De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans *Histoire de ma vie* de George Sand

Sophie Ménard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/7182>

DOI : 10.4000/pratiques.7182

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Sophie Ménard, « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans *Histoire de ma vie* de George Sand », *Pratiques* [En ligne], 183-184 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 09 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/7182> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.7182>

Ce document a été généré automatiquement le 9 octobre 2020.

© Tous droits réservés

De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans *Histoire de ma vie* de George Sand

Sophie Ménard

- ¹ Dans la lignée des travaux de l'anthropologue de *La raison graphique*, J. Goody (1977 [1978]), l'ethnocritique fait l'hypothèse que le complexe système sémio-anthropologique de la littératie et de l'oralité s'organise, dans plusieurs œuvres modernes et contemporaines, sous forme d'« hybridations intraculturelles » (Privat, 2016, p. 230¹). Suivant cette idée, je voudrais étudier en amont, les manières de faire l'identité artistique pour comprendre comment « l'arraisonnement au système littératien » (Privat, 2016, p. 224) – nécessaire à la maîtrise des formes basiques, cognitives, incorporées de la culture écrite – s'affilie, bien souvent, à la phase de marge du rite de passage (Van Gennep, 1981 [1909]). Durant cette phase initiatique, les créateurs en devenir expérimentent de nouvelles façons de voir, de faire, d'imaginer, de sentir : ils éprouvent aussi les plaisirs de la « déraison graphique », entre rêveries fécondes, communication avec l'invisible, émerveillement visuel et fascination pour la beauté. Pour le dire autrement, les amorces et les assises du processus créateur qui, ultimement préparent l'entrée dans la carrière littéraire, se repèrent à la fois dans les « premières fois » scripturaires, dans les échappées hors des technologies et des contraintes de l'écrit et dans les pratiques d'écriture buissonnière (gribouillages, hiéroglyphes). Conduisant – dans bien des trajectoires artistiques – à la sur-initiation scripturale, ces tensions et interactions entre corps et corpus, entre oralité des rites de passages et ordre littératien des apprentissages éducatifs, sont au cœur de l'autobiographie de George Sand, *Histoire de ma vie*, rédigée de 1848 à 1855. Il s'agira de suivre, dans ce texte, quelques-uns des jalons de l'appropriation de l'écriture en nous interrogeant plus spécifiquement sur le volet anthropologique de cette « naissance à l'écriture » (Didier, 1981, p. 196), soit en y repérant les biographèmes culturellement réglés qui, dans la société française du XIX^e siècle, construisent l'identité sexuée et créatrice. On le verra, la fabrique de « George Sand » s'articule sur une formidable réinvention du modèle initiatique masculin de la voie des oiseaux (Fabre, 1986). Celui-ci

informe certaines des conduites ritualisées d'acculturation progressive à l'écriture et favorise chez la petite Aurore en voie de devenir George des formes spéciales de la création sises entre fiction intérieure et activité scripturale. Un détour au préalable par ces « invisibles initiations » (Fabre, 2015) masculines au monde des oiseaux, permettra de cerner que l'autobiographie est irriguée en profondeur par un motif que j'appellerais la « création buissonnière ».

La voie sandienne des oiseaux, ou le monde de Corambé

- 2 La critique a beaucoup parlé du rapport que G. Sand entretient avec les oiseaux, car « l'homme-oiseau, c'est l'artiste² ». Or, du point de vue anthropologique, l'oiseau n'est pas qu'un « symbole de l'artiste » (Walling, 2002, p. 24). Les travaux de l'ethnologue D. Fabre (1986) portant sur la relation que les garçons cultivent avec les oiseaux, ont bien montré que ce biographème aviaire, à l'œuvre dans le récit d'enfance depuis la fin du XVIII^e siècle, organise la construction de l'identité masculine. Liée à l'apprentissage des différences de sexe et d'âge, pendant lequel les garçons passent du monde de l'enfance à l'état d'adolescent mâle, cette « coutume majeure dans notre société et jusqu'à une époque toute proche » se compose d'une série d'actions : quêter les nids, prendre les œufs et domestiquer les nichées, se lancer progressivement à l'assaut des plus grands arbres (peupliers, frênes, etc.) pour y trouver des volatiles plus sauvages, tailler des sifflets pour imiter le chant, etc. C'est que « les oiseaux se trouvent associés à la conquête du sexe et de son langage » (Fabre, 1986, p. 36) puisque les nids, les œufs, les oisillons font penser aux organes sexuels masculins. Le scénario aviaire favorise l'acquisition progressive de leur identité virile et, produit « en eux les manières d'être de leur sexe » (1986, p. 17) et concerne de plus l'écriture. En effet, l'ethnologue a remarqué que le temps des oiseaux est en compétition avec le temps de l'école ; et le maître, « censeur des oiseleurs, se [voit], tout au long du XIX^e siècle, conforté dans son rôle » (1986, p. 18). Que les oiseaux soient des êtres chanteurs et parleurs, au sens où « chaque espèce est d'abord reconnue par son cri qu'une formule traduit en langue humaine » (Fabre, 1986, p. 20), leur donne accès à un « savoir qui n'est que langage et que c'est de cela que l'école traite avant tout » (Fabre, 1986, p. 23). Cela explique les nombreuses iconographies aviaires qui ornent, pendant tout le siècle, les manuels d'apprentissage de la langue et qui aident à faire passer les garçons de « l'école des oiseaux à l'école du livre » (Fabre, 1986, p. 26). Ce savoir éclaire aussi le fait que plusieurs écrivains, comme F.-R. de Chateaubriand, N.E. Restif de La Bretonne, E. Quinet, A. de Lamartine, Stendhal, pendant leur enfance, ont été particulièrement sensibles à cette « voie des oiseaux », qu'ils décrivent dans leurs autobiographies comme le moment de la métamorphose qui les met sur la voie de l'écriture et pendant laquelle « les traces de pattes d'oiseaux se muent en signes sur la page » (Fabre, 1986, p. 35). Ajoutons à cette liste d'autobiographes le nom de G. Sand, qui s'inscrit dans cette lignée d'écrivains-oiseleurs romantiques et qui nous incite à croire que ce biographème du culte de l'oiseau est lié, dans certaines trajectoires de vie singulières et artistiques, aux processus de création et d'écriture. Cette dimension initiatique des oiseaux chez G. Sand n'a – à ma connaissance – ni été remarquée ni étudiée dans ses rapports avec les manières dont la culture française a, pendant longtemps, fait les garçons et les filles et avec les façons dont elle leur apprend l'écriture à partir de techniques spécifiques (la

plume de l'oiseau pour les garçons, le fil de la broderie pour les filles, par exemple). Cette idée sur laquelle je reviendrais donne un sens nouveau, en partie, à la sur-présence des oiseaux dans l'œuvre sandienne, notamment dans son autobiographie ; en partie seulement, car chez G. Sand la construction de l'identité est très complexe³. Avant de cerner la configuration initiatique de la voix artistique des oiseaux, je résumerai les grandes lignes – connues des spécialistes de l'auteure – des liens que cette identité filiale entretient avec le monde des oiseaux.

- 3 Si les fauvettes, rossignols, sansonnets, pigeons adoptés, trouvés, domestiqués, élevés exercent une force attractive sur la jeune Aurore, qui les « regarde comme autant de parrains et marraines, mystérieux patrons avec lesquels [elle a] toujours eu des affinités particulières » (HV, p. 54), c'est parce qu'ils sont au cœur de son identité familiale : son grand-père maternel est « maître oiselier, c'est-à-dire qu'il vendait des serins et des chardonnerets sur le quai aux oiseaux » (HV, p. 53) à Paris. En outre, G. Sand hérite de sa mère du don de parler aux oiseaux et d'ouvrir « le monde du beau » avec « une clef magique » : « [Sa mère] ne se piquait point d'une vaine et inutile orthographe. Et pourtant elle parlait purement comme les oiseaux chantent sans avoir appris à chanter » (HV, p. 589). Les « bipèdes emplumés », véritables blasons matrilineaires, appartiennent au monde du chant et à une généalogie en « défaut d'écriture » (Beizer, 2004 : 107) – la mère ne sachant pas faire « une phrase » – et de légitimité. Cette bâtardise fait rougir la grand-mère paternelle, noble, instruite, qui ne pardonne pas à la petite Aurore d'être la fille d'une simple Sophie et « d'avoir eu un grand-père marchand d'oiseaux » (HV, p. 768), alors que la filiation paternelle plonge ses racines jusqu'au grand électeur de Saxe. La digression qui occupe le premier chapitre d'*Histoire de ma vie* consacrée à cette « sympathie des oiseaux » constitue « l'histoire de la lignée maternelle » et institue une « généalogie symbolique » (Alexandre, 2003, p. 6). Contrairement à certains artistes masculins – qui récusent leur parenté biologique afin de valoriser une descendance imaginaire, dans laquelle « ce sont les grands artistes disparus qui jouent, métaphoriquement, le rôle d'ancêtres » (Heinich, 2005, p. 249) –, G. Sand réécrit, de façon poétique et originale, son lignage en accentuant les liens familiaux qui l'attachent à l'oiseau, ce génie du chant et de l'improvisation, dont elle fait le parangon des qualités de son œuvre. Ainsi, l'écrivaine se construit non seulement une filiation d'oiselière, mais également une posture de femme-plume⁴ : « N'étant pas garçon, je me passerai de l'épée et garderai la plume, dont je me servirai » (Sand, 1966, p. 876). Comme si pour donner naissance à G. Sand, c'est-à-dire pour renaître comme romancier, un détour par le monde des oiseaux s'imposait. Ce détour est associé, du point de vue de la généalogie fantasmatique sandienne, à la mère, « grande artiste manquée faute de développement » (HV, p. 632), et du point de vue de la coutume, à la virilité.
- 4 Si G. Sand revendique en ouverture de son autobiographie une identité d'oiseleuse, Aurore entre plus spécifiquement dans la voie de la création avec l'invention d'une fiction aviaire et intérieure, qui semble *a priori* complètement à l'écart de l'écriture, mais qui, on le verra, tisse des passerelles avec l'expérimentation scripturale : vers l'âge de douze ans, elle se fabrique un ami imaginaire, Corambé. Espèce de génie divin, idéal et merveilleux, cet être, doté d'une « beauté physique et morale, [du] don de l'éloquence, [du] charme tout-puissant des arts, [de] la magie de l'improvisation surtout » (*ibid.*, p. 817), possède de surcroît plusieurs caractéristiques aviaires. Le temps de Corambé correspond en effet à un séjour forestier, buissonnier, où la jeune Aurore

construit une sorte de nid⁵ en domestiquant l'espace sauvage (proche) : « le petit bois du jardin » contient un « fourré impénétrable » qui lui sert de cachette dans lequel elle se « fray[e] un passage » (« passage » qui indique bien le chronotope de transition). Dans cette « forêt vierge », monde de la marge, en-dehors de l'écriture, où elle élève un autel à Corambé, la jeune fille « furèt[e] dans le bois, cherch[e] des nids et des coquillages » et autres bestioles : « [Les oiseaux] ne me manquaient pas, j'avais toujours une foule d'engins tendus de tous côtés, au moyen desquels j'en attrapais souvent » (*ibid.*, p. 823). Les pièges, les ruses pour capturer des proies relèvent davantage de biographèmes masculins, puisque les jeunes filles trouvent plutôt les oiseaux par hasard, notamment lorsqu'ils tombent du nid. Le temps des oiseaux instaure une séparation, car les filles « demeurent [habituellement] à l'écart des eaux courantes, et des bois ; à l'écart de l'oiseau – elles ne participent même guère à son élevage ; seule la vieille femme se trouve en connivence avec l'oiseau » (Jolas, 1986)⁶. Or si cette distinction est visible chez les autres petites filles du voisinage de Nohant qui s'occupent « à soigner leurs agneaux, à chercher les œufs de leurs poules » (*HV*, p. 818), Aurore, de son côté, « jou[e], cour[t], maraud[e] et grimpe[e] » (*ibid.*, p. 818) avec son frère et son ami Liset. « [A]vide d'émotions viriles », elle aime participer à des « jeux de garçons » (*ibid.*, p. 577). Toutefois, le modèle initiatique traditionnel de la voie des oiseaux ouvre habituellement sur le monde de la chasse où les garçons apprennent à faire couler le sang alors que la « fille aux oiseaux⁷ » pratique l'envers de la pratique cynégétique. Son but est de capturer les oiseaux vivants pour leur rendre la liberté sur l'autel de son Dieu : « tant que dura mon culte mystérieux, je pus tous les jours délivrer, en l'honneur de Corambé, une hirondelle, un rouge-gorge, un chardonneret, voire un moineau franc » (*ibid.*, p. 823). De plus, les trouvailles dénichées par la jeune fille et ses comparses n'ont rien à voir avec les oiseaux de proie (aigles et faucons) qui font l'honneur masculin. L'hirondelle, le rouge-gorge, le moineau franc sont communs, sauf peut-être le chardonneret, un des plus convoités « pour l'éclat mordoré de son plumage » (Jolas, 1986). C'est que pour Aurore, la qualité de l'oiseau n'est pas jaugée à la difficulté de sa capture, mais à la beauté de son chant ; et à ce titre le rossignol constitue certainement la plus belle prise, lui qui est le maître de l'improvisation musicale (Sand, 1999 [1843], p. 422-423). Pas étonnant qu'à l'âge adulte la célèbre écrivaine construise une posture auctoriale qui présente des scènes de création où l'oiseau accompagne l'acte d'écrire : « Là, seule toute l'après-midi, ne sortant que le soir pour prendre l'air, travaillant encore la nuit au chant des rossignols apprivoisés qui peuplent tous les balcons de Venise, j'écrivis *André, Jacques, Mattea* et les premières *Lettres d'un voyageur*. » (*HV*, p. 1284). Le travail de création s'affilie ici à un imaginaire de l'oiseau chanteur qui trouve sa source la plus productive dans le monde de Corambé. La jeune fille adapte à sa manière cette coutume garçonnière où les courses dans les bois, l'exploration des limites sauvages, les arbres, les cabanes, les oiseaux (débusqués, apprivoisés, domestiqués, imités) tiennent une place fondamentale dans le développement de la virilité, pour en faire une trajectoire de la créativité. Et c'est Corambé, le dieu-oiseau, qui gouverne cet accès à la création et à l'écriture littéraires.

- 5 Tout à la fois la muse, « l'idéal » et le personnage de ces « chants » comme elle les appelle, Corambé incarne la matérialisation de la « vie poétique », du « secret [des] rêves », de la « vie morale » et de la parole intérieure d'Aurore (*HV*, p. 816-817). « [M]ythe de l'origine du talent », il « *personnifie* la fiction » et « signe les débuts de Sand en littérature » (Reid, 2003, p. 76, 80). La naissance de Corambé met en évidence les conditions et la nature de la création sandienne : possédée par une « religion », un

« rêve » qui « soit un roman » (non écrit), Aurore est habitée par un autre. Elle est sous le coup d'une « idolâtrie » qui enivre l'esprit. La création est donc pour elle un enchantement, une magie ; elle exige un rituel précis et une lecture des signes de l'invisible :

Si un merle avait gratté mon autel, si le pivert avait entaillé mon arbre, si quelque coquille s'était détachée du feston ou quelque fleur de la couronne, je voulais que, pendant la nuit, au clair de la lune, les nymphes ou les anges fussent venus danser et folâtrer en l'honneur de mon bon génie. [...] Quand, par hasard, la fauvette ou le pinson auquel je donnais la volée, au lieu de fuir effarouché dans le taillis, montait sur l'arbre et s'y reposait un instant, j'étais ravie ; il me semblait que mon offrande avait été plus agréable encore que de coutume. (HV, p. 824)

- 6 Les indices sylvestres et les offrandes aviaires provoquent les récits merveilleux qui enrichissent l'univers de Corambé, avec qui Aurore entretient une expérience quasi mystique⁸. Régie par les logiques culturelles de l'échange symbolique, de la sacralisation et du dénichage, la « coutume » est exemplaire d'un bricolage dynamique qui transforme l'acte créatif en rite organisé.
- 7 Aurore imagine cette manière ritualisée de création au moment de sa lecture de *L'Iliade* d'Homère et de la *Jérusalem délivrée* de Tasse. Trouvant les œuvres « trop courtes », elle s'en « empare », s'y « étab[li]t » pour ainsi dire : « Les personnages devenaient miens, écrit-elle ; je les faisais agir ou parler, et je changeais à mon gré la suite de leurs aventures » (HV, p. 814). Elle prolonge dans sa tête les histoires, comble mentalement les blancs dans une étonnante fantaisie intérieure. « Tourment[ée] » par « le besoin d'inventer et de composer », mais étant incapable « d'écrire » (*ibid.*, p. 812), Aurore sait qu'il lui « fallait un monde de fictions » (HV, p. 812). Comme elle n'arrive pas encore à écrire ce monde, elle le vit intérieurement : complétant en soi et pour soi les récits, vivant (dans) ses fabulas, et retrouvant par exemple son « roman » dans le verger où elle voit ses « personnages agir » (HV, p. 818). Cette projection de la création intérieure dans la réalité est une des incarnations esthétiques que prennent les romans improvisés : « Toute ma vie, écrit Sand, j'avais eu un roman en train dans la cervelle, auquel j'ajoutais un chapitre plus ou moins long aussitôt que je me trouvais seule, et pour lequel j'amassais sans cesse des matériaux » (HV, p. 813) comme un oiseau le fait avec son nid, pourrions-nous dire. Mais c'est surtout ici, l'idée d'une fiction existant en dehors d'une « forme arrêtée » – de l'écrit – (HV : 813), qui la guide, et Corambé apparaît comme la configuration la plus achevée de cette manière *autre*, fantaisiste, enfantine de composer « un monde de fictions » :

Dans chacun de ces chants (je crois bien que mon poème en a eu au moins mille sans que j'aie été tentée d'en écrire une ligne), un monde de personnages nouveaux se groupait autour de Corambé. Tous étaient bons. Il y avait des méchants qu'on ne voyait jamais (je ne voulais pas les faire paraître), mais dont la malice et la folie se révélaient par des images de désastre et des tableaux de consolation. Corambé consolait et réparait sans cesse. Je le voyais, entouré d'êtres mélancoliques et tendres, qu'il charmait de sa parole et de son chant, dans des paysages délicieux, écoutant le récit de leurs peines et les ramenant au bonheur par la vertu. (HV, p. 817-818)

- 8 S'effectuant dans la vie intérieure, tout ce travail esthétique trouve une actualisation matérielle dans le nid-autel construit avec des objets choisis avec soin dans la forêt (cailloux, coquillages, mousses, couronnes de fleurs) qui s'apparente à la cabane des contes ou à la hutte initiatique, à l'écart du monde des adultes⁹. Et dans ce nid « si joli que la tête [d'Aurore en] tourn[e] » (HV, p. 823), la jeune fille a l'impression d'habiter un

conte de fées. Si « c'est véritablement sur le modèle de la vie sociale, familiale et quasi généralement de la vie quotidienne que s'organisent les jeux dans les cabanes des petites filles » et des garçons (Bru, 2001, p. 26), le nid corambéen offre plutôt un modèle de la vie artistique : « J'avais là des rêveries délicieuses [...] tout en cherchant le merveilleux qui avait pour moi tant d'attrait [...]. » (HV, p. 824). Seule, la petite Aurore expérimente, non pas « les partages du masculin et du féminin » ni les échanges sociaux ni les rôles futurs de la vie adulte (Bru, 2001 : 26¹⁰), mais des jouissances imaginatives, esthétiques, fantasmatisques ainsi que des communications magiques avec les êtres végétaux et animaux : « Je la demandais [la tendresse] aux bois, aux plantes, au soleil, aux animaux, et à je ne sais quel être invisible qui n'existait que dans mes rêves » (HV, p. 824). Les compétences acquises et les sensations éprouvées pendant le temps de Corambé – être à l'écoute de la nature, dénicher des oiseaux, « siffler, chanter, cueillir des feuillages, assortir la diversité des couleurs... » (Fabre, 1988, p. 26) – engagent le développement d'une sensibilité et d'un regard autres, qui sont proprement artistiques¹¹.

- 9 Avec l'histoire de Corambé, le lecteur accède tout à la fois, à la publicisation de l'activité fictionnelle, intime, intérieure de la jeune fille et au « travail de gestation de la fiction ». Cette traversée créatrice, *à priori* inscrite dans un monde de l'oralité et de la corporalité, s'apparente au travail du rêve et à une forme d'auto-engendrement par la « création d'un (autre) soi » (Reid, 2003, p. 80). Incarnation de la composition intérieure et exaltation de l'imagination, Corambé naît pourtant dans les blancs et les silences du livre¹² : il n'est pas complètement en dehors du corpus écrit, prenant assise sur les livres lus et aimés, mais les dépassant pour s'incarner dans un ailleurs personnalisé, singulier, privé. En somme, Aurore passe d'un univers savant, lettré, écrit – celui d'Homère et de Tasse –, à un univers de l'oralité, du songe, de la vision : elle parcourt en sens inverse l'accès à la parole et à l'écriture, car elle donne naissance à cette sorte d'« image poétique » qu'est Corambé et qui « semble née et organiquement issue du langage lui-même, préformée en lui » (Bakhtine, 1984 [1979], p. 150) ; lui dont le nom, vague « assemblage fortuit de syllabes comme il s'en forme dans les songes » (HV, p. 816), est un bredouillis infra-verbal perçu comme un pur signifiant somatique. Or, ce nom n'a pourtant rien de « fortuit ».

Les alphabets de l'oiseuse

- 10 Si Corambé est l'incarnation esthétique de la création intérieure, il est aussi l'être de la lettre. Dans le monde de ce signe verbal et de la pulsion somatique, la raison graphique reste présente. En effet, comme l'explique M. Reid, « la création fantasque de Corambé permet à Aurore de quitter la contrainte de son prénom, de l'initiale qui le résume et le représente (celle que l'on reproduit traditionnellement sur le linge et l'argenterie) et de glisser dans la langue jusqu'à la lettre suivante : A prend corps en B » (Reid, 2003, p. 84). Corambé fusionne le corps à la lettre « B ». Cet « assemblage » syllabique et graphique annonce les multiples jeux avec les lettres, qui dessinent la trajectoire de vie de G. Sand et qui participent à la construction de son identité sexuée et artistique. Outre qu'elle orthographie « George » d'abord avec un « s » pour ensuite faire disparaître la lettre finale, mentionnons que son premier nom d'écrivain est « J. Sand » qu'elle changera pour « G. Sand », car Jules Sandeau avec qui elle a écrit son premier livre, *Rose et Blanche*, « voulut reprendre son nom en toutes lettres afin, disait-il, de ne pas se parer

de [s]es plumes » (HV, p. 1218). « Sand » est donc un diminutif du nom de son amant, mais surtout il contient en son sein les initiales de la jeune fille (tout comme celles de la femme mariée) : A. D. pour « Aurore Dupin » ou « Aurore Dudevant ». Ces initiales « A. D. », combinées avec le « C » liminaire et le « B » final de Corambé, forment les quatre premières lettres de l'alphabet : ABCD. Aux nombreuses et passionnantes interprétations faites sur la nature et la polysémie du mot « Corambé »¹³, ajoutons que ce « corps en B » est un jeu avec les lettres qui rappelle ce que les ethnologues appellent les « alphabets initiatiques » (Desideri, 2003).

- 11 Passer du « A » au « B », c'est en effet commencer à réciter l'alphabet ; surtout que ce « corps en B » fait sens avec la leçon de l'alphabet que l'écrivaine raconte en insistant sur son incapacité et son refus à prononcer la lettre « B » :

Un jour que je n'étais pas disposée à recevoir ma leçon d'alphabet, j'avais répondu à ma mère : « Je sais bien dire A, mais je ne sais pas dire B. » Il paraît que ma résistance dura fort longtemps ; je nommais toutes les lettres excepté la seconde, et quand on me demandait pourquoi je la passais sous silence, je répondais imperturbablement : « C'est que je ne connais pas le B. » (HV, p. 570)

- 12 Corambé est-il une résurgence de l'ordre alphabétique ? Ne rappelle-t-il pas en quelque sorte les abécédaires de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle qui sont précisément des livres de l'oiseau, comme *Le Nid d'oiseau ou petit alphabet amusant contenant une description succincte des principaux oiseaux de la France* (Anonyme, 1817) dans lequel les oiseaux servent à apprendre les lettres : A. comme Aigle, B. comme Bouvreuil ou Buse, C. comme Coq ou Cygne, D. comme Dindon, E comme Étourneau, F. comme Faucon et Fauvette¹⁴, etc. ? Ainsi, l'« ancien apprentissage de l'abécédaire épilé puis écrit, loin d'être une acculturation brutale, se comprend en référence à cette expérience [des oiseaux] » (Fabre, 1988, p. 43), ce qui est le cas pour Sand. Lorsqu'elle affirme « délivrer » à Corambé des oiseaux qu'elle a d'ailleurs dénichés avec son ami « Liset », au prénom signifiant, elle laisse entendre, dans les sonorités des appellations, tout ce que ces actes buissonniers ont à voir avec le système graphique et la raison littéraire. De surcroît, Liset, le compagnon de jeux d'Aurore, est aussi son élève puisqu'elle lui prodigue, avant d'aller courir dans les bois avec lui, une « leçon [d'écriture et de lecture] tous les matins à huit heures » (HV : 773). Nous sommes bien ici à la frontière du corps et du corpus, du jeu créatif et de l'assignation à la raison écrite. Ces frontières, on les retrouve en plus dans certains abécédaires anthropomorphes du XIX^e siècle, qui font littéralement du corps une lettre en le présentant dans divers mouvements, positions, contorsions¹⁵. Apposant trois syllabes – comme un jeu avec les syllabaires – et superposant lui aussi la lettre et le corps, le mot « Corambé » convoque une mémoire culturelle des formes corporelles de l'alphabet¹⁶. On peut dire de Corambé qu'il est la lettre tout à la fois ensauvagée (il vit dans la forêt) et incorporée (il vit en elle).

- 13 Déplions encore quelque peu ce motif alphabétique en établissant un lien entre Corambé et la marquette, qui est cet alphabet féminin « de sang » brodé au moment où les jeunes filles font leur première marque menstruelle vers l'âge de douze ans. La marquette se réalise au moyen d'un « petit carré de canevas, où les petites filles brodent au point de croix – le point de marque – [et au fil rouge] l'alphabet de A à Z et les chiffres de 1 à 9 avec le 0 au bout [...] » (Verdier, 1979, p. 179). Or, le chapitre qui précède la révélation corambéenne mentionne, pour la première fois, les travaux d'aiguilles de la jeune Aurore, travaux dont on sait combien ils font partie, dans la division sexuée des tâches qu'a élaborée notre culture occidentale, des activités

féminines les plus importantes et les plus manifestes (Scarpa, 2009, p. 25)¹⁷. Ils sont un « apprentissage technique » servant à faciliter la prise sur les événements de la vie et sur les particularités biologiques féminines (Verdier, 1979, p. 337). C'est donc bien « en cousant que l'on devient jeune fille », comme le rappelle Y. Verdier (1979, p. 215). Exemplifiant les malheurs d'Aurore, âgée de onze ans, qui souffre de l'absence de sa mère et qui subit les foudres et les horions de sa bonne, Rose ; la scène montre la jeune fille apprenant « à *marquer* [ses] bas » (HV, p. 788). Or cette dernière « pren[d] trois mailles au lieu de deux avec [son] aiguille » et reçoit en contrepartie un « furieux soufflet » qui lui laisse une « marque » de dé à coudre sur la joue (HV : 788). Cette scène condense – de façon magnifique – la « marque » brodée qui transpose le corps sur le linge et la « marque » sur le corps, *euphémisant* – certainement – la venue des menstruations qui *signent* la fin de l'enfance et l'entrée dans la puberté. Cette marque sur le visage, qui affiche l'identité et l'état de fille pubère, est le prodrome de cette autre figure de l'adolescence qu'est Corambé, l'oiseau de la création, qui fait du corps une lettre. Si Aurore « prend corps en B » (Reid, 2003, p. 84), notons toutefois que le « B » par rapport au « A » est une lettre seconde et courbe qui rappelle, à certains égards, les corps « marqués au B » que sont le borgne, le boiteux, le bossu, le bègue (voire le *bêta*). Que ce Corambé/ce corps marqué au B apparaisse dans le chapitre suivant le corps *marqué* d'Aurore est signifiant. Qu'il naisse au moment de la « première communion », rite concordant habituellement avec le temps des premières règles, l'est encore plus. Le rouge-gorge qu'elle lui « sacrifie » et dont la couleur évoque la force génésique du sang de la jeune fille complète le système symbolique. La succession rapide des deux événements *marquants* invite à voir dans le nom hiéroglyphique « Corambé » une variation sur la marquette sur laquelle Aurore met son « corps en B », soit transpose la (c)orporalité en graphie. Sauf que précisément elle choisit une des lettres manquantes, entre le « A » d'« Aurore » et le « D » de « Dupin »¹⁸ qu'elle doit broder sur son trousseau, comme si déjà l'identité se construisait dans une marge contestant les constructions culturellement réglées du féminin et annonçant en creux le changement de nom qui signera l'identité artistique et masculine. Rappelons qu'une fois devenue George Sand, l'écrivaine fait « marquer le linge de maison et l'argenterie de Nohant de la lettre S. Ce geste d'appropriation patronymique [...] entérine un vrai détournement des signes : traditionnellement le linge et l'argenterie, essentiellement acquis à l'occasion du mariage, sont marqués des initiales de l'époux et de l'épouse » (Reid, 2003, p. 99). Broder, c'est écrire l'identité féminine avec le « signe alphabétique le plus élémentaire et le plus personnel, l'initiale du nom » (Iuso, 2012). On peut dire que pour Aurore tout comme pour l'écrivaine, écrire le nom est un jeu inventif avec les lettres.

- 14 Faire du corps un « B », c'est donc raconter l'éveil pubertaire tout autant que scriptural. En changeant de lettres – de « A » à « B » en passant par « J » et « G » pour éventuellement signer « S » –, l'écrivaine édifie une identité plurielle, entre féminin et masculin, entre oralité et scripturalité, que condense déjà l'épisode corambéen de la puberté avec ses deux « alphabets initiatiques ». Si au début du siècle, passer de « l'alphabet-marquette » (pour les filles) à « l'alphabet-oiseau » (pour les garçons) correspond peu au prototype de la jeune fille issue d'une grande famille (Desideri, 2003 : 680), cette expérimentation, qui participe de l'apprentissage des pouvoirs du corps (saigner, marquer tout autant que courir, dénicher) et de l'esprit (rêver, imaginer, inventer), signe doublement l'incorporation de la lettre ; même si, dans l'économie narrative et culturelle du récit pubertaire, tout est fait pour masquer la marque du corpus qu'affiche pourtant Corambé. Notons par ailleurs que la première

mention de Corambé figure au chapitre expliquant le « développement moral » (HV, p. 805) et l'éducation d'Aurore (des années 1814 à 1817) : « Lisez, me disait-on, prenez des notes, faites des extraits, retenez bien tout cela. » (HV, p. 806). Le rite corambéen fait le contrepoint à la lecture et à l'apprentissage « par cœur » et « sans faire la moindre réflexion » du dogme religieux en vue de la première communion, « des milliers de vers » et du latin qui lui paraissent « insipides », de la versification qui lui semble « comme une camisole de force imposée à [s]a poétique naturelle » (HV, p. 807). Corambé, qu'elle visite pendant ses récréations (HV, p. 822), ouvre un monde à l'envers du temps de l'acculturation obligatoire aux écrits et techniques scolaires. Avec lui, elle passe du « par cœur » au « par corps » (Scarpa, 2009, p. 143).

- 15 On peut dire alors que Corambé porte le poids de la lettre et la mémoire de l'ordre tabulaire, alphabétique, pédagogique ; mais, vivant à l'intérieur du poème de la jeune fille, il s'en déleste et les conteste, apparaissant en effet comme une figure de résistance à l'écrit et synthétisant une rébellion plus généralisée à la raison scripturale ; rébellion qui traverse plusieurs autres épisodes d'*Histoire de ma vie*.

Les lettres de l'école

- 16 L'acculturation obligatoire aux savoirs alphabétiques de l'école ne va pas sans quelques contestations de l'alignement scriptural et sans quelques rétivité contre l'emprise de la culture écrite ; et cela bien avant l'arrivée de Corambé qui n'est que la plus fabuleuse des incarnations de cette belligérance entre résistance et intégration à l'ordre des cahiers d'écriture :

C'est vers l'âge de cinq ans que j'appris à écrire. Ma mère me faisait faire de grandes pages de *bâtons* et de *jambages*. [...] Je me sentais fort ennuyée de copier tous les jours un alphabet et de tracer des pleins et des déliés en caractères d'affiche. J'étais impatiente d'écrire des phrases, et, dans mes récréations, qui étaient longues comme on peut croire, je m'exerçais à écrire des lettres à Ursule, à Hippolyte et à ma mère. Mais je ne les montrais pas dans la crainte qu'on me défendît de me *gâter la main* à cet exercice. Je vins bientôt à bout de me faire une orthographe à mon usage. Elle était très simplifiée et chargée d'hiéroglyphes. (HV, p. 642)

- 17 Durant toute l'enfance d'Aurore la pratique de l'écriture s'accompagne de résistances à la culture alphabétique, à la calligraphie de la lettre, aux exercices élémentaires comme les « bâtons », les « jambages », les « pleins » et les « déliés », à la discipline des corps et surtout de la main, aux « alignements et [aux] règles desséchantes qui gênaient l'élan de [sa] pensée » (HV : 784). Pour se libérer des carcans littéraires, l'enfant développe des stratégies qui l'écartent des conditions de la pédagogie scolaire¹⁹. On voit poindre ici le système de valeurs préconisé par l'auteure dont l'esthétique romanesque est fondé sur la spontanéité, la vivacité, le naturel et l'improvisation (qualités que l'artiste partage avec l'oiseau, Corambé et l'enfant). Cette écriture enfantine mettant l'accent sur les instruments et les technologies scripturaires, suggère que le langage ne constitue pas l'unique outil de création, mais que l'acte, le geste, la matérialité de l'écriture sont perçus comme des embrayeurs d'imagination et de plaisir. Il y a une « dimension créatrice du geste graphique » (Bustarret, 1996, p. 175). Ainsi, au labeur du scribe et du copiste Aurore préfère l'invention, le saut dans l'imaginaire des griffonnages, l'envol et la liberté de la main. Les hiéroglyphes dessinent en creux les déchiffrements lents des règles de la langue écrite, qui, malgré la copie, restent hermétiques à l'enfant. Scène d'auto-initiation, « la connaissance s'approfondit d'avoir

été acquise par voie détournée » (Fabre, 1993, p. 241), et la petite fille apprend seule à déchiffrer en cachette le système graphique. Narrée comme un rite d'entrée en littératie, la leçon se fait simultanément par l'apprentissage technique du tracé des lettres et par la rédaction roborative et magique de la forme épistolaire. Des « lettres » de l'alphabet aux « lettres » à Ursule, à Hippolyte et à sa mère, G. Sand compose une complexe scénographie de l'écrit, qui oscille entre assujettissement au pensum de la copie et envolée dans l'imaginaire de l'adresse écrite à l'autre²⁰, et surtout qui esquisse les pratiques inventives et créatrices de l'écrivaine adulte. *Histoire de ma vie* met en pratique cette technique de la retranscription et de la lettre, l'œuvre intégrant en effet la correspondance du père et de la grand-mère de G. Sand. Sauf qu'on le sait, si la romancière crée l'illusion de la simple copie élémentaire – cette technique « nécessaire à la formation de l'écrivain », tout à la fois « altération de soi par l'écriture de l'autre » et expérimentation initiatique de l'autre (Decout, 2017, p. 35) –, elle retravaille les documents familiaux qui s'étalent sur plus de cinq cents pages de son autobiographie. Ce sont bien la même « main », celle de l'enfant et de l'artiste, et les mêmes compétences, celles de prendre le parti « de chercher [elle-même] un moyen d'exprimer [sa] pensée par des signes quelconques » (HV, p. 642) à partir d'autrui, qui sont en jeu. L'autobiographie trace alors une trajectoire de vie fondée sur l'expérimentation et la maîtrise des lettres, comprises tout à la fois comme signes alphabétiques, correspondance et littérature.

- 18 De façon plus générale, le récit de l'éducation d'Aurore conteste les arts d'agrément (broderie, musique, dessin, calligraphie), à savoir les apprentissages techniques et pédagogiques obligatoires qui « cultiv[ent] la main » des jeunes filles bourgeoises : « L'objectif de cet enseignement se définit dans la limite d'une simple reproduction : une copie. Tout désir d'improvisation, toute tentative liée à l'imaginaire sont presque irréalisables : la petite fille apprend à copier de même elle apprend à s'occuper » (Lévy, 1984, p. 32-33). Cette éducation soignée, qui préserve la main du labeur, privilégie la reproduction, la copie, le modèle : elle empêche dès lors « la jeune fille bourgeoise [de devenir] une artiste » (*ibid.*, p. 35) et se méfie de l'imagination, du rêve, de l'invention. Ces aptitudes, la petite Aurore les possède déjà à cinq ans. Les apprentissages nécessaires à la formation de la jeune fille prennent certes appui sur les modèles et les règles, mais vont, avec elle, toujours au-delà dans une grande envolée. Dans ce temps particulier du griffonnage, la future artiste invente des dispositifs scripturaux : étant l'expression de l'identité enfantine (et plus tard juvénile et artistique), ces manières autres de pratiquer l'écriture constituent de véritables rites de passage qui mènent à l'acquisition d'une identité créatrice²¹. On pourrait alors parler d'une pratique scripturale buissonnière : écrire des lettres hiéroglyphiques qui déjouent les prescriptions de l'art calligraphique est une action qui met l'enfant sur la voie d'une écriture inventive et inspirée. Ce chemin de traverse est tout aussi jubilatoire, secret, convoité que le dénichage des oiseaux pour Corambé. C'est qu'il y a entre les deux scènes de nombreux recoupements. Au moment des premières tentatives d'écriture, l'invention d'une orthographe « à [s]on usage », outre le fait qu'elle s'élabore pendant les récréations comme l'épisode corambéen, (HV, p. 642), elle aussi est, supplée à la « copie » imposée et à la graphie pédagogique. Dans les deux cas, Aurore arpente la création par une voie ludique et imaginative, et le récit insiste sur la dimension personnelle, pulsionnelle, jouissive de ces activités récréatives.

- 19 Ces voies où s'expérimentent des formes rebelles à la culture de l'écrit scolaire, ponctuent du reste tout le récit d'adolescence au couvent. G. Sand rappelle par exemple que, pendant la punition du « silence général », les élèves, « au moyen d'un long fil, d'un bout de la classe à l'autre », se passaient des « lettres en carton », formant ainsi des mots (HV, p. 900). Elle mentionne également avoir retrouvé un « griffonnage » datant de cette époque, qui est une fausse confession écrite que l'écrivain retranscrit (HV, p. 900). Parmi les nombreuses tentatives scripturales, nous en retiendrons une dernière, tant elle nous semble en étroite relation avec l'invention de Corambé. L'écrivaine explique qu'une forte hiérarchie qu'on pourrait qualifier de littératienne tout autant qu'émotionnelle régit les amitiés juvéniles :

[...] on dressait la liste de ses relations plus ou moins intimes ; on les classait par ordre, et les initiales des quatre ou cinq noms préférés étaient comme une devise qu'on lisait sur les cahiers, sur les murs, sur les couvercles de pupitres, comme autrefois l'on mettait certains chiffres et certaines couleurs sur ses armes et sur son palefroi. [...] Ainsi ma liste de la grande classe portait invariablement Isabella Clifford en tête, et puis Sophie Cary. Quand vint Fannelly, elle ne put avoir que la troisième place [...] Après elle vint Anna Vié, qui eut la quatrième [...]. Les initiales de mes quatre compagnes formaient le mot *Isfa*, que je traçais sur tous les objets à mon usage dans la classe, comme une formule cabalistique. Quelquefois je l'entourais d'une auréole de petits *a* pour signifier qu'Alicia remplissait tout le reste de mon cœur. Combien de fois madame Eugénie qui avec sa vue débile voyait cependant tout, et mettait son petit nez curieux dans toutes nos paperasses, s'est-elle creusé l'esprit pour découvrir ce que signifiait ce mot mystérieux ! Chacune de nous, ayant quelque logogriphe du même genre, lui laissait présumer que nous avions une langue de convention [...]. On lui disait que c'étaient des lettres jetées au hasard pour essayer des plumes. (HV, p. 922)

- 20 Le « mot *Isfa* » détourne les lettres apprises à l'école pour écrire des signes sur les murs et sur les objets scolaires. Comme pour les garçons qui gravent « sur les arbres les initiales, accolées et nimbées d'un cœur, qui proclament les affinités amoureuses » (Fabre, 1986, p. 29), Aurore affiche une communauté d'élection. Composées précisément au moment de l'adolescence où – rappelons-le – les jeunes filles fabriquent leur trousseau en le marquant de leurs « chiffres » et de leurs « couleurs », les monogrammes amicaux rendent publiques les relations privées des élèves, et cela dans un langage pour initiées. À l'occasion de l'entrée dans la « grande classe » (HV, p. 922), un passage dans un nouveau groupe s'accomplit et se matérialise dans une pratique de l'écriture « cabalistique » qui constitue comme le trésor audible, visible d'une amitié²². À l'ordre alphabétique imposé par le couvent répond le dispositif graphique de la liste élective, l'hiéroglyphe, l'assemblage non arbitraire de lettres formant un mot mystérieux, la graphie, la matérialité de l'écrit, la sacralisation du néologisme qui rappelle la naissance de Corambé. À l'écriture uniformisée et modélisée, « signe de la réussite pédagogique d'un maître » (Thuillier, 1977, p. 190) supplée la fioriture, la décoration, le jeu avec les lettrages, la courbe de l'auréole en « petits *a* » qui récusé la ligne droite de la page. *Isfa*, nom féminin, surdétermine les logiques de la raison graphique autrement que Corambé : ranger les amies dans une liste, c'est les classer et les hiérarchiser ; c'est enregistrer par écrit une préférence amicale. C'est établir des distinctions, d'une part, au sein des jeunes filles, entre celles qui font partie des compagnes et celles qui en sont exclues ; et d'autre part, au sein des groupes d'âge, entre celles qui savent le secret de ces mots inventés (les élèves) et celles qui ne possèdent pas la clé pour décrypter l'énigme (les sœurs et les enseignantes). Que ce soient les « lettres en carton », les petits mots, les listes d'amitié, les fausses confessions

écrites qui s'échangent, les logogriphes²³, il y a dans *Histoire de ma vie* des biographèmes scripturaux condensant « l'ordinaire [d'une] "autre écriture" en usage dans les classes » (Blanc, 1996) qui détournent avec exultation l'écriture de sa fonction scolaire et qui font office de rites créatifs de passage, voire de passages rituels vers la création.

- 21 Celle qui est, à ce moment-là, surnommée « Calepin » et qui, comme elle le mentionne, « n'étais[t] pourtant pas George Sand [...] et [...] ne songeais[t] guère à le devenir » (HV, p. 923) commence à « écrire un roman » (HV, p. 928) d'une centaine de pages, qui est lu par Sophie et Anna, deux des amis faisant partie de la liste *Isfa*. Peu satisfaite, elle abandonne l'écriture, préférant « composer sans écrire », continuant « toujours, sans l'avoir confié à personne, [s]on éternel poème de *Corambé* » (HV, p. 929). D'autres tentatives de compositions littéraires échouent, la jeune fille n'arrivant pas à surmonter la perfection de sa création intérieure :

[...] j'avais essayé de faire encore un roman ; mais celui-ci ne réussit pas mieux que ceux du couvent. Il ne s'y trouva pas d'amour. C'était toujours une fiction en dehors de moi et que je sentais ne pouvoir peindre. Je m'en amusais quelque temps et y renonçais au moment où cela tournait à la dissertation. Je me sentais pédante comme un livre, et ne voulant pas l'être, j'aimais mieux me taire et poursuivre intérieurement l'éternel poème de *Corambé*, où je me sentais dans le vrai de mes émotions. (HV, p. 1084)

- 22 C'est pourtant *Corambé* qui ultimement achève la conversion à la création écrite. Né dans ce moment charnière où la petite fille devient une jeune fille, *Corambé* opère une jonction avec les souvenirs de l'acculturation enfantine à la raison alphabétique et grammairienne (le « B » imprononçable de l'alphabet) et agit comme un embrayeur vers l'univers de l'écriture romanesque, contribuant à transformer la jeune rêveuse en femme de lettres. Il accompagne « la jeune Aurore jusqu'au seuil de l'âge adulte » (Laforgue, 2003, p. 116) plus précisément jusqu'à la publication des ses premiers romans signés par George Sand : *Lélia*, dont l'écrivaine dira qu'il est « trop de l'école de *Corambé* » (HV, p. 1273), et *Indiana*, dont le processus d'écriture s'apparente à l'enchantement, à l'émerveillement, à la possession, à la jouissance de la création juvénile, intérieure :

Je sentis en commençant d'écrire *Indiana* une émotion très vive et très particulière, ne ressemblant à rien de ce que j'avais éprouvé dans mes précédents essais. Mais cette émotion fut plus pénible qu'agréable. J'écrivis tout d'un jet, sans plan, je l'ai dit, et littéralement sans savoir où j'allais. (HV, p. 1241).

- 23 Cette envolée dans un ailleurs, guidé par un autre « moi », signe la mort de *Corambé* :

Mon pauvre *Corambé* s'envola pour toujours, dès que j'eus commencé à me sentir dans cette veine de la persévérance sur un sujet donné. Il était d'une essence trop subtile pour se plier aux exigences de la forme. À peine eus-je fini mon livre, que je voulus retrouver la vague ordinaire de mes rêveries. Impossible ! Les personnages de mon manuscrit, enfermés dans un tiroir, voulurent bien y rester tranquilles ; mais j'espérais en vain voir reparaître *Corambé*, et avec lui ces milliers d'êtres qui me berçaient tous les jours de leurs agréables divagations, ces figures à moitié nettes, ces voix à moitié distinctes qui flottaient autour de moi comme un tableau animé derrière un voile transparent. Ces chères visions n'étaient que les précurseurs de l'inspiration. Elles se cachèrent cruellement au fond de l'encrier, pour ne plus sortir que quand je m'enhardirais à les y chercher. (HV, p. 1242)

- 24 N'enfantant que des figures « à moitié », *Corambé*, être de l'inachèvement propre à la juvénilité, incarne une tension dialogique entre une *pensée sauvage* et orale et une raison graphique, scolaire, alphabétique. Avec lui, Aurore expérimente l'ensauvagement nécessaire à l'artiste en devenir pour atteindre des manières autres de

composer et pour posséder une écriture autonome. Il permet le détour par l'altérité de l'oralité créative tout en gardant le corps dans la lettre. Passeur, il fait vaciller les frontières culturellement réglées du masculin et du féminin, du visible et de l'invisible, de l'oralité (le chant, la parole, le corps) et de l'écrit (l'alphabet, la lettre, le roman). Sa disparition marque la domestication des technologies de l'écrit littéraire, soit le « livre », la « forme » et « l'encrier », et engendre une esthétique de l'improvisation, de la songerie, du rêve, de l'imaginaire.

- 25 La voie des oiseaux/de Corambé n'est-elle pas au bout du compte une manière de mettre au monde une identité ambivalente de « romancier », celle de G. Sand ? Elle participe d'une appropriation, d'une part, des qualités qui appartiennent à l'autre sexe et à l'identité créatrice, et d'autre part, des techniques nécessaires au métier d'écrivain (rêver, improviser, écrire). Se concluant sur une mort symbolique, celle d'Aurore-Corambé, et s'ouvrant sur une naissance, celle de George Sand, l'écrivaine, la voie corambéenne construit une identité sexuée et scripturaire. Bref, Corambé, volatile « polylogique²⁴ » (Privat, 2017), est le partenaire d'une conversion symbolique importante qui fait passer de l'oiseau à la plume. Mettant fin au temps des jeux de lettres enfantines et juvéniles, l'écriture littéraire s'a/encre dans un nouvel espace où Aurore peut modeler et manier la plume (« cet oiseau métonymique d'où sort l'écriture », Fabre, 1986, p. 25), et acquérir un nom de plume, ultime logogriphe de l'âge adulte qui s'inscrit « sur des couvertures imprimées » (HV, p. 1217) et qui signe l'envol de la carrière littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme (1817). *Le Nid d'oiseau ou petit alphabet amusant contenant une description succincte des principaux oiseaux de la France. Deuxième édition revue et corrigée*. Paris : Librairie d'éducation d'Alexis Eymery.
- ALEXANDRE, F. (2003). « La Femme et l'oiseau dans l'œuvre de George Sand ». In : Bernard-Griffiths, S. & Madelénat, D. (dirs). *La Femme et l'oiseau aux XVIII^e et XIX^e siècles. Dans la littérature, la peinture et la musique*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Balise-Pascal, p. 21-37. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00598125/document>.
- BAKHTINE, M. (1984) [1979]. *Esthétique de la création verbale*. Trad. du russe par A. Aucouturier. Paris : Gallimard.
- BEIZER, J. (2004). « “Écoute le chant du labourage” : chant et travail de l'écriture dans *Les Veillées du chanvreur* », *Littérature* 134, p. 95-110.
- BERTHIER, P. (1983). « Corambé : interprétation d'un mythe ». In : Vienne, S. (dir.). *George Sand. Colloque de Cerisy*. Paris : C.D.U./SEDES, p. 7-20.
- BLANC, D. (1996). « Le temps des cahiers. L'écriture “non-scolaire” des filles à l'école ». In : Barée de Miniac, C. *Vers une didactique de l'écriture. Pour une approche pluridisciplinaire*. Paris/Bruxelles : INRP/De Boeck. En ligne : <http://www.dominiqueblanc.com/index.php?id=21>.

- BRU, J. (2001). « Une fille dans la cabane ou l'entre-deux maisons dans les contes populaires ». In : Brun, B., Dufour, A.-H. & Picon, B (éds). *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*. Châteauneuf de Grasse : Éditions de Bergier, p. 21-31.
- BUSTARRET, C. (1996). « Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole ». *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)* 10, p. 175-192.
- CNOCKAERT, V. & DUMOULIN, S. (2015). « Oralités/Littératies/Littératures ». In : Popovic, P. & David, A.-M. *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*. Montréal : Université du Québec à Montréal, p. 121-130.
- DECOUT, M. (2017). *Qui a peur de l'imitation ?*. Paris : Éditions de Minuit.
- DESIDERI, L. (2003). « Alphabets initiatiques ». *Ethnologie française* 33 (4), p. 673-682.
- DIDIER, B. (1981). *L'Écriture femme*. Paris : Presses universitaires de France.
- DIDIER, B. (1990). « La voie de Mère-grand ». *Ethnologie française* 20 (3), p. 293-300.
- FABRE, D. (1986). « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* 99, p. 7-40.
- FABRE, D. (1988). « Le maître et les oiseleurs ». In : Bru, J. (éd.). *Le Langage des bêtes. Mimologismes populaires d'Occitanie et de Catalogne*. Carcassonne/Toulouse : GARAE/Hésiode/Centre d'anthropologie des sociétés rurales, p. 9-51.
- FABRE, D. (1993). « Le livre et sa magie ». In : Chartier, R. (dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris : Payot, p. 231-263.
- FABRE, D. (dir.) (1997). *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- FABRE, D. (2015). « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe ». EHESS, Conférence Campus Condorcet. Paris-Aubervilliers, 5 oct. En ligne : <https://www.campus-condorcet.fr/pour-tous/les-ressources-audiovisuelles/l-invisible-initiation-devenir-filles-et-garcons-dans-les-societes-rurales-d-europe>.
- FINE, A. (2000). « Écritures féminines et rites de passage ». *Communications* 70, p. 121-142.
- FURET, F. & OZOUF, J. (éds) (1977). *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*. Paris : Éditions de Minuit.
- GOODY, J. (1978) [1977]. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Trad de l'anglais par J. Bazin & A. Bensa. Paris : Éditions de Minuit.
- HEINICH, N. (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- HUGO, V. (1890) [1839]. *En voyage. Alpes et Pyrénées*. Paris : J. Hetzel/Maison Quantin.
- IUSO, A. (2012). « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », *Clio. Femmes, genre, histoire* 35, p. 89-106. En ligne : <https://journals.openedition.org/clio/10515>.
- JOLAS, T. (1986). « Les pierres aux oiseaux », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* 6, p. 19-24. En ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/2892>.
- LAFORGUE, P. (2003). *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*. Paris : Klincksieck.
- LE MEN, S. (1984). *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*. Paris : Promodis.
- LÉVY, M.-F. (1984). *De mères en filles. L'éducation des Françaises, 1850/1880*. Paris : Calmann-Lévy.
- MAVOR, W. (1815) [1801]. *The English Spelling Book*. Londres/Paris : T. Barrois

- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine érudition.
- MONTJARET, A. (2005). « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes ». *L'Homme* 173, p. 119-147. En ligne : <http://lhomme.revues.org/25033>.
- PRIVAT, J.-M. (2016). « La littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? ». In : Petitjean, A. (dir.). *Didactique du français et de la littérature*. Metz : Université de Lorraine, p. 219-235.
- PRIVAT, J.-M. (2017). « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie ». In : Ménard, S. & Privat, J.-M. (éds). *À l'œuvre, l'ouvrier*. Nancy : Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, p. 47-84.
- PRIVAT, J.-M. (2018). « Sur *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody ». *Questions de communication* 33, p. 299-323.
- PRIVAT, J.-M. & KARA, M. (dirs.) (2006). « La littératie. Autour de Jack Goody », *Pratiques* 131-132. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_2006_num_131_1.
- REID, M. (2003). *Signer Sand. L'œuvre et le nom*. Paris : Berlin.
- SAND, G. (1966). « Lettre à M. Adolphe Gérault, 6 mai 1835 ». In : Lubin, G. (éd.). *Correspondance*, 2. Paris : Garnier frères, p. 878-880.
- SAND, G. (1999) [1843]. *Consuelo*. Paris : Phébus.
- SAND, G. (2004) [1855]. *Histoire de ma vie*. Paris : Gallimard.
- SCARPA, M.-R. (2009). *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*. Paris : Honoré Champion.
- THUILLIER, G. (1977). *Pour une histoire du quotidien au XIX^e siècle en Nivernais*. Paris/La Haye : Mouton/École des Hautes études en sciences sociales.
- VAN GENNEP, A. (1981) [1909]. *Les Rites de passages*. Paris : A & J Picard.
- VERDIER, Y. (1979). *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.
- VINSON, M.-C. (2006). « L'école des oiseaux ». In : Lachet, C. & Lavorel, G. (éds). *Les oiseaux. De la réalité à l'imaginaire*. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, p. 281-292.
- WALLING, J. J. (2002). « George Sand et les oiseaux ». *Les amis de George Sand* 24, p. 19-29. En ligne : [https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/R2002-\(24\)ist.pdf](https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/R2002-(24)ist.pdf).
- ZANONE, D. (2004). « Fiction et oraison : Corambé ou l'empire sans limites du roman ». In : McCall Saint-Saëns, A. E. (éd.). *George Sand et l'empire des lettres*. New Orleans : Presses universitaires du Nouveau Monde, p. 265-274.

NOTES

1. Parmi les nombreux travaux ethnocritiques de Jean-Marie Privat sur cette question, voir le numéro de la revue *Pratiques* sur « La littératie. Autour de Jack Goody » (Privat & Kara, 2006) et l'article « Sur *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody » (Privat, 2018).

2. Sand, 2004 [1855], p. 55. Toutes nos références à cette œuvre renvoient à cette édition et seront désormais désignées directement dans le corps du texte par le sigle *HV* suivi de la pagination. Sur l'oiseau et l'œuvre de Sand, voir notamment Alexandre (2003) et Walling (2002).
3. Voir notamment le magnifique travail de Martine Reid (2003) sur la construction de l'identité sandienne à partir de l'étude du nom.
4. Sur la notion de « posture », voir les travaux de Meizoz (2007).
5. Ce « nid » est à l'image de celui construit par la mère dans le « petit bois » où elle érige avec Aurore et Ursule « le palais de la *Belle au bois dormant* » (*HV*, p. 655).
6. Voir, au sujet de la séparation des sexes durant la voie des oiseaux, Fabre (1988 : 23) et Vinson (2006).
7. C'est le nom de l'héroïne du roman *Teverino*, dont parle Sand dans le premier chapitre d'*Histoire de ma vie*.
8. Sur le mysticisme et Corambé, voir Zanone (2004).
9. Comme le rappelle J. Bru, « “faire des cabanes”, se constituer des refuges de différentes sortes, des postes de guet, des abris pour être entre soi, fait partie des activités enfantines de tout temps à la ville comme à la campagne. » (2000, p. 2)
10. « Dans l'espace et le temps de la cabane, on met en jeu le monde des adultes, on met en scène en ce microcosme enfantin un “petit monde” dans lequel on s'enferme pour en expérimenter les diverses positions. Les cabanes au sol sont l'affaire des filles. Elles y jouent à avoir les pieds sur terre » (Bru, 2001, p. 26). On voit toute la différence qui sépare les jeux mimant les rôles sexués et domestiques dont parle J. Bru et les jeux d'Aurore qui joue plutôt à s'envoler au pays des merveilles.
11. Comme l'explique B. Didier (1990, p. 299), « l'artiste ne se contente pas d'écouter la voix de la nature, il sait la faire jaillir, il collabore avec elle pour lui permettre de s'exprimer, de donner forme par l'art à ce qui, sans lui et sans l'artiste, risquerait de demeurer “confuses paroles” ».
12. « Il me fallait l'*Illiade* et la *Jérusalem* dans mes fictions. Corambé se créa tout seul dans mon cerveau. » (*HV*, p. 817).
13. Voir les études sur Corambé : Reid (2003), Damien Zanone (2004), Laforgue (2003) et, dans une perspective psychanalytique, Berthier (1983).
14. G. Sand a conservé ses « livres élémentaires de la petite classe » (*HV*, p. 900), notamment *The English Spelling Book* de W. Mavor (1801 [1815]) : il s'agit d'un abécédaire pour apprendre à prononcer les mots anglais, dont les lettres sont illustrées d'animaux. Les oiseaux comme le coq (« cock »), l'aigle (« l'eagle »), l'oie (« goose »), le hibou (« owl ») y apparaissent.
15. Voir Le Men (1984 : 161-165).
16. Ce mot quasi enchanté n'est pas sans rappeler les rêveries de Hugo sur l'alphabet : « A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx ; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main ; D, c'est le dos ; B, c'est le D sur le D, le dos sur le dos, la brosse ; C, c'est le croissant, c'est la lune [...] » (Hugo, 1890 [1839] : 66).
17. Sur les travaux d'aiguille, voir Yvonne Verdier (1979) et Anne Montjaret (2005). Sur ces liens qui unissent la broderie, la lecture et l'écriture, voir Marie Scarpa (2009 : 25-60).

18. Comme l'explique M. Reid, ce « D » est une « lettre à forte concentration patronymique (c'est celle du père, Dupin, de la mère, Delaborde, puis du mari, Dudevant) [...] ». (2003, p. 85).

19. Une autre scène accentue les résistances à l'enfermement et la rigidité graphique : racontant les séances tenues par son maître d'écriture, M. Lubin, G. Sand insiste sur les technologies coercitives et « instruments de gêne » inventés par ce maître pour former et discipliner les corps de ses élèves. La scène est narrée comme un supplice (HV, p. 739).

20. Les lettres appellent des réponses. Or ici elles sont amputées de leur fonction communicative : elles ne sont pas envoyées ni lues, et enfin elles demeurent sans réponse. On pourrait établir un lien avec la lettre que la mère, obligée d'abandonner sa fille de neuf ans, ne lui a pas envoyée. Sur cette lettre manquante (qui rappelle aussi la lettre « B » manquante, imprononçable), voir Beizer (2004, p. 106).

21. Selon la formule de Furet et d'Ozouf (1997, p. 364), « tout se passe comme si l'écrit jouait dans les sociétés alphabétisées le rôle assumé par les rituels collectifs dans les civilisations orales : il incarne la réalité même de cette société [...] qui domine dès lors tous les comportements sociaux ». Sur les formes de l'écriture domestique et ordinaire, voir les travaux de Fabre (1993 ; 1997) ; et sur l'écriture féminine, voir Fine (2000).

22. Je m'appuie ici sur D. Blanc (1996) et son travail sur les « cahiers d'amitié » qui, dans une forme plus contemporaine, ressemblent aux listes sandiennes.

23. On pourrait ajouter à cette liste le « journal satirique » fait des « espiègleries » des élèves et « des rigueurs de la D*** » qu'Aurore envoie à sa grand-mère (HV, p. 890).

24. La notion ethnocritique de « polylogie », inventée par J.-M. Privat, renvoie aux pratiques culturelles qui combinent, selon diverses configurations, des traits caractéristiques de l'oralité et de la littérature. Voir à ce sujet Privat (2017) et, pour une synthèse, Cnockaert et Dumoulin (2015).

RÉSUMÉS

Cet article ethnocritique étudie, dans *Histoire de ma vie*, l'autobiographie de George Sand, la construction progressive de l'identité artistique afin de comprendre comment les amorces du processus créateur et scriptural préparent l'entrée dans la carrière littéraire et s'affilient à la phase de marge du rite de passage, notamment au modèle initiatique masculin de la « voie des oiseaux » (Fabre, 1986). On suivra dans ce texte, quelques-uns des jalons de l'appropriation de l'écriture en nous interrogeant sur le volet anthropologique de cette initiation scripturaire, à savoir en y repérant les biographèmes culturellement réglés qui, dans la société française du XIX^e siècle, construisent l'identité sexuée et créatrice dans une productive tension entre des logiques de l'oralité et celles de l'écriture.

This ethnocritical article examines, in *Story of my life*, George Sand's autobiography, the progressive construction of artistic identity in order to understand how the beginnings of the creative and scriptural process pave the way for entry into the literary career and can be

associated with the margin phase of the rite of passage, notably the masculine initiation model of the « bird path » (Fabre, 1986). In this text, we will follow some of the steps involved in the appropriation of writing by examining the anthropological aspect of this scriptural initiation, namely by identifying the culturally-regulated biographemes which, in nineteenth-century French society, constructed gender and creative identity in a productive tension between the logics of orality and those of writing.

INDEX

Mots-clés : histoire de ma vie, Sand, autobiographie, ethnocritique, voie des oiseaux, initiation, création, écriture, oralité, alphabet

Keywords : story of my life, Sand, autobiography, ethnocriticism, bird path, bird alphabet, rite of passage, initiation, writing, orality

AUTEUR

SOPHIE MÉNARD

Université de Montréal, QC H3T 1J4 Montréal, Canada