

FANTASTIQUE ET SENTIMENT PRÉ-ÉCOLOGIQUE AU XIX^E SIÈCLE : TROIS RÉCITS DE GEORGE SAND

Katia Hayek

Ústav romanských jazyků a literatur, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,
Gorkého 7, 602 00 Brno, République tchèque
kat.hayek@yahoo.fr

The fantastic and pre-ecological feeling in the 19th Century: three narratives by George Sand

Abstract: Nature is a major theme of romanticism. However, it is neither unified nor unique. The paradigm evolves during the 19th century, where the authors' projects combine aesthetic, metaphysical, or ideological contemporary considerations. *Laura ou Voyage dans le cristal*, *L'Orgue du Titan*, and *Le Géant Yéous* by George Sand bear witness to this momentum. These fictions, published in the late 19th century, intertwine in their diegesis natural studies and folklore, the reality of the world and the supernatural. The image of nature that they propose is plural. Consequently, they constitute a privileged medium to question the concept of nature from the point of view of the fantastic. Besides, these two notions were also developed theoretically by the novelist. The combination of eco-poetic textual analysis and the cross-reading of sources therefore highlight the narrative dynamics of nature and the fantastic in fictional texts. By means of the genre's own procedures, George Sand proposed a varied representation of natural space to better suggest its richness and lead the reader towards a salutary shift in the reappraisal of an anthropomorphic conception of the world. The eco-poetic approach renews the scope of Sand's fantastic in the narratives studied. As a vector of a discourse on and about nature, it is an aid to the restitution of a nature seen as *oikos*. In this sense, and in the 19th century, it metaphorizes an already ecological thought in keeping with the social and political ideal defended by the author.

Keywords: romanticism; eco-poetics; nature; fantastic; ideology

Résumé: La nature est un thème majeur du romantisme. Cependant, il n'est ni unifié ni unique. Le paradigme évolue au cours du siècle et les projets auctoriaux y associent des considérations esthétiques, métaphysiques ou idéologiques caractéristiques du temps. *Laura ou Voyage dans le cristal*, *L'Orgue du Titan* et *Le Géant Yéous* de George Sand témoignent de cet élan. Ces fictions, publiées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, entremêlent dans leur diégèse les études naturelles et le folklore, la réalité du monde et le surnaturel.

L'image de la nature qu'elles proposent est plurielle. Par conséquent, elles constituent un support privilégié pour interroger le concept de nature à partir du fantastique, deux notions également développées théoriquement par la romancière. La combinaison de l'analyse textuelle écopoétique et de la lecture croisée des sources éclairent dès lors la dynamique narrative de la nature et du fantastique dans les fictions. Au moyen des procédés propres au genre, George Sand propose une représentation variée de l'espace naturel pour mieux en suggérer la richesse et conduire son lecteur vers un décentrement salutaire à la réévaluation d'une conception anthropomorphique du monde. L'approche écopoétique renouvelle ainsi la portée du fantastique sandien dans les récits étudiés. Vecteur d'un discours sur et de la nature, il est l'auxiliaire de la restitution d'une nature vue comme *oikos*. En ce sens, il métaphorise, au XIX^e siècle, une pensée déjà écologique à la mesure de l'idéal social et politique défendu par l'auteur.

Mots-clés : Romantisme ; écopoétique ; nature ; fantastique ; idéologie

1. Introduction

L'écopoétique, définie comme l'étude du « rôle fondamental de la littérature (poésie, *poiësis* : création) en lien avec notre conception et notre rapport à la nature », enrichit depuis une quinzaine d'années le paysage des études culturelles et de la critique en littérature française (Meillon 2016). Mieux ajustée aux réalités environnementales et littéraires de l'espace francophone continental que l'écocritique anglo-saxonne (*ecocriticism*), elle insiste davantage sur la mise en écriture des interactions homme-nature, ne se limite pas à la nature sauvage (*wilderness*) mais explore la pluralité des lieux dits naturels (Schoentjes 2015).¹ Elle demeure également une perspective ouverte du point de vue littéraire :

[...] s'attachant à une inquiétude – le sort de la nature et l'avenir des ressources indispensables à l'homme – qui travaille les sociétés occidentales depuis les années 1960, [l'écopoétique] définit son objet à partir d'une urgence contemporaine, ce qui lui permet de ressaisir dans le passé l'expression différente de préoccupations analogues (Jaquier 2015).

Si, jusqu'à aujourd'hui, les travaux en écopoétique concernent essentiellement la littérature des XX^e et XXI^e siècles, la discipline détermine une voix d'accès aux textes à même de renouveler l'interprétation d'œuvres publiées précédemment et particulièrement à l'époque romantique puisque :

La nature – pensée comme unité, ou comme principe dynamique d'une ingéniosité créative supérieure à tout ce que l'homme peut imaginer – nous fait éprouver, avec un indicible sentiment d'allègement de notre contingence, notre parenté avec elle : tel est l'absolu hérité du romantisme (Jaquier *id.*).

L'approche écocritique, tant anglo-saxonne que française, a d'ores et déjà parcouru ce chemin en proposant une lecture nouvelle des écrits issus du romantisme, et notamment pour la fiction, des romans sandiens.² Les analyses qu'elle propose font écho

¹ On pourra également consulter sur ce sujet l'article de Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique » (2008).

² Voir par exemple Annie Smart, « George Sand's réalisme vert. Toward an Ecocritical Reading of *Le Meunier d'Angibault* » (2015), et Christine Marcandier, « "Rêver de nouveaux mondes". Pour une lecture écocritique de *Mauprat* » (2020).

à l'appréciation que Francis Lacassin rédige, à propos de l'auteure, en exergue du recueil *Voyage dans le cristal* : « [...] précurseur de Jean Giono et du réalisme champêtre, de l'écologie et du féminisme, George Sand était aussi précurseur du récit fantastique moderne » (Lacassin 2007 :13). Cette assertion justifie d'une part, au moyen de la bannière fantastique, la publication conjointe de la nouvelle *Laura ou Voyage dans le cristal* et des deux textes brefs tirés des *Contes d'une Grand-mère* : *L'Orgue du Titan* et *Le Géant Yeous*. D'autre part, parce qu'elle associe des thèmes littéraires *a priori* éloignés, le surnaturel et l'écologie, elle invite à une lecture écopoétique des textes proposés.

En effet, George Sand a transmis dans les récits *Laura ou Voyage dans le cristal*, *L'Orgue du Titan* et *Le Géant Yeous* aussi bien son goût pour la nature que pour le folklore (Sand 2007). L'imaginaire folklorique s'y associe à une représentation des espaces naturels qui par bien des aspects paraît devancer les problématiques environnementales contemporaines. Cette superposition thématique invite à interroger l'insertion du folklore et son traitement fantastique (*poiësis*) en regard d'une intention pré-écologique (*oikos* – *logos*).

Cependant, l'examen d'une possible corrélation des modes d'écriture du fantastique et d'une intention *éco-logique*, discours sur et de la nature, dans ces écrits contraint à contextualiser le propos tant du point de vue historique, que littéraire. La signification du mot « nature » évolue au cours du XIX^e siècle (Stenzel 1980). *L'Essai sur le drame fantastique* théorise la perception sandienne du registre lié à la manifestation irréelle (Sand 1839). *Les Lettres d'un voyageur* exposent les réflexions de la romancière sur la nature (Sand 1868). Le croisement des sources constitue dès lors le point d'appui nécessaire à une analyse textuelle écopoétique ouverte à l'interprétation sémiotique du signe fantastique. Dans cette perspective, la dynamique narrative de la nature et du fantastique dans les fictions prend tout son sens. Elle éclaire les représentations du monde naturel opérées par les textes. Elle rend compte d'une vision singulière de la nature de l'environnement et témoigne, malgré un traitement qui reste romantique, du concept d'*oikos* au fondement même de la conception écolo-gique y compris contemporaine.

2. Des représentations réalistes et fantastiques de la nature

Avant d'entrer dans le vif des récits sandiens, il paraît nécessaire de replacer leur rédaction dans l'esprit du temps. Une conscience écologique émerge effectivement au cours du XIX^e siècle. Le choix d'un discours sur la nature n'est donc pas dû au hasard pour la romancière, fût-il traité sur un mode fantastique.

Le mot écologie est créé en Allemagne en 1866 par le naturaliste Ernst Haeckel pour qualifier « la totalité de la science des relations de l'organisme avec l'environnement, comprenant au sens large toutes les conditions d'existence » (Matagne 2003 : 30). Dès 1859, le Français Isidore Geoffroy de Saint Hilaire forge le mot *éthologie* (Matagne 1996 : 100). En 1837, les *Œuvres d'Histoire naturelle de Joachim von Goethe*, qui envisagent la nature comme une totalité mouvante, sont traduites en français. Au tournant du XIX^e siècle, la démarche holistique adoptée par Alexander von Humboldt lors de ses explorations et les peintures de paysages qu'il en

ramène soulignent l'influence des milieux sur les êtres et montrent l'homme comme appartenant à un système (Wulf 2017). Au déplacement épistémique des sciences botanique et naturaliste de la première moitié du XIX^e siècle, où l'étude des spécimens cède à l'examen des relations entre vivant et non-vivant, s'ajoutent déjà des problématiques environnementales et sociales. Patrick Matagne souligne ainsi que :

Sous l'influence du romantisme et de la physiocratie, une nouvelle doctrine économique énoncée par François Quesnay (1694-1774) qui considère les produits de la terre comme la source essentielle de richesse, l'Isle de France devient un modèle utopique. Des disciples de Jean-Jacques Rousseau donnent la priorité à l'environnement pour des raisons esthétiques, morales et de nécessité économique [...]

À l'époque où une législation a déjà commencé à se mettre en place à l'Isle de France, une loi votée à Saint Vincent, une petite île des Antilles de 345 km², s'appuie justement sur cette idée devenue une véritable théorie climatique, une théorie de la désertification, selon laquelle le déboisement provoque une baisse des précipitations. Il s'agit du «*King's Hill Forest Act*» voté en 1791 (Matagne 2003 : 38).

Pour la France et l'Europe, l'article «*Détérioration matérielle de la planète*» de Charles Fourier, rédigé en 1820 et publié dans *La Phalange* en 1847, établit de la même manière un lien entre nature et société (Fourier 2017).

C'est dans ce cadre qui voit une évolution de la perception de la nature et de la place qui y revient à l'homme que George Sand publie ses trois récits fantastiques. *Laura ou Voyage dans le cristal* et le *Géant Yéous* paraissent respectivement en 1864 et 1873 dans la *Revue des Deux Mondes*, *L'Orgue du Titan* dans le journal *Le Temps*, en 1873 (Sand 2007).³ Les deux derniers contes sont intégrés postérieurement au recueil *Les Contes d'une grand-mère* en 1874 et en 1876. Il est à noter que si *Laura* n'est pas inclus dans ce dernier ouvrage, il est désigné comme un «*conte bleu*» dans la dédicace que George Sand adresse à sa belle-fille (Sand 1864 : 5).

Outre la catégorie du conte et l'expression d'un fantastique produit de l'inconscient (Chavasse 1997 : 102),⁴ le rapprochement de ces narrations n'est pas fortuit. Elles racontent toutes «*le pouvoir hallucinatoire*» de la pierre, qu'il s'agisse de gemmes ou de montagnes (Sand 2007 : 11). Le minéral en est un des thèmes majeurs. Elles sont également des récits de formation. Le narrateur autodiégétique relate l'expérience qui est la sienne du passage des hallucinations juvéniles à la sagesse de l'adulte. Enfin, ces textes sont un écho plus ou moins explicite à la réflexion du temps autour des relations de l'homme et de la nature. À la croisée des traditions romantiques et des progrès des sciences naturelles, ils témoignent des lectures et des sources d'inspiration de George Sand, de la philosophie herderienne à Hoffmann, de la botanique à la minéralogie, du goût du merveilleux au goût de la nature.⁵

³ Le récit *Laura ou Voyage dans le cristal* sera désormais désigné par *Laura*.

⁴ La congruence du merveilleux et du fantastique ne doit pas étonner. Ces catégories sont encore équivoques au XIX^e siècle et «*Sand utilise le mot "fantastique" pour désigner aussi bien des contes de fées que des romans gothiques, voire même des ouvrages métaphysiques*» (Chavasse 1997 : 102).

⁵ En ce qui concerne les liens de George Sand et de Hoffmann, voir Merete Stistrup Jensen, «*Le fantastique musical : George Sand et E. T. A. Hoffmann*» (2004), et, en ce qui concerne ses liens avec Herder, voir Françoise Alexandre, «*La Femme et l'oiseau dans l'œuvre de George Sand*» (2011). Les relations de George Sand avec les sciences de la vie et de la terre, notamment ses correspondances avec

Les représentations narratives de la nature dans les récits correspondent à ces niveaux d'inspiration. Le paysage naturel est d'abord un environnement vécu sur le plan du réel par la romancière ou par les écrivains-explorateurs qu'elle a pu lire. La topographie comme la toponymie sont reconnaissables et identifiables sur une carte. L'histoire de *L'Orgue du Titan* se déroule en Auvergne, au puy de Chanturgue, sur le plateau des Côtes. Celle de *Le Géant Yéous* trouve sa place sur les hauteurs des Pyrénées, en Bigorre, parmi les « rencluses » des bergers qui se situent entre Campan et Argelès, les Pics du Midi et de Montaigu (*Ibid.* : 202). Pour ce qui est de *Laura*, la narration cite sa source : « la relation du voyage de Kane dans les mers polaires » (*Ibid.* : 146). Elisha Kent Kane, d'abord en tant que médecin chef, puis comme chef d'expédition, avait effectué deux explorations polaires, en 1850 puis en 1853, à la recherche de l'expédition perdue de John Franklin (Larousse ND : 1156). Il en avait publié les récits, en partie traduits en français par Ferdinand de Lanoye (de Lanoye 1853 : 242-256). Inspiré par le livre de Kane et par mimétisme, le parcours vers le pôle nord rêvé par le protagoniste dans le récit sandien laisse ainsi, à son tour, entrevoir les étendues sauvages et immaculées du « Groënland » et des terres de l'extrême nord, le « Cap Jackson » et le « glacier de Humboldt » (Sand 2007 : 83).⁶

En outre, l'expérience naturelle vécue dans les récits combine l'espace sauvage et l'espace domestiqué. La présentation des territoires polaires contraste avec le jardin botanique, la campagne riante avec l'âpreté des plateaux volcaniques ou de la montagne pyrénéenne. George Sand superpose en effet les niveaux d'évocation de la nature jusqu'à la présenter enfermée au potager ou au musée.

Il faut cependant ajouter que ces aspects de la réalité naturelle, sources de l'effet de réel, se conjuguent à un paysage textuel où se mesure l'art de l'auteure. Le pittoresque s'ajoute au sublime dans ces histoires, tandis que se reconnaissent les *topoi* romantique, gothique et merveilleux caractéristiques du genre choisi.⁷ Ces récits sont avant tout des « contes » littéraires.

Grandiose et saisissante, la nature sauvage devient dès lors le lieu d'un imaginaire effrayant. Dans *Laura*, la solitude des paysages s'associe au froid, à la peur et à la mort. Entre les gouffres et les pics gigantesques, les êtres sont hideux et semblables à des bêtes féroces, les animaux et les insectes sont démesurés. De même, dans *L'Orgue du Titan* et dans *Le Géant Yeous*, dont les titres évoquent assez les créatures susceptibles d'habiter les paysages, le traitement sublime de la montagne souligne les dangers des hauteurs et la puissance aveugle d'une nature qui écrase et tue.

le naturaliste Étienne Geoffroy de Saint Hilaire et le géologue Léon Brothier, son étude de la botanique avec Jules Néraud et l'influence du darwinisme, ont été analysées dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, édité par Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet (2006), et dans *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, édité par Martine Watrelot (2020).

⁶ En italiques dans le récit.

⁷ La catégorie esthétique du sublime en tant que terreur délicate est théorisée par Edmund Burke en 1757 dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Les œuvres du *Gothic novel* en sont représentatives. George Sand le résume ainsi : « Ces régions fantastiques serrent le cœur de l'homme parce qu'il n'en aborde pas les menaces sans avoir fait le sacrifice de sa vie » (Sand 2007 : 95).

Des « mauvais esprits de la nature », comme le souligne le protagoniste dans *Le Géant Yéous*, peuplent les descriptions sublimes du paysage (*Ibid.* : 235) : le Titan de la roche Sanadoire, le géant Yéous ou encore Nasias, savant et magicien aux forces surhumaines, initiateur du voyage dans le cristal. Mythiques, légendaires ou oniriques, ces êtres sont de manière traditionnelle des agents démoniaques. Les histoires invitent à les craindre. Leurs méfaits sont narrés. Le géant de pierre s'écrase sur la demeure des Miquelon, broyant la jambe et le bras du père. Les Titans du Mont Dore sont « terribles » (*Ibid.* : 160). Nasias possède les caractéristiques du démon « bizarre » (*Ibid.* : 60), « satanique » (*Ibid.* : 63), il n'hésite pas à sacrifier l'équipage « dans une dernière épouvante » (*Ibid.* : 90). Toutefois, leur existence n'est pas avérée mais éprouvée par les narrateurs. Ils matérialisent une nature environnementale ou humaine non maîtrisée et donc angoissante. Sublime et fantastique répondent ainsi à l'horizon d'attente du lecteur averti du genre.

George Sand ne sacrifie cependant pas à l'opposition de la nature et de la culture généralement attribuée au romantisme. Sous sa plume, l'imaginaire côtoie de manière systématique le réel pour mieux traduire la fascination qu'exerce le paysage. L'expédition polaire rêvée par le protagoniste de *Laura* est à ce titre évocatrice. Nourrie de la lecture de Kane, elle est un prétexte à une restitution des beautés du monde par le pouvoir de l'imagination. La poétique boréale que l'on peut retrouver chez d'autres auteurs du siècle, Victor Hugo ou Jules Verne, sert la transcription de la magie, réelle cette fois, des cristaux (Briens 2020). Couleurs, architecture interne, sommités et transparence du minéral répondent en définitive aux abîmes, précipices et pics polaires éclairés par les aurores boréales. « Cent fois dans ma pensée j'ai comparé le caillou que je ramassais sous mes pieds à la montagne qui se dressait au-dessus de ma tête » (Sand 2007 : 18). Du plus grand au plus petit, tout est digne d'intérêt. Plutôt que d'opposer nature et culture, George Sand réinvestit les critères génériques de la catégorie romanesque pour mieux conduire son lecteur à la découverte d'éléments naturels que, par ignorance ou par habitude, il ignore. L'entrecroisement des représentations de la nature dans les narrations se comprend dès lors comme une invitation à regarder autrement le monde naturel, par définition pluriel et changeant, mais toujours objet de fascination pour l'auteur.

3. « Apprendre à voir »

La représentation de l'environnement naturel dans les récits fantastiques sandiens s'affirme ainsi plus complexe que supposée. C'est ce que résume en définitive le songe polaire d'Alexis, issu d'une double lecture, l'une réaliste : les expéditions de Kane, et l'autre imaginaire : un conte des *Mille et une nuits* (*Ibid.* : 146). Aussi, le lieu polaire dans *Laura* s'écrit-il de façon double. Habité par des monstres menaçants, endroit où « l'homme n'est rien et [où] rien n'est fait pour l'homme » (*Ibid.* : 125), il est aussi un « eldorado » (*Ibid.* : 107) et un « éden » (*Ibid.* : 115). Au moyen des plaisirs de la légende et de l'effroi, les narrations signalent que l'expérience de la nature dépend en définitive de l'origine de la perception et de la manière avec laquelle on accepte de voir.

L'examen de la nature est largement illustré dans ces récits fantastiques qui insistent sur une connaissance croisée des règnes et une compréhension globale de l'environnement. « [L]'étude enflamme », avoue George Sand dans *Les Lettres d'un voyageur* (Sand 1868 : 562). Elle est l'outil nécessaire pour « voir [la] beauté [de la nature] où elle est et la voir dans tout ce qui la constitue » et, simultanément, elle « est l'aliment de la rêverie » (*Ibid.* : 567, 569).

Le lecteur rencontre de fait dans les récits toute une population de botanistes, de naturalistes, de minéralogistes, de bergers et de paysans. Ces derniers ne sont pas des scientifiques, mais ils évoluent dans une proximité avec le monde naturel, domestiqué ou sauvage, que reconnaît la romancière. Les contes sandiens sont par ce biais l'occasion de leçons de choses minérales, végétales et animales. Tour à tour, ils révèlent les mystères de la géode et du cristal, ceux des orgues basaltiques qui ornent les plateaux auvergnats, l'art de ménager sa monture comme l'art de façonner le paysage pour faire naître la prairie. Les applications des sciences naturelles sont également évoquées à travers la prose romanesque. L'industrie se présente sous les traits de Walter, l'agriculture et l'élevage au moyen des figures de Miguel Miquelon et du curé-vigneron de Chanturgue. La relation de l'homme et de la nature s'incarne dans les personnages. L'exposition des merveilles de la nature, « échantillons de plantes et de minéraux » mais aussi d'animaux, est réalisée par la fiction (Sand 2007 : 236).

Dans ce cadre, le merveilleux remplit une triple fonction. La description de l'éden polaire peuplé d'animaux gigantesques, « intermédiaires entre des types disparus et ceux de la faune actuelle », réfère ainsi aux théories de l'évolution, notamment darwiniennes, auxquelles on sait que George Sand a pu adhérer (*Ibid.* : 117). L'écriture de la merveille permet la figuration du précepte scientifique. Ailleurs, elle motive la narration par le biais sémantique ou toponymique et ce faisant, elle restitue et expose le phénomène naturel. L'orgue basaltique « aux échos merveilleux mais bien connus » est à la fois de pierre et chantant (*Ibid.* : 174). L'étymologie de Yéous, « beaucoup de montagnes des Pyrénées avaient été consacrées à Jupiter ou à Zeus, dont il faut [...] prononcer le nom *Zéous* » (*Ibid.* : 191), appelle la métaphore paternelle : « le géant s'est couché sur moi » (*Ibid.* : 181), image de l'accident de terrain à l'origine de la personnification du rocher dans l'imaginaire du jeune Miguel. *A minima*, les pouvoirs de l'imagination modifient la perception et partant, transforment le paysage : « je m'amusai énormément à écouter une mélodie naturelle que l'eau avait trouvée en se glissant dans une pierre creuse. Je la fis remarquer au sacristain, mais il ne l'entendit pas et crut que je rêvais » (*Ibid.* : 162). Si la poétisation du naturel sert la mise en abyme de la vocation musicienne du jeune narrateur, elle fait parallèlement de l'imaginaire le moyen d'un autre regard sur la nature. Cette utilisation de l'irréel en tant qu'accès au naturel ne s'oppose ni à l'aveu qu'il supplée la méconnaissance des phénomènes, ni à l'injonction qui clôt *Le Géant Yéous* : « il y a quelque chose [...] que vous devez blâmer, la croyance aux mauvais esprits de la nature » (*Ibid.* : 235). L'assertion de Miguel au dénouement du récit-cadre peut certes se comprendre comme le signe du retour à la réalité. La naïveté de la croyance aux Titans, due à l'ignorance, à la condition et à la jeunesse du protagoniste est explicitement énoncée dans

L'Orgue du Titan. Concomitamment, la narration souligne que la supercherie est fomentée par « maître Jean qui n'avait aucune notion des lois naturelles de la géologie et qui [...] mettait encore en doute l'origine volcanique de l'Auvergne » mais avait « la prétention d'être instruit et beau parleur » (*Ibid.* : 159). Nasias, représentatif du *villain* de l'histoire, le proclame pareillement : « L'homme est bien enfant [...] l'étude et l'examen de la nature ne lui suffisent pas. Il faut que son imagination lui fournisse des légendes et des fictions puériles » (*Ibid.* : 98).

Or, les dédicaces placées en exergue des récits *Laura* ou *Le Géant Yéous* s'écrivent *a contrario*. Le « conte bleu » de *Laura* est destiné à « ceux qui sont bien disposés à connaître et à comprendre. C'est toute l'utilité que peut offrir ce genre de fictions aux enfants et à beaucoup de grandes personnes » (Sand 1864 : 5). L'histoire du géant Yéous permet « de comprendre ce que c'est qu'une métaphore » (*Ibid.* : 314). Les textes répondraient à la complexité des enjeux du fantastique sandien dont ils illustreraient les mécanismes. Ils marqueraient, à l'instar du *Faust* goethéen, cette limite entre un « fantastique naïf employé de *bonne foi* comme ressort et l'ère du fantastique profond employé philosophiquement comme expression métaphysique » (Sand 1839 : 598). Appuyés « à des croyances ou à des superstitions [encore] contemporaines » utilisées comme « moyen dramatique » et accessoirement support « d'une critique incisive », les récits viseraient en définitive un « au-delà » de l'expérience sensible humaine, autrement impossible à exprimer en l'état de la science (*Ibid.* : 596-597)⁸.

Le fait que la critique du surnaturel soit prononcée par les héros comme par les adversaires brouille en effet la signification de ce qui est dit. Celle-ci varie avec le statut des personnages. En outre, ce discours est conclusif, il apparaît dans les récits-cadres, mais il existe aussi à l'intérieur des récits enchâssés. De façon systématique, la romancière rompt le charme de l'illusion et empêche l'adhésion à ce qui s'écrit. Les trames narratives sont parsemées d'indices textuels qui garantissent le lecteur de la fantaisie. *Le Géant Yéous* évoque la possibilité de raconter l'histoire autrement : « jusqu'à présent [...] je vous raconte les choses comme elles sont ; je vous demande la permission de vous les dire maintenant comme elles me sont apparues » (Sand 2007 : 199). Dans *Laura*, le lecteur est d'emblée prévenu que Nasias est un inconnu qui a vécu une centaine d'années avant l'histoire d'Alexis. Raisonnablement, il ne peut être le père de Laura, encore vivant dans la diégèse et prêt à marier sa fille. Par ailleurs, le texte signale la superposition des états de veille et de rêve. L'engourdissement onirique du protagoniste au cours du voyage dans le cristal est révélé. Doué d'une sorte d'ubiquité, le narrateur se trouve à la fois dans le jardin botanique de son

⁸ Cette compréhension des enjeux du fantastique sandien fait écho à la définition que donne George Sand de la « merveilleosité » : « [...] la faculté de la merveilleosité, organe très développé chez l'homme de tous les temps, et, pour le dire en passant, une de ses facultés les plus caractéristiques. Et pourquoi ne dirions-nous pas une des plus belles ? La philosophie a raison d'en rejeter l'emploi dans nos temps de lumière. La science a raison de ne se guider que par le flambeau de la synthèse et de l'analyse. Mais l'induction, poussée jusqu'à l'hallucination, est, en attendant que la science se fasse, un des attributs précieux de l'intelligence humaine. C'est encore par là qu'elle se sépare de l'animalité et spiritualise les objets qui étonnent les sens. Ne sachant pas les définir par un examen raisonné, elle les constate et les décrit par leur côté fantastique » (Sand 1866 : 61-62).

oncle qu'il entend et sur les mers polaires. Par inversion des états, alors qu'il est endormi au pôle, il subit les reproches de Walter resté en ville. À plusieurs endroits de la narration les ordres logique et onirique se superposent jusqu'à la reconnaissance : « j'étais le jouet d'un rêve » (*Ibid.* : 92). L'illusion n'est donc jamais totale ni pour le narrateur, ni pour le lecteur. Le traitement du merveilleux ne correspond pas à celui du conte mais rejoint l'hésitation fantastique entre réel et irréel.

Parallèlement, dans *Laura*, les trois voies scientifiques présentées, la recherche, l'industrie et la science du détail ne sont qu'« arides études » à la découverte « des sources de puissance infinie pour l'avenir des sociétés humaines » (*Ibid.* : 28). Incarnation de cette ambition, Nasias succombe, victime de son délire (*Ibid.* : 57). Dans les récits-cadres, le retour à l'ordre logique, marqué par le procédé du « surnaturel expliqué »⁹ issu de la tradition gothique, est perturbé par le fait que les personnages ne regrettent pas « cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves » (*Ibid.* : 148), « cette folle aventure qui [...] fait éclore » (*Ibid.* : 178). Identiquement, à la fin de l'histoire *Le Géant Yéous*, le naturaliste en visite « aurai[t] bien souhaité entendre le rôle du géant » (*Ibid.* : 236). L'hésitation fantastique entre l'explication rationnelle et l'irréalité traduit de la sorte le nécessaire équilibre de l'approche scientifique et de l'imagination de l'artiste, comme en témoigne le propos du minéralogiste qui ouvre *Laura* : toutes les pierres ont une influence magique mais « c'est parce que je n'étais encore ni savant ni artiste que j'ai couru le danger » (*Ibid.* : 18). Le surnaturel signifierait cette capacité à voir autrement les éléments naturels, ce que résume le personnage de Laura au dénouement du conte. Sensible à la véritable « beauté de la nature » (*Ibid.* : 24), devenue botaniste, elle conserve « dans son œil bleu un certain éclat de saphir [...] et même un peu de magie » (*Ibid.* : 149). L'idéal du cristal s'est déplacé de l'irréel au réel dans le corps narratif. L'œil du personnage rappelle que « [l]e monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits » (Sand 1839 : 627). Parallèlement, le fantastique acquiert une dimension plus profonde, plus idéologique ou philosophique. Laura symbolise « la limite possible entre ces deux extrêmes » qui conduisent à l'aveuglement sur le monde naturel (Sand 2007 : 142). L'expérience inachevée d'Alexis dans le monde magique des cristaux trouve sa résolution dans le regard de son épouse et c'est peut-être là que se place la véritable initiation du narrateur comme celle du lecteur. Il s'agit bien de s'apercevoir que « la nature travaille mieux que les fées » en s'aidant du subtil équilibre narratif de l'irréel et du réel (*Ibid.* : 18).

4. La nature comme *oikos*

L'agencement fantastique construit dès lors un univers narratif symbolique riche de sens. Laura, idéalisée lors des hallucinations cristallines d'Alexis, « apparten[t] au monde de la couleur et de la forme » (*Ibid.* : 59). À sa suite, Alexis parcourt en songe

⁹ Le procédé du « surnaturel expliqué » est particulièrement illustré dans les romans d'Ann Radcliffe. Il consiste à fournir au lecteur *a posteriori* une explication rationnelle des phénomènes surnaturels. Il lève ainsi l'effroi.

les merveilles d'un monde réduit dont les lacs, forêts, mousse, abîmes, vallées et montagnes illusoires rappellent le réel. Or ce tableau est déjà présenté au milieu de l'atmosphère plus réaliste du récit-cadre. En observant la géode qu'il vient de briser, l'artiste, qui recevra bientôt la confession d'Alexis devenu marchand naturaliste, décrit l'objet de façon similaire : « j'y vis des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, composaient des sites alpestres [...] tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime de la nature » (*Ibid.* : 17). Effet fantastique et effet de réalité concourent à démontrer la collusion de la réalité naturelle et du « monde fantastique » (*Ibid.* : 18). À travers les prismes de l'irréel et du réel, les rapports de l'homme et de la nature s'illustrent symétriquement.

Du plus petit au plus grand, la richesse de l'environnement s'affirme dans sa diversité, tandis que les narrations dessinent une cartographie des interrogations du temps à l'égard du monde naturel. George Sand multiplie à l'envi le champ lexical des éléments de la nature afin d'en montrer l'inépuisable richesse, mais, ce faisant, elle inscrit également à l'intérieur de ses pages les modifications que l'homme impose à ce qui l'entoure. L'affirmation, dans *Laura*, que « [...] la houille est plus belle que le diamant » renvoie non seulement au relativisme naturel (tout est digne d'intérêt dans la nature), mais en même temps, elle revient à évoquer le spectre de l'exploitation minière (*Ibid.* : 43). Dans *L'Orgue du Titan*, la nature sauvage « plus suave » (*Ibid.* : 157) est indirectement comparée « aux belles routes » du temps présent (*Ibid.* : 156). Le contraste entre autrefois et aujourd'hui souligne le travail humain sur la nature et affirme que l'homme doit bien vivre. *L'Orgue du Titan* et *Le Géant Yéous* présentent des populations paysannes qui participent à l'ornement domestique de la nature. Cependant, les textes recommandent de la même manière le « respect des lois de la nature [...] dont les anciens dieux étaient les symboles » (*Ibid.* : 235). Les contes sont ainsi un écho narratif à une réflexion que George Sand a formulée plus directement dans les *Lettres d'un voyageur*. Si la romancière indique sa préférence pour une nature primitive et évoque « une économie sociale et domestique » capable de « monstres » comme de « merveilles », elle souligne le respect de l'équilibre naturel qui se doit de gouverner les activités humaines sur la nature (Sand 1868 : 564). C'est finalement le sens du discours que Laura adresse à Alexis : « nous allions toujours chacun de son côté, toi pillant, cueillant, gâtant toutes choses, moi faisant de petits jardins où j'aimais à voir germer, verdier et fleurir » (Sand 2007 : 24). Aimer la nature consiste d'abord à la regarder vivre.

Les narrations insistent sur le comportement profanateur et dévastateur de l'être humain face à son environnement. Dans *L'Orgue du Titan*, le professeur de musique, sous les effets de l'ivresse, déracine un arbuste et saccage une partie de la roche. Dans *Laura*, au cours du voyage dans les terres boréales, Nasias massacre une colonie d'oies au lieu de ne prélever que son repas (*Ibid.* : 101). Cet épisode devance l'ironie de la conclusion donnée à l'histoire d'Alexis. La perte de sa chaire de géologie s'explique par le fait que le duc « régnant de Fischhausen [...] trouva un beau matin que la plus belle science était l'art de tuer les animaux » et pour cette raison en a suspendu les financements (*Ibid.* : 147). La rupture de l'illusion narrative due

à l'hésitation fantastique opère la distanciation nécessaire pour apercevoir ce que les hallucinations narrées doivent aux excès humains, à la passion amoureuse dans *Laura*, à l'ivresse dans *L'Orgue du Titan* ou à la haine dans *Le Géant Yéous*, mais par glissement, elle conduit au questionnement des pratiques humaines vis-à-vis du non-vivant et du vivant. L'ivresse du maître de musique amène celui-ci à se prendre pour une gazelle puis pour un Titan, à détruire le basalte et à s'agacer devant le refus de sa monture à sauter les précipices. Alexis s'interroge face à Nasias qui intime de « laiss[er] les bêtes tranquilles » (*Ibid.* : 114) :

[...] je ne vois pas que nous qui ne sommes que deux, nous respectons absolument la liberté de ces bêtes-ci. J'ignore s'il leur est agréable de nous porter, et convenez que dans votre pensée, elles vous paraissent très propres à vous aider dans le transport des richesses que vous prétendez découvrir (*Ibid.* : 122).

La mise en valeur de la sûreté de l'instinct animal face au précipice invisible, comme la question de la liberté des coléoptères démesurés, engage la légitimité de la domination de l'homme dans l'espace naturel. Le fantastique invite à un décentrement tandis que le merveilleux, par la prosopopée, offre une voix à l'animal : « je suis la petite araignée des mousses [...] depuis que j'existe, je demeure ici, pourquoi me déranges-tu ? » ou à la pierre : « Ne peux-tu me laisser tranquille, petit ? » (*Ibid.* : 211). L'usage du surnaturel exprime une appréciation panthéiste de la nature pensée comme l'incarnation de « la vie universelle » (*Ibid.* : 50). Cet exposé que le conte *Laura* amorce et qui est narrativement illustré par les outils du merveilleux dans *L'Orgue du Titan* et *Le Géant Yéous* est approfondi dans *Les Nouvelles Lettres d'un voyageur* :

Il semble, devant une multitude de faits observés, que l'animal ait deux âmes aussi, l'instinctive et celle qui raisonne. Peut-être devrait-on oser l'affirmer, puisqu'à toute heure la prévoyance, le dévouement, le discernement et la modération de la bête semblent faire la critique de nos aveuglements et de nos excès. Avec l'hypothèse des trois âmes, l'animal, doué des deux premières, s'explique et cesse d'être un problème insoluble. La troisième âme complète l'homme [...] La plante, placée à l'étage inférieur, a sans doute l'âme inconsciente, spécifique. Ainsi seraient expliqués les deux royaumes de la vie, improprement nommés règnes de la nature (Sand 1877 : 193).

Les contes métaphorisent la compréhension sandienne de la nature. L'hypothèse des trois âmes, énoncée par George Sand, accorde à l'animal et au végétal des spécificités ordinairement humaines. L'âme de l'univers se retrouve « peut-être dans toute chose », concède George Sand (*Ibid.* : 182). L'expression fantastique permet de suggérer cette possibilité et d'en matérialiser l'idée dans des fictions à destination d'un public plus large. En outre, cette forme de panthéisme amène à relativiser la place que l'homme s'accorde dans l'ordre naturel et à repenser la relation qu'il entretient avec ce qui l'entoure, une réflexion que transcrivent également les récits par le contraste des postures. *L'Orgue du Titan* oppose les attitudes de maître Jean et du narrateur à l'égard d'une monture dont le texte répète à loisir la docilité : « j'avais mis pied à terre pour faciliter la montée au petit cheval » (Sand 2007 : 158). *Le Géant Yéous* montre le changement d'attitude de Miguel à l'égard du rocher après l'intervention de l'araignée : « Puisque cette petite araignée avait vécu toute sa vie dans la gueule du géant [...] pourquoi ne m'arrangerais-je pas pour vivre à côté de mon

ennemi ? » (*Ibid.* : 212). Les narrations opèrent le décentrement nécessaire pour réévaluer le statut de l'homme dans la nature et reconsidérer ce dernier en faveur d'un plus grand respect du vivant et du non-vivant : « en chacun de nous qui habitons la terre [...] un sens mystérieux, innomé, invincible, nous dit que notre *moi* n'est pas seulement dans nos organes, mais qu'il est lié d'une manière indissoluble à la vie universelle » (*Ibid.* : 50). Les êtres et les choses indistinctement reliés à la vie universelle se valent par cette appartenance. Bien que formée d'éléments épars, la nature se conçoit comme un ensemble sous la plume de George Sand, un tout dont l'humanité ne constituerait qu'une part égale à celle des autres. Il est à noter que c'est l'araignée qui commande le changement d'attitude de Miguel, comme le fait, plus loin dans l'histoire, le « petit monde » des fourmis (*Ibid.* : 122). Après l'anéantissement de leur fourmilière par l'explosion de la roche, les insectes sociaux reçoivent les excuses du fauteur de trouble qui s'aperçoit alors combien les fourmis s'entraident et s'activent à la préservation de la vie. Du microcosme au macrocosme, tout concourt à la vie universelle. La leçon est donnée à l'homme par plus petit et supposément plus insignifiant que lui.

Réévaluation de l'ordre naturel et interrogation des conduites humaines, les récits sandiens fonctionnent à la manière de fables pour signifier l'analogie entre l'humanité et son environnement. L'homme appartient à la nature. C'est l'enseignement que soutiennent particulièrement les deux contes plus tardifs. La révélation des talents musiciens du narrateur est permise par le jeu sur l'orgue du Titan, un Titan qu'incarne la roche Sanadoire. Or des stigmates subsistent. La « dilatation fictive » des mains de l'organiste, encore présente chez le vieillard, serait peut-être due « aux orties et aux ronces » présentes autour de l'orgue basaltique rencontré dans la jeunesse (*Ibid.* : 178). Bien que l'hypothèse rationnelle puisse ici se teinter de surnaturel, la malédiction du Titan s'exerce alors qu'est offert le don de la composition musicale et l'idée d'une communion de l'homme avec la nature s'impose. Si du point de vue de la fable, le Titan fait éclore le talent du musicien, la nature fait éclore l'humanité dans le monde réel. *Le Géant Yéous* vise une leçon identique. Pour vivre en paix avec l'être de pierre, Miguel Miquelon a appris que « la loi [naturelle] est plus forte que l'homme » (*Ibid.* : 235). C'est la nature qui gouverne l'homme, le contraire, contre-nature, ne conduit qu'à la souffrance et à l'effort vain. Miguel Miquelon l'aura démontré tout au long de son histoire. Ce n'est qu'une fois qu'il accepte de vivre avec son géant de pierre que celui-ci lui devient utile. Il est vrai que la roche est alors réduite puisque ses morceaux amoncelés servent de barrage aux coulées de neige, mais elle devient le symbole de la coopération nécessaire avec la nature. Par ailleurs, sur le chemin de cette conversion, il a fallu que le protagoniste admette qu'« au fond de tout abîme, il y a une eau courante qui appartient à tout le monde » (*Ibid.* : 213). La propriété des choses de la nature n'est pas une donnée. Plutôt que propriétaire, l'homme n'est que le gardien des espaces naturels et des êtres qui le composent et avec lesquels il doit vivre puisque « la lutte pour la fécondité de la terre [est] envisagée comme un devoir humain » (*Ibid.* : 234). D'une certaine façon, la prose romanesque fantastique de George Sand questionne et illustre la responsabilité de

l'humanité à l'égard de l'environnement, « cette relation à la fois spiritualiste et panthéistique qui fait que nous appartenons à la nature tout autant qu'elle nous appartient » (*Ibid.* : 343).

Les récits sandiens entraînent une modification du regard sur la nature et par là, s'opposent à la doxa qui leur est contemporaine. En effet, les histoires extraordinaires des différents protagonistes s'achèvent dans un retour au réel commun qui peut paraître déceptif. Le Titan, le Géant, la magie du cristal qui portaient la voix de la nature ou témoignaient de ces richesses disparaissent. Pourtant, la lecture croisée des dénouements montre que ceux-ci ne sont pas antithétiques du discours environnemental des récits enchâssés. Ils constituent au contraire le point d'orgue de la réflexion sandienne sur le naturel en levant les derniers préjugés.

Dans *Laura*, Alexis croit offrir comme gage de son amour pour le personnage éponyme un diamant « fabuleux », preuve de son voyage dans le cristal (*Ibid.* : 145). À sa grande confusion, il ne sort de sa poche que « la boule de cristal taillé placée comme ornement au bout de la rampe d'escalier de [son] pavillon » (*Ibid.*). La jeune femme brise la boule offerte et ce faisant achève l'épopée cristalline, mais son œil conserve « un certain éclat de saphir et même un peu de magie » (*Ibid.* : 149). La dégradation de l'objet accompagne un déplacement de l'idéal initialement porté par le cristal en direction du personnage de Laura tandis que les cristaux magiques et les talismans cèdent la place aux objets du quotidien, signes annonciateurs du bonheur bourgeois qui termine le conte. Le dénouement invite par conséquent à une lecture à rebours : l'idéal se trouve moins dans la beauté du minéral évoqué tout au long du récit que dans le regard et le discours de Laura. Or avec elle, « le véritable attrait commence » en dehors de toute perspective idéale dont « le charme funeste est détruit » (*Ibid.* : 145). Le principe est clair. La nature n'est pas en elle-même idéale. C'est la vision, voire la folie, humaine qui la réalise ainsi. Elle n'est pas mauvaise non plus. *Le Géant Yeous* se conclut sur cette image de la nature et de ses lois :

Celui qui a mis la foudre dans les nuées n'en veut pas au rocher qu'il frappe, et le rocher qui s'écroule n'en veut pas au pauvre homme qu'il broie [...] elle appartient à quelque chose qui est plus que nous [...] il faut nous contenter des beaux sourires qu'elle nous fait quand nous y rentrons (*Ibid.* : 235-237).

George Sand exhorte à apprendre à « la voir telle qu'elle est » (*Ibid.* : 147) et à l'aimer pour ce qu'elle est, dans une relation homme/nature apaisée, à la mesure du maestro de *L'Orgue du Titan* qui malgré le souvenir physique des « orties et des ronces » et de « l'écroulement du roc » bénit encore sa « folle aventure » (*Ibid.* : 179).

Cela ne signifie pas néanmoins l'abandon de l'idéal. La représentation doxique des foyers qui clôt les narrations renvoie à une nature considérée comme *oikos* dans lequel l'harmonie règne. Du foyer naturel au foyer humain, les valeurs sont identiques :

Liberté, seule condition du véritable fonctionnement de la vie ; égalité, notion indispensable de la valeur de tout être vivant et de la nécessité de son action dans l'univers ; fraternité, complément de l'existence, application et couronnement des deux premiers termes, action vitale par excellence (Sand 1868 : 570).

Les récits sandiens en sont l'image. Le personnage de Nasias est particulièrement représentatif de la corrélation de la nature et de la société. Par le parallélisme des massacres gratuits qu'il commet : celui des oies puis ceux des équipages, le savant et effroyable magicien incarne d'une part « cette sottise espèce humaine qui ne sait que dévaster et stériliser les riches sanctuaires de la nature » et, d'autre part, des « théories antisociales et antihumaines » que le narrateur regrette (Sand 2007 : 122-123). « Au sentiment de la nature [se joint] un sentiment également vif des destinées de l'humanité », et l'écologie sandienne traduit aussi un idéal politique et social (Leroux 1845 : 37).

5. Conclusion

L'analyse écopoétique des récits sandiens s'avère ainsi particulièrement féconde. À travers les prismes de la science, de la merveille et du fantastique, George Sand expose dans ses narrations une vision particulière de la nature. Les contes en soulignent la richesse et la variété et imposent surtout par le biais du surnaturel un décentrement bénéfique. L'homme est bien petit dans ces univers narratifs évocateurs, mais c'est qu'il est soumis à plus grand et plus fort que lui. De l'évocation des lois naturelles à la démonstration de la vie universelle, la nature imaginée rejoint l'expression d'une nature réelle pour peu que le lecteur accepte d'« apprendre à voir » (Sand 1868 : 566). Les contes sandiens respectent ainsi l'intention didactique qui les gouverne. Au moyen du surnaturel, ils métaphorisent la relativité d'une conception anthropomorphique du monde. Levant les illusions ou les hallucinations d'une humanité qui se rêve toute puissante, ils transcrivent au contraire le respect de tous les êtres et de toutes les choses.

La nature n'est ni adversaire ni alliée pour George Sand, elle est. Manifestation de la vie universelle, elle emplit et gouverne les éléments qui la composent, humanité comprise. L'accepter est la seule condition de la pleine réalisation de l'être humain. La conception sandienne de la nature rejoint dès lors une idéologie politique. Par le truchement de la vie universelle présente en toute chose, la nature impose les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité aux sociétés humaines, un propos que partage le socialisme utopique cher à l'auteur.

De la nature comme foyer à l'harmonie sociale et humaine, c'est toute la modernité de la réflexion de George Sand sur la nature qui se lit dans ces fictions, une pensée qu'elle a pu rédiger plus directement et que ne renierait sans doute pas le sentiment écologique actuel :

Le défrichement aveugle [...] est la conséquence du chacun pour soi [...] pour les populations qui méconnaissent les lois de l'équilibre providentiel, et abusent de leurs droits sur la terre [...] L'œuvre de dévastation s'accomplit. Nous aurons du blé, du sucre et du coton jusqu'à ce que la terre fatiguée se révolte et jusqu'à ce que le climat nous refuse la vie (Sand 1877 : 295).

De ce point de vue, les récits sont *éco-logiques*. Ils restituent le *logos*, discours de la nature en vue de l'harmonie du monde et d'une nature vue comme *oikos*.

Références bibliographiques

- ALEXANDRE, Françoise (2011), « La Femme et l'oiseau dans l'œuvre de George Sand », *La Femme et l'oiseau aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 21-37.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone (dir.) – LEVET, Marie-Cécile (dir.) (2006), *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- BLANC, Nathalie – CHARTIER, Denis – PUGHE, Thomas (2008), « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique* 36 (2), 15-28.
- BRIENS, Sylvain (2020), « Poétique boréale. Le "Nord" comme métaphore dans la littérature française du XIX^e siècle », *Nordic Journal of Francophone Studies / Revue Nordique des Études Francophones* 3 (1), 22-31.
- CHAVASSE, Philippe (1997), « George Sand, entre rêve et raison », *Dalhousie French Studies* 39/40, 101-109.
- FOURIER, Charles (2017) [1847], « Détérioration matérielle de la planète », *EcoRev'* 44, 4-8.
- LANOYE (de), Ferdinand (1860), *La Mer polaire, fragments du voyage exécuté en 1853-54-55, de New-York au 82^e degré de latitude nord par le Dr El. K. Kane, Le Tour du Monde*, vol. 1, 242-256.
- LAROUSSE, Pierre (ND), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 9, Paris : Administration du grand dictionnaire universel.
- MARCANDIER, Christine (2020), « "Rêver de nouveaux mondes". Pour une lecture écocritique de Mauprat », *Relire Mauprat*, Paris, Garnier, 261-274.
- MATAGNE, Patrick (1996), « L'écologie en France au XIX^e siècle : résistances et singularités/Ecology in France during the nineteenth century: resistances and singularities », *Revue d'histoire des sciences* 49 (1), 99-111.
- MATAGNE, Patrick (2003), « Aux origines de l'écologie », *Innovations* 2 (18), 27-42.
- SAND, George (1839), *Essai sur le Drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz*, *Revue des Deux Mondes* (période initiale) 20, 593-645.
- SAND, George (1863), « À propos de Charmettes », *Revue des Deux Mondes* 48, 341-365.
- SAND, George (1864), *Laura ou Voyage dans le cristal*, *Revue des deux mondes* 49, 5-40.
- SAND, George (1866), *Les Amours de l'âge d'or*, Paris : Michel Lévy Frères.
- SAND, George (1868), *Lettres d'un voyageur à propos de Botanique*, *Revue des Deux Mondes* 75, 557-582 et 76, 470-496, 769-790.
- SAND, George (1874), *Contes d'une grand'mère*, Paris : Michel Lévy frères.
-1 *Le Géant Yéous*, 313-370.
-2 *L'Orgue du Titan*, 143-181.
- SAND, George (1877), *Nouvelles Lettres d'un voyageur*, Paris : Calmann Lévy.
- SAND, George (2007), *Voyage dans le cristal*, Monaco : Le Rocher.
- SAND, George [1864], *Laura ou Voyage dans le cristal*, 15-149.
- SAND, George [1873], *L'Orgue du Titan*, 151-179.
- SAND, George [1873], *Le Géant Yéous*, 181-237.
- SCHOENTJES, Pierre (2015), *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille : Wildproject.
- SMART, Annie (2015), « George Sand's réalisme vert. Toward an Ecocritical Reading of *Le Meunier d'Angibault* », *Ecocritical Approaches to Literature in French*, Lanham Maryland : Rowman & Littlefield, 41-62.
- STENZEL, Hartmut (1980), « Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique », *Romantisme* 30, 29-38.

STISTRUP JENSEN, Merete (2004), « Le fantastique musical : George Sand et E. T. A. Hoffmann », *Lectures de Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, Presses universitaires de Lyon, 425-439.

WATRELOT, Martine (dir.) (2020), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.

WULF, Andrea (2017), « *L'invention de la nature, Les aventures d'Alexander von Humboldt* », Lausanne : Éditions Noir sur Blanc.

Sources Internet

JAQUIER, Claire (2015), « Écopoétique, un territoire critique » [disponible sur <https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref31>, 26/02/2021].

MEILLON, Bénédicte (2016), *Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de l'écopoétique : définitions et notions* [disponible sur <<https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/7116/files/2016/10/B.-Meillon-Ecocritique-et-e%CC%81copoe%CC%81tique-de%CC%81finitions-et-notions.pdf>>, 02/03/2021].