

# Une pratique de réécriture revêche : la transposition d'un roman à la scène. Le cas de *Mont-Revêche* dans la théâtralisation sandienne

Dominique Laporte

Volume 42, Number 3, 2006

Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015795ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015795ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laporte, D. (2006). Une pratique de réécriture revêche : la transposition d'un roman à la scène. Le cas de *Mont-Revêche* dans la théâtralisation sandienne. *Études françaises*, 42(3), 145–155. <https://doi.org/10.7202/015795ar>

Article abstract

Written when the Second Empire began (1851), *Mont-Revêche* invalidates the idea that middle classes were satisfied with the George Sand's style ("le style coulant, cher aux bourgeois," according to Baudelaire and Barbey d'Aurevilly). In fact, this novel challenges middle classes' values by revealing their hypocrisy thanks to the irony or parody. However, George Sand could not make *Mont-Revêche* suitable on Parisian stages because only the plays meeting the middle classes' expectations were successful under the Second Empire.

# Une pratique de réécriture revêche : la transposition d'un roman à la scène.

Le cas de *Mont-Revêche* dans la  
théâtralisation sandienne

DOMINIQUE LAPORTE

Si, par sa légitimation institutionnelle à partir de 1830, le roman en France se pose *a priori* comme la forme par excellence de tous les possibles en littérature, le théâtre, au contraire, accule la plupart des romanciers français du XIX<sup>e</sup> siècle, de Stendhal à Zola en passant par les Goncourt<sup>1</sup> et Flaubert, à l'impossibilité d'en espérer un rendement, tant la difficulté de passer d'un genre à un autre, dans le cas des romans transposés à la scène en particulier, *grève* toute tentative en ce sens, sauf « exceptions. Aussi le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle est-il voué d'entrée de jeu à d'impossibles théâtres<sup>2</sup> » ou, à tout le moins, à des « théâtres virtuels<sup>3</sup> » pour des motifs dont les études dix-neuviémistes ont commencé de prendre la mesure sur deux plans d'analyse : d'une part, les postures génériques dans le champ littéraire, attendu que les relations entre le roman et le théâtre sont assujetties, dans l'institution, à une hiérarchie des genres (poésie/roman/théâtre) inversement proportionnelle à leur échelle de rentabilité sur le marché (théâtre/roman/poésie)<sup>4</sup> ; d'autre part, les transferts textuels dans leur économie propre,

1. Voir Dominique Laporte, « "On donna en ce temps au Gymnase le *Démon du foyer*" : l'inscription du boulevard dans *Charles Demailly* des Goncourt, ou la mise à l'épreuve de la lisibilité réaliste-naturaliste », dans Susan McCready et Pratima Prasad (dir.), *Novel Stages* (à paraître).

2. Bernadette Bost et Jean-François Louette (dir.), *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Comp'Act, 2005.

3. Pierre Citti (dir.), « Théâtres virtuels », *Lieux littéraires*, n° 4, 2003.

4. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 193-197.

et ce, indépendamment du champ littéraire. Envisagée sous ces deux aspects, l'écriture de George Sand<sup>5</sup> se révèle symptomatique de tensions, sinon d'incompatibilités intergénériques, dès lors qu'elle travaille non seulement à s'inscrire institutionnellement dans le champ littéraire des possibles (les pièces jouables), mais aussi à substituer textuellement une généricité exclusivement théâtrale à des composantes fondamentalement romanesques, comme en témoigne à cet égard *Mont-Revêche*, exemple problématique de théâtralisation.

Sur ce cas, la *Correspondance* de George Sand apporte un éclairage factuel. Avant même que *Mont-Revêche* soit terminé<sup>6</sup>, George Sand souhaite en tirer rapidement une pièce<sup>7</sup> (*Corr*, XI, 103), mais, malgré la perspective d'une représentation au théâtre de Nohant à l'été 1853 (*Corr*, XI, 645), ce projet de transposition est laissé en plan pendant onze ans. Annoncée le 24 octobre 1864 (*Corr*, XVIII, 583), une première adaptation, en prévision d'une création à l'Odéon, occupe George Sand, Alexandre Manceau et Maurice Sand d'octobre à décembre. La lecture des deux premiers actes au directeur de l'Odéon, La Rounat, le 30 décembre (*Corr*, XVIII, 621), révèle la difficulté de rendre la pièce aussi valable que le roman — ce que la critique reproche d'ailleurs à George Sand chaque fois qu'elle transpose un de ses romans à la scène<sup>8</sup>, en dépit de ses dénégations dans sa préface à son adaptation de *Mauprat* (Odéon, 28 novembre 1853)<sup>9</sup>. Comme l'indique l'agenda tenu par Manceau, «La Rounat ne pense qu'au roman et perd la tête en écoutant» (*Corr*, XVIII, 621), ce qui amène George Sand à changer le

5. On notera que la généricité multiple de cette écriture reste encore peu problématisée dans les études sandiennes.

6. George Sand écrit *Mont-Revêche* du 6 avril au 8 mai 1852, soit au lendemain du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, le 2 décembre 1851. Le roman parut dans *Le pays* du 12 au 29 octobre, et du 16 novembre au 9 décembre 1852 (George Sand, *Correspondance* [éd. Georges Lubin], t. XI, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1990, p. 5, 30, 107). Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation (*Corr*) suivie du numéro du tome et du numéro de la page.

7. L'une des premières biographies de George Sand (Wladimir Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres, 1848-1876*, t. IV, Paris, Plon, 1926) relève (p. 280) la ressemblance entre *Mont-Revêche* et *Le démon du foyer*, représenté au Théâtre du Gymnase le 1<sup>er</sup> septembre 1852, soit avant le début de la publication en feuilletons de *Mont-Revêche*, le 12 octobre; mais cette pièce ne constitue pas la transposition de *Mont-Revêche* à la scène projetée par George Sand dans sa *Correspondance*.

8. Voir Pierre Laubriet, «George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier», dans Elio Mosele (dir.), *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, t. III, Genève, Slatkine, coll. «Dimensions du voyage», 1993, p. 1117-1150.

9. George Sand, *Théâtre complet, troisième série, Œuvres complètes*, t. XXXIII, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 1-4.

titre de la pièce : *Morteval* au lieu de *Monrevêche* [*sic*] (*Corr*, XIX, 41), et les noms des personnages « pour qu'on ne demande pas que la pièce soit conforme au roman » (*Corr*, XIX, 21). Après la mort de Manceau, le 21 août 1865, qui interrompt le travail (*Corr*, XIX, 311), elle soumet seule une nouvelle version à La Rounat et sollicite l'avis de Dumas fils<sup>10</sup> (*Corr*, XIX, 616, 638-639), mais en vain (*Corr*, XIX, 616) : les modifications apportées à un des rôles ont eu raison de la pièce (*Corr*, XIX, 40).

Après ses tentatives infructueuses à l'Odéon, suivies de pourparlers sans lendemain avec Lemoine-Montigny (*Corr*, XIX, 708), directeur du Gymnase, George Sand trouve un meilleur accueil au Théâtre du Vaudeville<sup>11</sup>, mais n'ayant pas jugé le public de ce théâtre à la hauteur du sérieux de sa pièce, elle put, pour cette raison, rompre son traité sans difficulté (*Corr*, XIX, 141-142 ; XX, 110). Elle ne renonce pas pour autant à une représentation de *Mont-Revêche* ailleurs, car, au cours de l'automne 1866, Duquesnel et Chilly, qui ont succédé à La Rounat à l'Odéon, approuvent, au terme de plusieurs séances de lecture, les trois premiers actes de la pièce, moyennant « des changements considérables » (*Corr*, XX, 218) apportés au deuxième. L'état de santé de George Sand à la fin de 1866 interrompt cependant la composition des deux derniers actes prévus (*Corr*, XX, 285).

Par la suite, George Sand décide de laisser à Dumas fils le soin de terminer seul la pièce en échange d'un partage des profits (*Corr*, XX, 312), mais cette offre reste lettre morte. Aussi s'adresse-t-elle le 29 octobre 1867 à Paul Meurice (*Corr*, XX, 587-588), qui lui a déjà servi d'adaptateur (*Les beaux messieurs de Bois-Doré*, Ambigu-Comique, 26 avril 1862 ; *Le drac*, Vaudeville, 28 septembre 1864) et qui fera de même pour *Cadio* (Porte-Saint-Martin, 3 octobre 1868). Dans la perspective d'une représentation à l'Odéon, elle collabore avec lui par intermittence jusqu'au 29 mars 1872, date à laquelle elle renonce définitivement à achever la pièce (*Corr*, XXII, 777), malgré l'insistance de son éditeur Michel Lévy devant la possibilité d'une représentation à la Comédie-Française (*Corr*, XXII, 479-480, 498). Finalement, Paul Meurice se charge de compléter seul la pièce après la mort de George Sand en 1876 et l'envoie sept ans plus tard au comité de lecture de la Comédie-Française (*Corr*, XI, 103). Elle ne sera jamais représentée.

10. Sur les rapports de George Sand avec Dumas fils, voir *Présence de George Sand*, n° 24, novembre 1985.

11. Dans une lettre remontant au début d'août 1858, l'acteur René Luguët avait conseillé à George Sand de « tailler un splendide drame intime, pour le Théâtre du Vaudeville, dans le *Mont-Revêche* » (*Corr*, XV, 22).

En l'absence des avant-textes et du dernier manuscrit posthume achevé par Paul Meurice, lequel est passé en vente publique, comme l'a noté Georges Lubin (*Corr*, XI, 103), mais n'a jamais été retrouvé, il est impossible de soumettre la théâtralisation de *Mont-Revêche* à une étude génétique complète. En revanche, la *Correspondance* rend compte des difficultés que souleva la transposition du roman à la scène. De tous les remaniements que connut ce projet de pièce, il ressort d'abord que l'importance quantitative des dialogues dans ce roman parmi les moins narrativisés de George Sand n'assura pas *a priori* la réussite de son adaptation, bien que Dumas fils eût conseillé à George Sand de rester fidèle au roman (*Corr*, XIX, 769; XX, 42). Replacées dans le champ littéraire des pièces jouables, les versions soumises par George Sand dans les théâtres parisiens subirent les aléas auxquels toute pièce destinée à une représentation est plus ou moins assujettie : opinion des directeurs ; disponibilité des acteurs prévus pour les rôles ; adéquation des acteurs disponibles avec les rôles ; déroulement des répétitions et conditions matérielles dans le théâtre choisi ; clauses contractuelles susceptibles de compromettre une représentation dans un théâtre autre que celui envisagé d'abord ; établissement et entretien de relations professionnelles profitables avec des collaborateurs ; lois du marché dictant un positionnement stratégique dans un champ déjà occupé par des dramaturges à succès, tels Augier et Sardou, et le choix d'une période de représentation qui ne coïncide pas avec la fortune prolongée (sous le rapport des entrées et des recettes) d'une autre pièce ; réception anticipée du public et de la critique, dont l'horizon d'attente décide du sort de la pièce, et ce, quelles qu'en soient sa valeur et sa finalité.

Si ces facteurs circonstanciels sont jaugés précautionneusement par George Sand dans sa *Correspondance*, leur généralité n'explique somme toute qu'en partie le cas spécifique de *Mont-Revêche*. En effet, le travail de transposition lui-même posa à toutes les personnes qui s'y attelèrent des problèmes intrinsèques qui, au delà des divergences d'opinions, font ressortir les différences de régime et de rendement entre l'écriture romanesque et l'écriture dramatique. Comme l'indique la *Correspondance*, la mise en scène de personnages issus du roman (les filles de Dutertre, dont Nathalie et Éveline, leur belle-mère, Olympe, et leurs prétendants respectifs, Flavien et Thierray, emportés comme elles par un chassé-croisé au cours duquel la fidélité conjugale d'Olympe est mise en cause) souleva en particulier la difficulté de passer d'une économie narrative ample, dans laquelle les temps relativement longs du récit et de l'his-

toire racontée entraînent une ventilation des « effets-personnage<sup>12</sup> » sur plusieurs chapitres et, partant, un dépliement en souplesse de leur lisibilité sémantique, à une économie dramaturgique et scénique restreinte, dans laquelle les temps condensés de l'action et des dialogues, répartis sur une succession relativement courte de scènes et d'actes, limitent la distribution des effets-personnage et des foyers de lisibilité sémantique. En témoignent la question de la durée dramaturgique attribuée au doute sur la fidélité d'Olympe, dans la version de la pièce soumise à l'Odéon en 1866 (*Corr*, XX, 164), et le principal obstacle à la réalisation de la pièce : l'effet-personnage de Flavien.

Mais le personnage le plus difficile de la pièce, celui qui m'a fait jeter tant de versions au panier, c'est *Flavien* : à côté du crevé [Thierry], il ne peut pas être comique, et pour causer une sérieuse jalousie à la sérieuse Nathalie et à l'intelligent Dutertre, il ne faut pas qu'il soit comique. La fatuité l'est toujours. Le tenir dans une nuance intermédiaire<sup>13</sup>, cela ne donne pas assez de relief pour la scène. Il faudrait là pour le drame, un homme passionné, redoutable ; le garçon entre deux amours sera-t-il jamais assez sérieux pour inquiéter ? (*Corr*, XXI, 253-254)

Comme l'indique cette lettre à Paul Meurice, datée du 9 décembre 1868, l'inconstance amoureuse de Flavien aurait compromis, à cause de son effet comique, l'effet dramatique recherché, alors que le roman peut, grâce à sa longueur, aménager une *préparation* pour retarder le déchiffrement d'un « code herméneutique<sup>14</sup> », en l'occurrence, l'infirmité des soupçons sur la fidélité conjugale d'Olympe (Olympe, amoureuse de Flavien ? Olympe, fidèle à Dutertre). En somme, les contraintes dramaturgiques et scéniques inhérentes à la transposition scénique de *Mont-Revêche* auraient exigé une réduction et une hiérarchisation des rôles dans la perspective d'un dosage mieux contrôlé des

12. Nous référant à la théorie de l'effet-personnage (Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov [dir.], *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1977], p. 119-181 ; Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992), nous entendons par « effet-personnage » l'effet de lisibilité sémantique auquel travaillent respectivement le texte dans sa production de sens et le lecteur dans son activité de décodage.

13. Voir la lettre à Lina Dudevant-Sand, datée du 8 décembre 1866 : « J'ai relu aujourd'hui les 2 premiers actes à mes directeurs [Duquesnel et Chilly] [...]. Dutertre n'est plus *chiard*, Flavien est plus drôle et Thierry plus aimable. Et de tout ça, tu ne t'apercevas pourtant guère. Car il faut être du métier pour sentir les différences et se rendre compte de ce qui *porte* ou ne *porte pas*, grâce à de très petites modifications apparentes. C'est un travail de patience » (*Corr*, XX, 218-219).

14. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

effets-personnage, comme il en ressort d'une lettre de George Sand à Paul Meurice, datée du 29 octobre 1867 : « Je me suis découragée de ce sujet où il y a trop de rôles. Chaque personnage est si important qu'il arrive au premier plan à toute situation » (*Corr*, XX, 588).

Si George Sand ne transposa pas *Mont-Revêche* à la scène, il reste que le roman lui-même exemplifie une écriture qui, en amont des projets d'adaptation, travaille à se théâtraliser d'entrée de jeu sous une forme qui, par endroits (au cours de la longue conversation d'Éveline et de Nathalie au chapitre IV, par exemple), se limite à des dialogues en style direct entièrement dépourvus d'incises narratoriales. Il s'agit à vrai dire d'un procédé économique courant dans les romans de l'époque, mais plutôt exceptionnel dans l'œuvre romanesque de George Sand, où, sauf le cas limite des romans dialogués<sup>15</sup>, les dialogues ne se substituent jamais complètement au récit narratorial, même limité aux incises caractéristiques des discours rapportés en style direct. Dans *Mont-Revêche*, ce type de dialogue confère au texte une rapidité d'enchaînement qui, en l'absence d'interventions narratoriales, donne à la lecture l'effet d'une pièce, sans que ces dialogues théâtralisés aient contribué pour autant à l'aboutissement d'une transposition à la scène du vivant de George Sand. Sous cet angle, ils constituent l'un des problèmes consubstantiels au roman, avant même que ne se pose la difficulté de l'adapter pour la scène.

En effet, le rôle de l'instance narrative et de ses relais polyphoniques (les voix des personnages) dans la production de sens à laquelle travaille *Mont-Revêche* ne laisse pas d'instruire au départ le procès de la théâtralisation même, dès lors que le récit narratorial et les dialogues subsidiaires commencent par la sursignifier, pour ensuite l'invalider sous trois formes : le mimétisme, la mystification et le mensonge auxquels se livrent les divers personnages. De là viendrait la précarité de tous les essais de transposition scénique ultérieurs, selon notre hypothèse.

Mis en abyme dans l'histoire par un perroquet contrefaisant les dernières paroles de sa maîtresse défunte : « — Mes bons amis [...], mes bons amis, je vais mourir!<sup>16</sup> », le mimétisme se traduit par des jeux de

15. Voir Jeanne Goldin, « La naissance difficile d'un *Diable aux champs* », dans Tivadar Gorilovics et Anna Szabo (dir.), *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 55-68.

16. George Sand, *Mont-Revêche*, Paris, Cadot, 1853, p. 79. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (MR) suivi du numéro de la page. À noter que la seule édition moderne disponible (George Sand, *Mont-Revêche*, préface de Jean Chalon, Monaco, Éd. du Rocher, 1989) présente un texte tronqué, et ce, sans indication ni justification des coupures. Avant que

rôle théâtralisés qui confortent certains personnages dans leur égoïsme et, *ipso facto*, empêchent qu'un *dialogisme* (au sens heuristique que lui donne Bakhtine<sup>17</sup>) s'instaure, comme le laisse entendre le discours réprobateur du narrateur sur leur théâtralisation. Dans les rapports entre Éveline et son groom Crésus en particulier, le mimétisme de chacun trahit sa prétention à une position privilégiée dans l'échelle sociale. Chez Éveline, qui, selon sa sœur Nathalie, « [singe] assez Diana Vernon » (MR, 51), l'héroïne de Walter Scott (*Rob Roy*), l'identification à un modèle a pour contrepartie le préjugé de caste selon lequel l'opinion d'un valet ne compte pour rien dans la hiérarchie sociale : « Elle s'exposait sans honte à des leçons de la part d'un domestique. Pour elle, qui se croyait née, sinon reine, comme Nathalie, du moins héroïne et princesse, la hardiesse d'un homme de cette classe l'amusait sans l'offenser » (MR, 295). Le psittacisme auquel le soumet sa maîtresse conduit Crésus à une infatuation de lui-même dont la stupidité inhérente annonce, par-delà son équivalence avec le « — Mes bons amis [...], mes bons amis, je vais mourir ! » (MR, 79) du perroquet, les automatismes symbolisés par le Loulou d'*Un cœur simple* : « Crésus était, comme tous les grooms qui ont affaire à de bonnes gens, un enfant fort gâté. Éveline l'avait peut-être un peu trop rabaisé au rôle de bouffon. Il en tirait une vanité, une audace singulières, et prenait pour autant de traits d'esprit les balourdises qu'elle lui faisait répéter » (MR, 101).

La mystification, quant à elle, s'exerce sous forme de duperies amoureuses tour à tour théâtralisées et ironisées dans le récit. Après avoir « ébauch[é] mentalement une scène de comédie » (MR, 17), Thierry, dont la vocation d'écrivain s'accompagne d'une « conscience de rêveur » (MR, 35), « n'[a] [...] dans la mémoire de [s]on amour aucune défense contre une pauvre méprise de comédie » (MR, 34) en prenant d'abord la très jeune Olympe, dont il s'est épris secrètement, pour la mère biologique de Nathalie, d'Éveline et de Caroline Dutertre — d'où un effet ironique et comique qui renverse la théâtralisation fantasmatique de

l'édition critique des *Œuvres complètes* dirigée par Béatrice Didier et publiée chez Honoré Champion ne comble cette lacune, seules les éditions anciennes, dont la première, citée dans le présent article et accessible en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.bibliopolis.fr>>, sont fiables.

17. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* (trad. d'Isabelle Kolitcheff), Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1970]. Sur le dialogisme sandien, voir Michèle Hecquet, « Bakhtine, Dostoïevski, Sand », *Revue des sciences humaines*, n° 215, juillet-septembre 1989, p. 129-142 ; et Dominique Laporte, « Une réécriture de *Constance Verrier* : *Malgrétout* » (à paraître).



l'être aimé. Il se laisse aussi abuser par le « rôle de [dame au loup] » (MR, 231) que joue Éveline pour l'apeurer sous un déguisement qui lui donne l'apparence de la châtelaine légendaire hantant prétendument le manoir où il habite. Cette imitation est elle-même caricaturée lorsque la rengaine du perroquet effraie Éveline, prise ironiquement alors à son propre jeu. Cette mystification amoureuse concourt à entretenir non seulement le malentendu amoureux entre Éveline et Thierray au cours de l'histoire, mais aussi un conformisme bourgeois qui détourne l'expression de l'amour, et particulièrement du désir sexuel. En témoigne une citation ironique de Shakespeare (entre autres exemples de mentions [MR, 198, 259]) dans les prévisions que fait Éveline avant de se rendre une seconde fois chez Thierray en cachette au risque de compromettre sa réputation de jeune fille : « — Oui, oui, je sais bien que cela me fera grand mal et que je pleurerai pour tout de bon ; mais il m'en demandera pardon à genoux, et, quand le jour paraîtra, il me dira encore comme Roméo : "Non, ce n'est pas le chant de l'alouette !" » (MR, 296) De la part d'Éveline, qui n'a pas comme Juliette l'expérience de la nuit de noces, cette résolution accuse par contraste le tabou sexuel auquel touchent, dans l'histoire, ses escapades nocturnes, tabou que montre en creux le style gazé employé pour connoter la défloration à venir (« — Oui, oui, je sais bien que cela me fera grand mal »).

Enfin, le mensonge auquel recourent les personnages dans les rôles sociaux qu'ils jouent trahit aussi un conformisme bourgeois sur lequel ironise le roman, non sans incidence sur son intertextualité avec un roman sandien antérieur, *Consuelo. La comtesse de Rudolstadt*, et sa référentialité bourgeoise. Sous cet angle, le silence et les mensonges pieux d'Olympe se révèlent on ne peut plus problématiques. En effet, si *La comtesse de Rudolstadt* et *Mont-Revêche* présentent des héroïnes qui renoncent toutes deux à l'art lyrique pour un mariage d'amour, seul le cycle de *Consuelo* exprime l'une des téléologies fondatrices de l'*ethos* romantique<sup>18</sup> : la médiation de l'Art au sein d'une société embourgeoisée, par-delà les préjugés sociaux et moraux à l'endroit de l'artiste et du théâtre. À l'inverse, *Mont-Revêche*, où se lit Olympe descendue d'Olympie (avant qu'*Olympia* symbolise le scandale de l'Art aux yeux de la bourgeoisie), problématise le désenchantement face à l'anéantissement des espoirs progressistes fondés sur la Révolution de 1848 et la

18. Voir Philippe Régner, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 31-45.

II<sup>e</sup> République<sup>19</sup>. Aussi, *Mont-Revêche* se rapproche-t-il plutôt de *La filleule*, autre écrit de la période charnière pendant laquelle se systématise la mentalité bourgeoise qui marquera le Second Empire<sup>20</sup>. Eu égard à l'obligation contractuelle pour George Sand de ne rien écrire sur la politique et les questions sociales, ou encore sur la religion, ces deux romans mettent à distance la bourgeoisie par des déplacements qui donnent ironiquement à lire le remplacement de la moralité bien pensante par l'*ethos* romantique, de l'honorabilité par l'honneur républicain, de la respectabilité par le respect des valeurs fondatrices des révolutions en France (celles de 1789, de 1830 et de 1848), du théâtral par le théâtre (sous l'angle de son exemplarité en regard de la vie dans la cité), du dialogue de sourds par le dialogisme. Au lieu d'être amendée en vertu de ce qui, avant l'échec républicain de 1848, sous-tendait le dialogisme de *Consuelo*. *La comtesse de Rudolstadt* — Albert y appelle Consuelo à s'éloigner des théâtres mondains pour la révéler à elle-même (chantre du peuple opprimé et fiancée éveillée à l'échange amoureux) —, cette dégradation des valeurs individuelles et communautaires s'exprime dans *Mont-Revêche* sous deux aspects : un discours doxologique et, partant, figé, selon lequel la pratique religieuse se trouve *a priori* incompatible avec une vocation théâtrale<sup>21</sup>, pour épingle l'une des idées reçues que charrie le texte ; et les réparties cyniques de certains personnages qui, sans rester dupes de leur mascarade, mettent à distance le conformisme sans lequel la vie bourgeoise en société et en famille s'effrite : d'où l'ironie du roman, lequel ne théâtralise les dialogues stéréotypés des personnages que pour en rendre la fausseté emblématique (*emblematicus* : « plaqué »). C'est ce dont témoignent, par exemple, la mise à distance ironique qu'inspire à Flavien, l'ami de Thierray, le discours social sur la femme et, en particulier, l'alibi échafaudé par Olympe pour passer sous silence la deuxième escapade d'Éveline chez Thierray :

— En fait de ruses, [...] la plus austère n'est pas plus maladroite qu'une autre dans l'occasion ; si elle n'en use pas pour elle-même, elle n'en a pas moins un arsenal en réserve au profit des autres. Ah ! l'esprit de corps !

19. Voir Françoise Genevray, « *Mont-Revêche*, roman morose », *Les amis de George Sand*, nouvelle série, n° 15, 1994, p. 9-15.

20. Voir « Présentation », dans George Sand, *La filleule*, dir. Marie-Paule Rambeau, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1989, p. 5-31.

21. « Elle priaît, car Olympe, italienne et catholique, n'avait jamais manqué aux pratiques de sa religion d'enfance, même dans le temps où elle se destinait au théâtre » (MR, 351).

Mais, à qui la faute ? Nous voulons dans le monde qu'elles aient plus de soin de leur réputation que de leur vertu. Amants, nous les voulons pures du blâme d'autrui ; époux, nous leur pardonnons l'infidélité réelle plus volontiers que le scandale de l'apparence. Aussi la réputation d'une femme est-elle quelque chose de si terrible à garder, que la plus vertueuse d'entre toutes ne se fera pas de scrupule de préserver celle d'une amie au prix de mille mensonges et de la comédie la mieux jouée. (MR, 334)

La tendance à se duper participe de la supercherie familiale qu'entretient le clan Dutertre, une famille recomposée avant l'heure, dont le père, trop débonnaire pour éviter les tensions entre ses enfants d'un premier mariage et sa seconde épouse, se laisse manipuler par Éveline et Nathalie en dépit du moralisme patriarcal qu'il leur prône. Ce fossé entre *doxa* familiale minée et *logos* paternel décalé ne se creuse nulle part plus irrémédiablement qu'au moment où Nathalie, résolue à perdre Olympe dans la considération de son mari<sup>22</sup> au moyen d'une lettre faussement compromettante, affecte le respect filial en la remettant à son père qui, lui, cache son trouble :

— Vous me l'arracherez donc de force, si je vous la refuse ? dit Nathalie, qui voulait faire violer son dernier reste de conscience.

— Non, dit Dutertre. [...] Je fais appel à votre devoir le plus sacré, qui est de n'avoir pas de secrets pour votre père.

— Je ne peux pas résister, dit Nathalie ; mais je vous prends à témoin de l'effroi et de la douleur avec lesquels je vous obéis.

Elle lui mit en tremblant la lettre dans la main et voulut sortir. Dutertre, qui était encore maître de son émotion, l'arrêta.

— Restez, dit-il [...].

Nathalie s'assit à une certaine distance, la tête tournée de manière à ne pas paraître observer l'attitude de son père, mais de manière cependant à n'en rien perdre dans la glace où se reflétait son image. (MR, 265)

En ce ratage dialogique que commet la voix *nourricière* du père réside en définitive la résistance du roman à être transposé à la scène. Il a comme corollaire le court-circuitage des dialogues du père avec ses enfants, dès lors confortés dans leur égoïsme infantile. Bref, un « mensonge romantique<sup>23</sup> » d'autant plus problématique que la théâtralisation

22. Comme l'ont signalé Georges Lubin (*Corr*, XI, 30-31, 36, 40, 103) et Ève Sourian (« Mont-Revêche : la marâtre de George Sand », *George Sand Studies*, vol. XIII, 1994, p. 29-36), *Mont-Revêche* peut se lire comme la contre-épreuve d'une pièce de Balzac, *La marâtre* (1848) : le personnage de la belle-mère (Gertrude) y fait figure de monstre. Cela dit, deux romans ultérieurs de George Sand, *La confession d'une jeune fille* et *La tour de Percemont*, présentent des marâtres cherchant à spolier l'héritage de leur belle-fille.

23. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

sandienne se cristallise plutôt autour du *tableau*, lequel, en raison de son exemplarité silencieuse codifiée par le drame bourgeois, demeure, chez George Sand, l'un des dispositifs sémiotiques privilégiés parmi les modes de reconduction de l'*ethos* familial, comme en témoigne l'homologie du portrait de famille à la fin de *La comtesse de Rudolstadt* et du tableau final de *Maître Favilla* (Odéon, 15 septembre 1855). Faute de théâtraliser un sujet propice à un drame bourgeois typique (la reconnaissance de l'autorité paternelle au terme d'un conflit), *Mont-Revêche*, et pour la même raison *La filleule* et *Césarine Dietrich*, autres romans de l'impuissance paternelle et de l'éclatement familial, ne pouvaient donc idéalement *faire tableau* sur la scène. Autant la mère adoptive devient le substitut central du père manquant à la fin du deuxième acte de *François le champi* (Odéon, 23 novembre 1848), autant Olympe, objet de calomnie et réduite au silence dans *Mont-Revêche*, ne peut assumer de rôle emblématique.

Grâce au dispositif ironique qu'il aménage et met en abyme (le perroquet pré-flaubertien au cœur de l'histoire), *Mont-Revêche* propose en somme un « spectacle de l'esprit<sup>24</sup> » qui, replacé dans le champ littéraire du début du Second Empire, instruit le procès du réalisme en démontant ses modes de représentation, et ce, parallèlement aux succès d'Augier et de Dumas fils, dans lesquels la bourgeoisie pouvait mieux se reconnaître et se conforter, malgré leur attrait de scandale, que dans l'ironique et désenchanté *Mont-Revêche*. D'où en partie la difficulté pour George Sand de convaincre les directeurs de théâtres bourgeois de transposer ce roman à la scène. Mais l'épuisement à venir de cette expérience revêche de l'intergénéricité n'est-il pas déjà annoncé, tel le chiffre décevant d'une énigme, par le perroquet emblématique du roman répétant à l'envi : « — Mes bons amis [...], mes bons amis, je vais mourir ! » (*MR*, 79), attendu que les paroles solipsistes d'Éveline et de Nathalie, d'un côté, et le discours labile de Dutertre, de l'autre, restent lettre morte, faute de livrer une « vérité romanesque<sup>25</sup> » dialogisée ? En définitive, *Mont-Revêche* montre moins les virtualités d'une adaptation pour la scène que l'épuisement de ses postures métalangagières<sup>26</sup>.

24. Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000.

25. René Girard, *op. cit.*

26. La recherche qui a mené à la rédaction de cet article fait partie d'un projet subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Nous remercions cet organisme de son appui.