature humaine* [1640], chap. IX, Paris, Vrin, 1991.

par le symbole et la parabole¹⁴, outils du discours politique sandien, en diffractant ce dernier dans l'anecdote ?

L'œuvre de George Sand, enfin, s'invente un ancrage géographique et culturel dans la « Vallée noire », création poétique dont une certaine « qualité de tristesse », des paysages, des habitants, forme la toile de fond. En décembre 1850, alors qu'elle règle à distance la mise en scène de son drame *Claudie* pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin, Sand envoie à son chef d'orchestre Adolphe Vaillard des motifs musicaux recueillis dans le Berry et le met ainsi en garde : « Pensez que c'est un pays de terres fortes et lourdes où des bœufs grands et forts mènent tout lentement, le travail et l'homme. Mais c'est une lenteur solennelle et la gaîté même est mélancolique. » (*Corr.*, IX, 838) Un an auparavant, voyant la mise en scène de *François le Champi* à l'Odéon et entendant la musique de scène, là aussi fondée sur la récolte par Sand de thèmes de musique populaire berrichonne, Édouard Charton écrivait : « l'orchestre m'a serré le cœur vingt fois outre mesure : il semblait m'annoncer des événements terribles » (*Corr.*, IX, 355). Des romans champêtres aux « rurodrames », l'ange Mélancolie semble étendre ses ailes.

Le présent ouvrage sera l'occasion d'analyser en quoi ces éléments, loin d'être des obstacles au rire, en sont tantôt l'élément contrastif, tantôt la partie prenante. Dès lors, il s'attachera à montrer la *pertinence* du comique dans l'œuvre de Sand. Pour le dire autrement, il envisagera en quoi il existe un comique proprement sandien, où se joue plus largement, plus profondément aussi, le sens de l'œuvre.

Un comique pour penser l'histoire

Le rire et le comique permettent d'abord à George Sand de dire l'histoire et ses soubresauts. Contre toute attente, ils s'offrent même comme les instruments de son discours politique et social.

En premier lieu, le comique apparaît comme un remède, un antidote à la violence de l'histoire. La correspondance en témoigne. Dans une lettre de 1831, Sand écrit : « je m'amuse *partout*. – Partout (entendons-nous) où je ne vois pas la haine, le soupçon, l'injustice et l'aigreur empester

14. Sur les questions du symbole et de la parabole chez Sand, voir George Sand, *Jeanne* [1844], Pierre Laforgue (éd.), Joué-lès-Tours, La Simarre/Christian Pirot, 2006, « préface », p. 28-35.

l'air que je respire » (*Corr.*, I, 821). L'insouciance rieuse serait donc pour l'écrivaine un détournement bienvenu face à la laideur morale du monde, mais aussi, bien que cela soit davantage le cas dans les années qui suivent, face aux brutalités politiques et aux injustices sociales dont elle est le témoin. En un siècle où la rudesse des événements et les contradictions de l'histoire sont criantes, Sand cède parfois au rire : « La politique est une comédie en ce moment » (*Corr.*, XXIV, 463), écrira-t-elle au soir de sa vie, à une époque où son désenchantement à l'égard de la politique est patent.

Dans ses romans, le comique confirme cette fonction de « soupape ». L'histoire y est parfois donnée à voir comme une farce : c'est là une manière pour Sand de ne pas céder au découragement face à un siècle dont les avancées politiques, économiques et sociales sont à ses yeux trop lentes ou trop timides. Elle fait, par exemple, évoquer à l'un de ses personnages « les inévitables résultats de nos inévitables révolutions¹⁵ » : railler les révolutions successives qui scandent son époque, processus dont, en républicaine, elle approuve la teneur mais dont la réalisation se révèle de plus en plus ambiguë et paradoxale au fil du siècle, lui permet de tenir à distance la tentation de rendre les armes.

George Sand use-t-elle alors du comique pour atténuer une violence historique qu'elle n'accepte pas ? Tant s'en faut car, s'il libère une énergie salutaire, le rire (ou le sourire) permet aussi de penser la violence. En effet, le comique sandien n'est pas un simple refuge contre l'événement, mais aussi, de manière moins frileuse, plus audacieuse, un moyen de le questionner. Sand prête au comique une force d'élucidation et une fonction critique, allant jusqu'à lui accorder la capacité d'interroger l'histoire avec une finesse dont le discours sérieux semble dépourvu. Ainsi, dans *Nanon*, où la Révolution est dépeinte du point de vue d'une paysanne creusoise de quinze ans, le chaos des événements est grotesque : de jeunes révolutionnaires, est-il dit, « disaient à tort et à travers de grands mots, ordonnaient des fêtes qu'on disait patriotiques » et agissaient « par peur de la Montagne et de la Gironde, du Comité de salut public, de la Convention et de la Commune, toutes choses qu'ils confondaient, n'en

15. George Sand, *Mademoiselle Merquem* [1868], Martine Reid (éd.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 26.

connaissant pas la différence¹⁶ ». Si le roman réaffirme, au lendemain de 1871, la foi de Sand en une république égalitaire et fraternelle (c'est grâce à la Révolution que, de modeste bergère, Nanon peut accéder à la propriété), le regard innocent, mais non dénué de bon sens, de la jeune fille sur l'événement fait sourire le lecteur : il rend ainsi compte de la complexité et de l'ambivalence de l'histoire, que le seul discours militant n'aurait peut-être pas saisies. En rapportant les faits du point de vue d'une néophyte, Sand fait donc prendre au lecteur une distance avec les excès et les aberrations de l'histoire, alors saisie à sa juste valeur, avec le juste prisme.

Le comique n'occasionne pas seulement un recul critique sur l'histoire, mais permet aussi, de manière plus acerbe, de réfléchir sur le décalage que George Sand constate entre l'histoire telle qu'on la rêve et telle qu'elle se fait. Dans *Mauprat*, Marcasse, le grotesque mais touchant tueur de belettes, « personnage [...] curieux et [...] comique¹⁷ », est si pénétré des idéaux révolutionnaires qu'il s'imagine que la révolution américaine apportera en France, comme par enchantement, le flambeau de la liberté. L'interprétation naïve et cocasse des révolutions, « romanesque tableau » qui n'occasionne « pas une goutte de sang¹⁸ », permet ici à la romancière de questionner l'articulation rugueuse entre l'idéal et l'événement : en raillant affectueusement une lecture irénique de l'histoire, elle se prémunit contre l'aveuglement auquel sa foi en l'idéal pourrait la mener. Le rire est donc utilisé comme un précieux outil pour dire le divorce entre la pensée de l'histoire et son accomplissement.

Soumettant le militantisme à l'épreuve d'une lecture critique, le comique apparaît ainsi comme une arme plus efficace pour dire le réel que le seul discours – et d'autant plus puissante qu'elle s'oppose au discours probant et au roman à thèse. Pour Jean-Marc Defays, le comique est le registre de l'entre-deux, de la « transition », de la « confusion¹⁹ » (l'ironie est entre le vrai et le faux, le grotesque entre le beau et le laid, l'humour noir entre le bien et le mal, etc.) et cette ambiguïté fait sa force : tout en les énonçant, il rend la vérité plus complexe et le sens plus instable.

16. George Sand, *Nanon* [1872], Nicole Savy (éd.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2005, p. 143.

17. George Sand, *Mauprat* [1837], Jean-Pierre Lacassagne (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 79.

18. *Ibid.*, p. 261.

19. Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 10.

Si le comique permet à George Sand de prendre une distance salutaire avec les excès de son enthousiasme politique (mais non avec ses choix idéologiques eux-mêmes), il offre à la romancière un prisme qui nuance la représentation de l'histoire. Sans aller jusqu'à dire – ce qui n'aurait pas de sens chez elle – que le comique produit de l'indécidable sur le plan idéologique (ce qui, d'ailleurs, serait davantage l'effet de l'ironie), le comique assouplit, affine la pensée politique de l'autrice.

Au-delà de l'événement historique, c'est l'ensemble de la réalité sociale que le comique expose et interroge, George Sand exploitant alors la fonction dissidente du rire²⁰. Inaugurant, à l'image des écrivains de son temps, un nouveau régime du rire, où celui-ci mime et désigne la crise des valeurs, elle en use pour la rupture qu'il introduit dans le discours argumentatif, et la manière dont cette rupture fait écho aux dissonances et aux discordances de l'histoire. Sur ce plan, d'ailleurs, la part subversive, paradoxale et paratactique qu'il y a dans le rire se retrouve chez l'écrivaine elle-même, femme de ruptures et de transgressions (des convenances, des frontières sociales, des genres sexuels et littéraires). Il y aurait ainsi, de manière inhérente, une *disposition* de Sand au comique.

L'une des causes majeures au service de laquelle George Sand met le comique est son combat en faveur des femmes. Lorsque l'un de ses personnages claironne : « la femme, voyez-vous, c'est un bipède dangereux dont je tâcherai de ne jamais embarrasser mon cerveau²¹ », la formule fait rire (jaune), mais elle permet, simultanément, de dénoncer la misogynie et, au-delà, l'inégalité des sexes dans la société, plus efficacement et plus rapidement que l'argumentation et l'indignation, le rire ayant un effet immédiat. De même, lorsque, dans *Indiana*, le mari de l'héroïne est décrit comme un « excellent maître devant qui tout tremblait, femme, serviteurs, chevaux et chiens²² », la mise sur le même plan d'êtres humains et d'animaux fait rire, mais le rire se grippe : c'est bien le tyran domestique qui est ici sévèrement mis en accusation. Autre élément du réel contemporain qui devient explosif une fois passé par le prisme du comique :

20. Mikhaïl Bakhtine a montré comment, au Moyen Âge, l'Église a autorisé l'existence, à côté de la parole religieuse, d'un rire païen et débridé, faisant ainsi voisiner des « formes canoniques » et des « formes [...] comiques » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965, trad. fr. 1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 82).

21. George Sand, *Mademoiselle Merquem*, *op. cit.*, p. 110.

22. George Sand, *Indiana* [1832], Brigitte Diaz (éd.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 88.

la dénonciation des inégalités sociales. Dans *François le Champi*, lorsque le jeune héros demande à sa mère adoptive si le fait d'avoir été un enfant abandonné est de sa faute, elle lui répond que c'est « la faute aux riches ». L'enfant ne comprenant pas, elle lui explique : « S'il y a des gens assez malheureux pour ne pouvoir pas élever leurs enfants eux-mêmes, c'est la faute aux riches qui ne les assistent pas²³. » Le raccourci, justifié par le fait que l'on s'adresse à un enfant, est ici comique, mais il permet en même temps de dénoncer, sérieusement et avec vigueur, les inégalités sociales.

Ce qui permet à George Sand de faire du comique un outil de son combat social, c'est sa dimension universelle. Résultant souvent de la réduction grotesque d'un individu à son corps (pour Bergson, qui prend l'exemple d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours, le comique, c'est « *le corps prenant le pas sur l'âme*²⁴ »), il fonctionne sur des ressorts concrets et aisés à saisir. Partant, il constitue un outil universel, populaire, démocratique. Et ce, d'autant plus que le rire, au siècle de Sand, n'est plus « un rire de caste », mais qu'il « a envahi tout l'espace public, désormais régi par la culture médiatique²⁵ ».

Quel qu'en soit l'enjeu, l'efficacité politique et sociale du comique sandien provient du fait – comme le pathétique, dont Sand fait grand usage – qu'il *implique* le lecteur²⁶. En effet, la fonction de « décompression » conférée au comique n'a pas pour objectif, chez l'écrivaine, son seul « bien-être ». D'abord rupture, le rire recompose ensuite une petite société de rieurs et rieuses. Si le comique exclut (on rit *de*), il construit aussi une solidarité (on rit *avec*). « Notre rire est toujours le rire d'un groupe²⁷ », affirme Bergson. Chez Sand, cette communauté de lecteurs-rieurs s'apparente à un embryon de communauté sociale idéale. La société choisie que forment les spectateurs du théâtre de Nohant et,

23. George Sand, *François le Champi* [1850], André Fermigier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 100.

24. Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 92.

25. Alain Vaillant, « Le rire moderne », dans Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France, I, Des lendemains de la Révolution à 1914*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 243.

26. Le comique existe moins de manière objective que dans sa relation au destinataire. « Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire » (Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 192).

27. Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 64.

plus largement, celle, invisible mais plus vaste, des lecteurs de ses romans, s'offre comme un havre où l'on se reconforte les uns les autres face aux apories d'un réel menaçant ou décourageant. Ce cercle de rieurs, à l'image du groupe des artisans hâbleurs du *Compagnon du Tour de France* conforté par ses *private jokes*, se déploie d'ailleurs à tous les niveaux : dans l'œuvre autobiographique, romanesque et théâtrale, mais aussi dans la vie de l'écrivaine et dans ses échanges épistolaires. Elle achève ainsi une lettre à Alexis Duteil : « Vive la joie, mon vieux ! » (*Corr.*, II, 877) Construite par le rire, la compagnie des *happy few*, remédie, par sa convivialité et sa cordialité, aux douleurs de l'histoire et à la dislocation du lien social. Sand invente un comique généreux, qui, à rebours de la sécheresse mordante du *Witz*, tels que Stendhal, Balzac et Musset ont pu le pratiquer, peut sembler moins incisif mais plus humain²⁸. Elle témoigne donc – le présent ouvrage espère le montrer – de la fonction *réconciliatrice* du rire.

Rire de soi

L'autre champ de l'œuvre sandienne dans lequel le comique joue un rôle essentiel est le discours sur soi. Dans la correspondance, prenant les atours de l'autodérision, il permet d'abord à l'épistolière de prendre du recul par rapport aux difficultés de la vie. Débutant dans la carrière littéraire, elle confie à Alexis Duteil, en février 1831, qu'elle tente de publier dans la presse « avec des peines infinies et une persévérance de chien » (*Corr.*, I, 814). Rire de soi dans les moments d'adversité permet ainsi de résister à l'abattement, le rire signant alors « une victoire sur l'angoisse²⁹ ». Dans de nombreuses lettres, George Sand, sujette au spleen, use du comique pour se défendre contre ce qui l'accable : souffrance, mélancolie, amertume, solitude, deuil, révolte inassouvie, dépit

28. Simone Vierende oppose l'ironie sandienne, constructive, à l'ironie mussetienne, tragique et à bien des égards annonciatrice de Flaubert et des décadents. Pour elle, le rire sandien est optimiste, tourné vers la vie : c'est ce « grand rire sain qui la secoue souvent au fil de la plume » (Simone Vierende, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 77). Cela n'empêche pas Sand d'user des ressources du romanesque pour creuser subtilement d'ironiques distances à l'intérieur de ses narrations : voir Éléonore Reverzy, « Romanesque et ironie chez George Sand. Autour de *Jeanne* », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2006, p. 545-560.

29. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique* [1964], Paris, José Corti, 1985, p. 19.